

# 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

Cianfranco De Ferrari

## Segreteria di Redazione

Virginia Cafiero

## Collaboratori di Redazione

Manuela Capelli, Barbara Cella, Delia  
Dattilo, Maura Ghiselli, Flavia  
Motolese, Lucia Pasini, Enrico Pedrini,  
Gabriele Perretta, Federica Postani,

## 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 Intesa IBAN: IT37 G030 6901  
4950 5963 0260 158  
intestato a SATURA ASSOCIAZIONE CULTURALE

**ANNUALE € 40,00**

**SOSTENITORE A PARTIRE DA € 50,00**

**Anno 4 n° 15**

**terzo trimestre**

Autorizzazione del tribunale  
di Genova n° 8/2008

## In copertina

Gio Sciello, HAGALAZ, acrilico su  
tela, 120x100, 2010

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 **SINISGALLI,  
LA POLVERE, IL SACRO**  
*Giorgio Bárberi Squarotti*
- 17 **LE RISORSE  
DELL'IMMAGINAZIONE**  
*Angelo Marchese*
- 21 **LA RICEZIONE  
DELLA LETTERATURA ITALIANA  
IN GIAPPONE: IL CASO DI DANTE**  
*Kazuaki Ura*
- 39 **DUE POESIE**  
*Lucio Pisani*  
**Forse accadrà**  
**Diario di agosto**
- 40 **LA VOLPONA**  
*Guido Zavanone*
- 46 **MAXIME DU CAMP,  
INVIATO SPECIALE  
AL SEGUITO DI GARIBALDI**  
*Giuliana Rovetta*
- 54 **UNA POESIA**  
*Giovanna Giordano*  
**Ora**
- 55 **RISORGIMENTO IN ROSA**  
*Simonetta Ronco*
- 57 **DUE POESIE**  
*Zviad Ratiani*  
**Breve elegia per mio padre**  
**Questionario invernale**
- 59 **PROSPEZIONI**  
**Una guida sentimentale del Lario**  
*Guido Zavanone*  
**Dialogare con gli scrittori**  
*Rosa Elisa Giangoia*  
**Leopardi e il linguaggio**  
*Rosa Elisa Giangoia*  
**Un'edizione definitiva**  
*Rosa Elisa Giangoia*  
**Un'acuta lettura**  
*Liliana Porro Andrioli*
- 65 **LA MOSTRA  
VAN GOGH E IL VIAGGIO  
DI GAUGUIN**  
*Sergio Campagnolo*
- 69 **CRITICA  
BIENNALE DI VENEZIA**  
*Mario Pepe*
- 75 **ANGELA PELLICANÒ**  
**L'ontologia dell'indistino**  
*Delia Dattilo*
- 76 **MARTINO OBERTO**  
**Omaggio**  
*Lorena Giuranna*
- 82 **IL MIO PENSIERO**  
*Gio Sciello*
- 84 **GIO SCIELLO**  
*Silvio Seghi*
- 89 **IL LIMITE DELLE COSE  
NELLA NUOVA  
SCULTURA INGLESE**  
*Enrico Pedrini*
- 92 **ARCHITETTURA  
FRAMMENTI  
DI UNA RIVOLUZIONE**  
*Gianluigi Gentile*
- 96 **FUMETTO  
MANUELE FIOR**  
**Incanto e disincanto**  
*Manuela Capelli*
- 102 **IL LIBRO  
LA MIA VERSILIANA**  
**Un libro tra attualità e storia**  
*Ludovico Geirut*
- 104 **SINERGIE  
PRESENT'ART COMMUNITY**  
**Promote your Art**  
*Peishuo Yang*
- 107 **PERSONAGGI  
INTERVISTA A MARCELLO CAMBI**  
*Mario Pepe*
- 110 **CULTURA E DINTORNI  
RITORNO AL FUTURO**  
*Fiorangela di Matteo*
- 112 **VETRINA  
CRISTINA ANNA ADANI**  
**Donne cervo**  
*Franchino Falsetti*
- 114 **AURELIA ALBERTOCCHI**  
**Colori in movimento**  
*Flavia Motolese*
- 116 **MARINA DAGNINO ISNALDI**  
**Il paesaggio è uno stato d'animo**  
*Maura Ghiselli*
- 118 **LEO FERDINANDO DEMETZ**  
**Primo premio scultura  
Saturarte 2011**  
*Federica Postani*
- 120 **ILIO GALLETTA**  
**Città/mondo/immagine**  
*Giuliano Galletta*
- 122 **FLAVIO MONTAGNER**  
*Federica Postani*
- 124 **A GENOVA  
SATURARTE 2011**  
**XVI Concorso Nazionale  
d'Arte Contemporanea**  
*Federica Postani*
- 126 **BESTIARIO**  
**Mitologia del contemporaneo**  
*Flavia Motolese*
- 127 **IN LIBRERIA  
FORMATO NUVOLA**  
**di Mario Pepe**
- 128 **PREMIO SATURA  
CITTÀ DI GENOVA**  
**I partecipanti**

## SINISGALLI, LA POLVERE, IL SACRO

di Giorgio Bárberi Squarotti

Giorgio Bárberi Squarotti *Sinisgalli, la polvere, il sacro*

*Il passero e il lebbroso* è la raccolta poetica di Sinisgalli forse più enigmatica e, al tempo stesso, più rigorosa, sapienziale, accanto al *Quadernetto della polvere*, che recita la cerimonia del dissolversi delle cose, e delle forme vive in specie, nella moderna meditazione di un nuovo Amleto sul ridursi in polvere di Yorick nell'altra dissoluzione della materia che la sabbia del mare testimonia. Il titolo è, in qualche modo, esplicito dall'ultimo compo-

nimento, che dà anche il doppio nome al libro: «Si può prendere la felicità / per la coda come un passero. / Si possono dimenticare i debiti / che abbiamo con il mondo. / Un lampo di beatitudine / non offende il nostro vicino. / Lui dorme sulla panchina, / il passero gli vola intorno. / Lui sogna il lebbroso / ma sentiamo che il suo male / non è contagioso». C'è una contrapposizione fra la vita e la poesia, che, miracolosamente, nell'essenzialità di un'emozione o di un'esperienza fulminea, possono coincidere. La vita è il lampo di felicità, come il passero che si offre reale, vivo, ed è un avvenimento assolutamente unico in ogni esistenza come l'oblio del male del vivere e del fatto di esserne coinvolti. La felicità è appunto questa coincidenza di vita e del sogno che è la poesia. «Lui» è probabilmente il Dio che dorme sulla panchina che è il mondo, e qui ci sono l'emblema della felicità e anche il male, la malattia mortale, la lebbra del dolore e della macerazione della carne, c'è il volo angelico che porta in alto, nel cielo, e c'è il segno inciso della sorte mortale dell'uomo. Soltanto se Dio dorme e sogna la poesia come suprema felicità, c'è pace e c'è gioia; e il poeta, allora, è l'unico che sia in grado di far dormire Dio e di far vedere che l'attimo della beatitudine è possibile, è vero. Il male della lebbra non duole se è sognata e raffigurata nella parola poetica. Tutta, a questo punto, la raccolta vuole essere l'esemplificazione delle contraddizioni, delle malattie, delle imperfezioni anche minime del mondo, per farne la raccolta quanto più è possibile ampia e varia e poi presentarle come sonno e sogno della parola poetica che, così fatta, non duole più, e può scattare, magari soltanto per un istante, il lampo di felicità.

Il testo conclusivo spiega la lunga sequenza di esemplificazioni di «passeri» e di «lebbrosi». La prima sezione del libro, infatti, è costituita da una serie di testi brevissimi, che si presentano come supremi riassunti dei molteplici incontri che si hanno con la vita: la parola poetica li fissa, e, alternamente, ne fa il commento, la spiegazione, l'interpretazione, che sono la funzione e il

dovere della poesia. Non ci sono più né le Muse, né i Campi Elisi, ma il mondo c'è, e c'è la mente che lo identifica. Non per nulla il primo componimento si intitola *Le lumachine*, e dice, in tre versi: «Sui muri di mattoni dei giardini / sono riapparse le stravaganti / lumachine». Sono due endecasillabi e un quaternario, come per una saffica imperfetta e con una rima anch'essa imperfetta. La poesia richiede il canone metrico, e il testo vuole esserne la lezione: dentro, c'è la sorpresa del ritorno delle «lumachine», cioè di una curiosa forma di vita che si manifesta sui muri. Il diminutivo è infintamente infantile, tanto è vero che dice «stravaganti» le lumachine: è la sorpresa di quelle apparizioni dell'esistenza che, proprio in quanto minime, il poeta deve catalogare; e la meraviglia è pure un aspetto significativo delle esemplificazioni della poesia.

Accanto ci sono componimenti invece concettuali, teologici e morali, come *Riconciliazione* e *Gelsomini*. Il primo dice: «Iddio non ci vuole dannare. / Vuole da noi una spontanea / e totale e dolce riconciliazione»; ed è una riflessione appunto teologica, e rimanda al Lui che dorme sulla panchina. Il secondo afferma: «Abbiamo paura di sembrare deboli, / di farci sorprendere in un gesto / sconsiderato di tenerezza». I titoli sembrano, a un livello semantico molto diverso, dire basse le lumachine, raffinati i gelsomini, nella rassegna delle forme del mondo. L'essenza del testo è l'esaltazione della tenerezza e c'è qui l'eco della *délicatesse* di Rimbaud, per la quale il poeta perde la sua vita, che anche Sinisgalli rimpiange o, meglio, ne condanna il timore di sembrare deboli se si compie il gesto di tenerezza. Splendido è, a questo punto, *Se resisti*: «Se resisti la sorpresa verrà, / il peso di un merlo / fa piegare il lillà». La rima acuisce la fulminea proclamazione di fede: il merlo è come il passero, e qui viene a far piegare la pianta fiorita, cioè a congiungere i due modi della vita, l'apparizione concreta e festosa dell'emblema della nascita e della generazione futura e la pura bellezza. Analogo come impostazione, ma condotto come una sentenza metafisica e non più come allegoria, è il testo immediatamente successivo, *Ora io non guardo*, che dice: «Ora io non guardo che un punto bianco / su una lavagna scancellata». Il divino, il sublime, sono quel punto bianco, la luce, l'aspirazione suprema della contemplazione, e, tutto intorno, è il nulla, ma sia l'uno sia l'altro elemento della contemplazione possono anche proporre un'altra soluzione, se il bianco coincide con la presenza di tutti i colori, che esprime allora la luce eterna del divino, e la lavagna nera è la tenebra del preludio del *Vangelo* di Giovanni, quella che gli uomini hanno preferito alla luce, e, invece, il poeta è giunto a vedere la luce, il culmine del divino. Una variante è il testo successivo, che si intitola *Entra un trillo*: «Entra un trillo che non è inquieto, / un puntolino di colore in agitazione». La luce e la tenebra sono sostituite dal suono che si trasforma nel colore, nello stesso punto unico del componimento precedente, ma suono e colore vengono a identificarsi come le altre correlazioni oggettive del sublime metafisico. Penso a *Pupille*, dove in un'altra forma rappresenta l'analogia aspirazione metafisica, traducendola nelle immagini del tempo: «Ti fisso nella pupilla / luce giovane / con un nodo in gola». Fulmineo è sempre un discorso poetico in questa prima sezione del libro. Alla visionarietà si congiunge strettamente la sentenza, e in entrambi i casi trema l'emozione della vita che esala e si manifesta nel momento in cui il concetto appare consacrato e concretato nel modo più rigoroso e strenuo: il nodo in gola, i malati, il volto, l'amore come compassione e affetto.

L'affermazione metafisica commisura, per esempio, la differenza fra

l'essere e il dover essere, fra il pensiero e la vita: e *La distanza* è un supremo esempio di questo procedimento poetico di Sinisgalli: «Ogni anno muta la distanza / tra le cose che stanno d'intorno / anche se io resto inchiodato, / anche se le cose sono inanimate». Tutto muta e tutto è immobile: Eraclito e Parmenide sono l'eco dell'affermazione, mentre la memoria biblica, di Mosè, percorre il testo che si intitola *È il suo volto*: «È il suo volto che non ritrovo. / Anche se infrango o calpesto il rovo / che recinge il vietato sentiero / dove passa il nemico che ammiro». Si notino le due rime baciata, la seconda imperfetta ma molto rilevata (*sentiero : ammiro*), che dà molta energia ai termini fondamentali (biblici) del componimento: *rovo* (quello della montagna di Mosè, quello che brucia senza consumarsi), *sentiero* (quello che Isaia e, dopo, i Sinottici, invitano a raddrizzare e a ripulire d'ogni pietra d'inciampo perché deve arrivare il Messia). Ma il sentiero vietato è anche quello della *Genesi*, una volta che Adamo ed Eva hanno contravvenuto al divieto divino, per questo il poeta lamenta di non poter più ritrovare il volto divino, per quanto egli ritorni là dove è il rovo in cui Dio è celato e per rivederlo lo infrange e calpesta. Il nemico che percorre il sentiero è, per antifrasi, il Dio misterioso, quello che è diventato nemico dopo la caduta la caduta dell'uomo nel giardino (e il rovo è anche la contrapposizione all'Eden). Proprio in questa prospettiva dice Sinisgalli: «Sul cielo non oso / più leggere e scrivere» (*Sul cielo*). Dopo la caduta il poeta non osa più affrontare la Parola divina. E un'allusione del divino è abbastanza chiaramente contenuta in *Pochi buchi*: «Pochi buchi in più nel paesaggio; / pochi buchi a triangolo / su una colombaia». Il triangolo è il suo emblema di Dio, e per antifrasi il cielo è detto una colombaia.

La seconda parte della raccolta è come un'esemplificazione delle sentenze, delle dichiarazioni, dei concetti fissati nella prima parte con tanta essenzialità. Sono eventi tipici e, in apparenza, minimi e perfino decorativi della vita: così, dice Sinisgalli, è il mondo, e la poesia lo verifica, sempre con qualche ansia, come risposte all'implicita domanda se le cose sono proprio così, ma dietro c'è altro ancora da capire e di meditare: la drammaticità di un gesto, lo stupore anche drammatico di un comportamento, l'invenzione di un gioco di parole e di atti, la scoperta che certe situazioni sono a metà fra il reale e il sogno; e tutto questo è contenuto nel discorso poetico, e rimanda alla lezione suprema del pensiero metafisico. C'è, in più, un'altra preziosa indicazione: la poesia, nella prima parte del volume, esprime il sublime, mentre nelle sezioni successive rappresenta la stessa esemplarità, ma per antifrasi.

Sinisgalli tende alla totalità: il sommo e il minimo, il tragico e il decorativo, il gioco e l'invenzione. Ma *La belva*, in apertura della seconda sezione, è subito la testimonianza del tragico quotidiano, con la citazione e lo sviluppo attuale di un *exemplum* di Ivan Karamazov, quando racconta della bambina che i genitori senza ragione frustano a sangue, a dimostrazione dell'orrore del creato. Il testo di Sinisgalli va un poco più oltre: la crudeltà della vita è contraddittoria, e proprio per questo è più terribile, eppure è anche l'effetto di una stravolta pietà, di un amore capovolto: «Tu ti facevi male / sulla pelle del tuo bambino, / frustavi a sangue a labbra strette, / sfogavi l'amore in percosse. / Non aveva paura del tuo braccio / ma della tua voce debole. / "Uccidimi, non mi dir niente"». La violenza può essere una forma di amore eccessivo. Dietro c'è anche l'eco sia del sacrificio di Abramo e Isacco, sia del sacrificio di Gesù che Dio pretende, e infatti egli protesta, nell'agonia, perché Dio l'ha abbandonato.

Gli altri componimenti sono un poco gioiosi secondo la lezione della meraviglia, dell'imprevedibile, dei casi curiosi della memoria rievocata oppure di un episodio reale che diventa un'avventura poco probabile e proprio per questo bizzarra, strana, surreale. Penso alle mosche di *Autunno*: «Le mosche sembrano / felici di rivedermi. / Strisciano sulle stanghette / degli occhiali, saltano / sulla punta delle orecchie». È un effetto barocco di trasfigurazione visionaria di una situazione del tutto banale, che viene modificata in forza della sapienza metamorfica del poeta, che gioca con l'insetto per meglio mostrare come la poesia sia in grado di variare infinitamente le cose. Le mosche dipendono, sì, dall'immagine biblica del demonio signore delle mosche, ma subito dopo sembra che Sinisgalli voglia ripetere con questi insetti l'altro gioco e spettacolo di Chaplin che a teatro, in un celebre film, recita l'esercizio delle pulci ammaestrate; e la dimostrazione è data sia dal fatto che il poeta dà il nome alle sue mosche, sia dallo scherzo che una mosca intende fare, andandosi a nascondere per farsi trovare: «Parlo, le accarezzo, / le raccolgo nel pugno, / le chiamo per nome / Fantina Filomena Felicetta. / ... Una si specchia nell'unghia, / le altre si nascondono / per farsi trovare». Al centro del testo c'è un'osservazione decisiva: «Il foglio bianco le affascina». Le mosche si trasformano in questo verso nel segno vivo della parola. Il gioco con il poeta è, allora, quello delle mosche come parole.

In *Pere cannellina* la rievocazione memoriale è un puro gioco di parole, tanto è vero che Sinisgalli usa alcune rime un poco troppo clamorosamente banali: «C'erano i peri nani alle Canalette. / Fiorivano in anticipo e portavano / frutti minuti, bianche e dolci / come confetti. / Una pera cannellina / fa in gola l'acquolina». La rima imperfetta *canalette* : *confetti* si accompagna con la rima baciata così facile, infantile, *cannellina* : *acquolina*. Più in là nel testo c'è un'altra rima imperfetta, un poco più difficile e curiosa: «Mia madre non voleva moine / tra vecchi e bambini». L'intrusione imprevedibile delle rime ha sempre una funzione giocosa, bizzarra, meravigliata, soprattutto quando esse sono imperfette, come dimostra *Domenica al Pincio*, dove ci sono *cannocchiale* : *lire*, *sole* : *signore*, mentre conclusivamente ci sono la rima interna, imperfetta, e quella canonica: «Un mendicante batte una monetina / sul parapetto del ponte, una vecchia infila / un'aghiella all'orizzonte». Sono, in apparenza, frammenti di sguardo e di vita, ma sono trasformati dal punto di vista barocco e surreale che Sinisgalli assume, con un risultato di stupore e, al tempo stesso, di modificazione bizzarra delle forme del mondo, e il cannocchiale del Pincio ne è lo strumento fantastico: «Solo il voyeur invita a spingere / l'occhio nel cannocchiale: / tre minuti, venticinque lire. / Laggiù è tornato il sole. / A mezzo miglio un signore / infila un'uliva / seduto davanti a Rosati, / un mendicante batte una monetina / sul parapetto del ponte, / una vecchia infila un'aghiella all'orizzonte». Il cannocchiale consente di vedere le forme banali del mondo da un punto di vista profondamente metamorfizzato, con acuto e ironico stupore, ma ormai tutto si deve pagare, anche questo piacere di gioco. Quello che si vede è ben poco, in sé, significativo, ma, visto così, è tutt'altra cosa: l'orizzonte davanti all'aghiella della vecchia, il signore che infilza un'uliva in un caffè famoso, la monetina del mendicante, cioè il quasi nulla che diventa enormemente importante perché visto in uno spazio mirabilmente falsato (ed è anche un'autocitazione, con i ragazzi che battono le monete contro il muro in *Vidi le Muse*). Sinisgalli arriva a congiungere il basso e il sublime, la prospettiva antifrastica e la sostanza drammaticamente cruda di una biografia esemplare.

È il caso di *Autobiografia quinta*, con la continua alternanza di miseria fisica e fisiologica e di curiosità bizzarra della parola scritta. Sinisgalli usa abbondantemente la rima, sempre con la compresenza di quella imperfetta e di quelle regolari, per rendere più tesa la divaricazione tra i due livelli opposti di questo *exemplum* di un'autobiografia del tutto infinta, ma proprio per questo mirabilmente ammaestrativa: «Crebbe per terra carponi / sulla creta e sulla cacca. / Si affilò il becco / tra gli interstizi dei mattoni. / Soffriva di emicranie e di dissenterie, / avido di romanzi, allergico alle poesie. / Divorava a puntate *La mano / del Defunto*. Dal soffitto d'inverno / cadeva a gocce l'unto delle vesciche». La legge dei componimenti poetici di Sinisgalli propone la contraddizione linguistica, ritmica, concettuale; e 'comico' e drammatico (e tragico) ne sono l'origine. La miseria dell'esistenza è, in questo testo, moltiplicata, in funzione della confessione infinta ed esemplare per quello che contiene in sé, come realtà della vita e dell'arte. Il sublime mascherato è, invece, la norma di *Aurora*: «Mi sveglio in un bagno di sudore, / mi chiama da lontano / una vocina trafelata / proprio in cima all'aurora. / Che speri, che aspetti, / chi ti tiene legato? / Vieni a stenderti al mio lato, / è fresco buio ventilato». Ci sono tre rime nella conclusione del discorso (*legato : lato : ventilato*), ma prima ce n'è anche una imperfetta (*trafelata : legato*). C'è l'altra rima imperfetta *sudore : aurora*. Si noti che si tratta, in questo testo come in tanti altri, di rime così poco rilevate da diventare quasi irriconoscibili. Fanno parte del gioco compositivo, non hanno la funzione di rilevare specificamente il discorso. L'interpretazione del componimento è acutamente ambigua. La *vocina* «proprio in cima dell'aurora», che invita il poeta a giacere con lei all'inizio del giorno, rimanda al mito di Aurora e del vecchio Titone, e il poeta che si risveglia in un bagno di sudore è vecchio anch'egli come Titone, e la *vocina* è quella della sempre giovanissima Aurora, fresca, quindi, nelle coltri in cui si abbraccia con il decrepito amante, e la *vocina* il poeta a fare lo stesso, analogo a Titone. D'altra parte il diverso punto di vista del testo rimanda alla voce divina che invita il poeta, vecchio e affannato nel risveglio, a salire al cielo, a trovare l'estrema pace e il sicuro godimento lassù, sulla cima dell'aurora della luce rosata, a cui Dio lo chiama.

Due componimenti conclusivi della sezione del libro sono amari, penosi, dolorosi: gli insulti eterni, i cani furanti messi a guardia dei muretti di pietra al di là dei quali c'è il poeta con la sua offerta di parole. Sono due riflessioni sulla difficilissima sorte della parola pronunciata: l'ira e il giudizio maligno e l'odio, il rifiuto. Nella quarta parte del libro ci sono due bizzarri epigrammi, il primo dedicato a Montale (non senza cattiveria), il secondo con la citazione di Bra e di un minimo episodio di vita; e mi sembrano il risvolto 'comico' dei due testi di rappresentazione della condizione esecrata della poesia.

La terza sezione contiene componimenti tra narrativa e memoria, con un intervento metafisico, che riporta alla tensione al divino e alle interpretazioni attuali di esso in un tempo senza più dèi e senza Dio. Il titolo è *I discepoli*, e il linguaggio è marcatamente biblico: poi c'è il Maestro, i suoi triangoli che sono gli emblemi del Dio della Bibbia, ci sono le stelle da numerare (e questa è una citazione leopardiana, dal *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*), c'è il divieto di cogliere i fiori delle fave (che sono emblemi eretici), c'è la mangiatoia che rimanda a quella dove è deposto Gesù appena nato, che ha vicino l'asino e il bue per i quali devono essere conservate le carrube, e contate come il prezioso dono di dolcezza. Il Maestro è severo, nella raffigura-

zione di Sinisgalli, non concede ai suoi discepoli nessuna festa, né sacrale né mondana. Si ricordi la molta attenzione di Sinisgalli per la matematica, ma con il triangolo di tante raffigurazioni pittoriche, a cominciare dall'età barocca e dal Dio *more geometrico demonstratus* di Spinoza. Tutto intorno ci sono raccontini e momenti di vita anche molto umili e attuali, ma sempre trasformati in *exempla* assoluti, metafisici, sottilmente visionari, e la situazione più semplice si traduce in scoperta e in riflessione sul significato che essa ha molto al di là della realtà, perché a tanto il poeta non riesce ad arrivare dopo aver acuito lo sguardo non soltanto dell'occhio, ma anche della mente (e il cannocchiale del Pincio ne è l'emblema sicuro). In *Due poeti ai giardini* il raccontino ben presto rivela l'emblematicità che lo regge: è come la ripresa in antifrasi della visita (di origine dantesca) nel giardino edenico dei poeti vecchi e malconci che camminano nello spazio diventato un poco angusto, ed è per loro la ripetizione della contemplazione della natura nella doppia forma degli olmi ancora verdi di ottobre e del Museo di Storia Naturale con i cristalli e i fossili. La ripetizione della passeggiata è anch'essa allegorica: è sempre uguale, dura un'ora, lo spazio abbastanza limitato è percorso sempre nello stesso senso. È come se i due poeti fossero anche l'esempio della presenza e del modo di essere degli intellettuali del castello privilegiato del canto IV dell'*Inferno* dantesco: i passi piccoli sono quelli che si addicono ai poeti perché sono un poco malati come per un mite purgatorio, ma sono anche il modo di muoversi che è opportuno per chi riflette e medita e guarda e ammira, mentre la fretta dantesca è *dismaga*. Alla fine i due poeti «siedono / sulla panchina davanti al lago», che è l'allegoria dell'essere a cui alla fine sono giunti a pensare.

Anche un componimento molto giocoso e fantasioso, come *Lo strenuo studente*, l'andare in giro del poeta per le vie popolari di Roma è accompagnato da battute enigmatiche, da giochi di parole, da stupori bizzarri, con un profluvio di rime autentiche e imperfette (per esempio *Suburra: Cimarra; sordomuto: sputo; pòmicia: camicia; colletti: Boschetto; esami: vermi*). L'interrogativo, poi, rende ancora più stravagante l'elencazione di strade e personaggi e aspetti imprevedibili della «Suburra» dove il vento capriccioso e avventuroso ha portato il poeta: «In Via Caprareccia chi pòmicia / chi struscia il gomito della camicia / chi ricuce polsini e colletti?». La funzione della poesia è quella di vedere e di riconoscere ciò che di diverso, di misterioso, di inquietante e al tempo stesso di vero c'è nelle cose che appaiono, negli eventi quotidiani. Appena nominate, le cose si trasformano e mutano, come si può vedere nella *Pica in sartoria*, con l'uccello che diventa una donna - nel mito è la donna trasformata in uccello -, che cuce e impone di cucire e aggiustare o sistemare al poeta, perché il drappo della vita sia sistemato; e diventa allora la rappresentazione del dopo la morte familiare per il tramite della dispersione degli oggetti che composesero la lunga vita del defunto. Gli abiti e gli oggetti del morto vanno in mano, grottescamente e drammaticamente, alle persone emblematicamente più incongrue, ed è un altro segno della divaricazione che Sinisgalli coglie tra il reale e il vero, le cose come sono e le cose come si trasformano, diventano diverse, rivelano l'imprevedibilità di esse non appena la parola poetica le abbia toccate e nominate e le ha viste allora altre, ora grottescamente, ora dolorosamente: «Dopo i lutti / si schiodano gli armadi. / Le tube le palandrane / gli stivali prendono il volo. / Il panama di mio padre / è finito sulla testa tosata / di un ricettatore di capelli. / Vanno addosso ai mariuoli / le sue giacche stilizzate». Si noti il verbo del secondo verso imperativo: così va

a finire la vita materiale, con l'involucro dell'anima che è elencato ironicamente con tutti i vestiti del morto, dispersi per grottesca insensatezza della vita che continua e tanto imprevedutamente si trasforma.

È una rappresentazione in fondo macabra, come una danza bizzarra. *La lettera di zia Gerolomina* è un'altra esemplificazione di meraviglia avventurosa e di apparizione fuori dell'ordine di situazioni e personaggi e oggetti e forme, con un che di grottesco che rimanda a Bach: «Perdo il filo, / non mi raccapezzo, / non so dove trovarti, / da che verso. Bussano al portone / comari e comarelle / con canestre di anguille, / panieri di cipolle. E la zampa / di un cane, il muso di un maiale». È come una rappresentazione demoniaca, quasi che la zia Gerolomina sia capitata in un inferno popolato di emblemi animaleschi e dell'orto, e anguille e cipolla alludono alla demoniaca oscenità dell'inferno; la zampa di cane e il muso di maiale acuiscono l'aspetto grottesco e deforme della narrazione, ed è perfettamente coerente alla serie di apparizioni infernali la dichiarazione che la zia perde il filo, non si raccapezza, non trova più il nipote a cui vorrebbe rivolgersi per uscire dal luogo dove è capitata. Il reale è il punto di partenza per poi riconoscerlo nella sua verità profonda non appena il poeta lo pronuncia e lo 'veda', sia nelle esperienze attuali sia nella memoria. Esso si rivela nutrito delle lezioni dei miti, classici e cristiani. Grandiosa è *La visita*, che rimanda all'incontro di Ulisse con i leoni di Circe e all'infuso o alla 'pappa' di papavero che allude anche al modo con cui Psiche può ammansire i mostri infernali per poter prendere, come le è stato imposto, le gocce dell'acqua dell'eterna quiete (e la citazione pascoliana mi sembra molto probabile). Ma la trasformazione del mito è avvenuta in un'ambientazione grandiosamente naturalistica, e concretata in richieste e in furori e in pretese brutalmente materiali, come compete ai personaggi che sono bestie e non uomini veri. La vicenda quotidiana e materiale è trasfigurata in mito, mirabilmente: «Siete i benvenuti diceva mio padre. / E distribuiva agli ospiti bocconi / d'erba masticata. / Non erano uomini ma leoni / adirati. Chiedevano / di caricare traini di ghiaia / nell'Agri, di far legna / nel bosco del demanio, / di pescare con le bombe. / Avevano il sangue agli occhi. / Ma egli li ammansiva con la pappa / di papavero». Può esserci anche il puro gioco, con il piacere di inventare immagini, metafore, similitudini, come accade nell'*Alba del 21 dicembre* con il sole che è «un cane dormiglione», in quel giorno del solstizio d'inverno che è il più breve dell'anno, come almeno si dice; e può essere la raffigurazione della crudeltà dell'infanzia, che rimanda ai ragazzi descritti in *Vidi le Muse*, ma quelli d'allora sfrenatamente tesi al gioco della vita, mentre quelli d'ora sono astiosi, maligni, cattivi, offendono, e i loro giochi sono gesti e atti feroci, a tradimento: «Qualcuno si rovescia le palpebre / per darsi importanza, / riesce a far centro con uno schioppetto / caricato di stoppa e di saliva. / Mira a distanza in un occhio / e colpisce. Porta in tasca / un peperoncino, ne stacca / la punta coi denti, la sputa / fulmineo non visto / in faccia alla gente». La descrizione è, come sempre nella poesia di Sinisgalli del *Passero e il lebbroso*, anche esemplare, una rivelazione, un ammonimento: sono *I vezzi dei fanciulli*, e per ironia il termine *vezzi* indica i gesti e i comportamenti della malignità dell'uomo, anche da fanciullo, e per questo più gratuita.

La quarta sezione contiene una serie di testi dedicati a monumenti e luoghi, piazze e letterati, con l'aggiunta, dopo, di altre riflessioni e di altre situazioni di vita, ma a questo punto hanno l'impostazione della conclusione

dell'itinerario del pensiero, delle sentenze, delle illuminazioni e delle spiegazioni della parola poetica che ha indagato e spiegato strenuamente le tante forme dell'essere. Penso alle molte dichiarazioni di poetica, come *A un poeta*, a *Tecnica*, alla *Memoria stanca*, a *Non brucerò il suo ritratto*, a *Via Spiga*, a *Il manoscritto di Petrarca*, anche alla *Visita di Pascal*, che è forse quella più imprevedibile e più bizzarramente e giocosamente meditativa. Le narrazioni e le riflessioni e le citazioni di poetica sono antifrastiche, fra ironia e gioco, ma così rinnovando mirabilmente la tradizione olografica di filosofi, matematici, poeti, facendoli diversamente esemplari e ammonitori. Penso al *Manoscritto di Petrarca*, con la meditazione sulla contraddizione tra arte e vita: «C'è un libro aperto da secoli, / ci sono scritti con la penna d'oca / in ogni riga due endecasillabi / di seguito. Pensieri e sospiri / in caratteri duri, / non gli incerti segni / che fabbrica la natura». Il codice dei *Rerum vulgarium fragmenta* è l'esemplare lezione del rigore e della canonicità della poesia, che dà ordine e misura ai pensieri e ai sospiri d'amore, mentre al di là c'è la vita («la natura»), cioè tutta la contraddittorietà, la confusione, l'incertezza, i dubbi dell'esistenza, che non consentono di segnarli su nessun verso e metro. È, invece, un ironico gioco *La visita di Pascal*: «Pascal venne col solleone / a casa nostra / in sembianza di lattaio. / Non c'era la bottiglia. / E fece scivolare / sotto la porta di servizio / un breve saluto / scritto con un mozzicone di matita: / "Non ho trovato il vuoto"». Si ricordi che Sinisgalli è l'autore di *Furor mathematicus*, e il Pascal che viene dal poeta è, naturalmente, il matematico, lasciando da parte il filosofo e il teologo. Ma il confronto tra il matematico antico e il matematico d'oggi, che è anche poeta, è un ilare e beffardo gioco di parole, con il «vuoto» matematico e il «vuoto» come la bottiglia del latte che Pascal in sembianza di lattaio non trova nella casa del poeta-matematico. La battuta di Pascal scritta «con un mozzicone di matita» rileva ulteriormente l'ambigua antifrasa del giudizio di poetica.

Più facile è *La casa di Nievo*, ma anche amara, turbata: «Rapito dalla guerra / radunò le sue carte. / Le trovarono in un tiretto / quando si mise in mare / e annegò. Ai poeti la sorte / vieta di tornare / nelle loro camerette». La cameretta è un'allusione al Petrarca, che la dice un *porto*, là dove Nievo naufragato nel Tirreno non ha avuto il conforto di ritornare a raccogliere le sue carte, e Sinisgalli, sempre nello stesso testo, di passaggio cita anche il Foscolo. I versi come forma di poetica sono anche riscrittura, reinvenzione, con l'ironia che l'accompagna, ma anche con il fondo di malinconia per l'inevitabile riduzione di livello che l'età moderna comporta. Si veda, a confronto, la dedica alla Musa che è chiamata, ora, la serva dei poeti, colei che dovrebbe offrire loro occasioni di poesia, ma tutto è dissacrato, abbassato, e anche la serva-Musa per l'ispirazione porta al massimo un volantino, non la parola nuova, non il verso sublime. Il passero che consola è quello, solitario, di Leopardi: «Sto sempre vaga, / il sogno non mi paga. / Che tanfo di tappeti / di libri di divani, / gli anni mi mangiano le mani. / Sono una serva di poeti, / dovrei stare sulle nuvole, / vivere tra i fiori. / Voi tutti avete un passero / che vi consola, / il mio uccello è volantino». Più scoperto e un poco brutale è la dichiarazione *Tecnica*, con l'allusione polemica a Montale (e si ricordi l'epigramma alquanto maligno): «La carta rifiuta le babbole / gli sfoghi i puntigli / le poesie scritte a mente / scritte in sogno scritte / a cavallo». Ci vogliono tenacia, attenzione, lungo lavoro di revisione, di correzione, di lima, e non il patetico o le menzo-

gne o le frivolezze. È un discorso molto serio. Altri componimenti sono esemplificazioni di come si può costruire una poesia mettendoci dentro svariati materiali, anche incongrui. Penso a *Udine, Piazza delle Erbe*. La conclusione del testo riguarda la poesia e il poeta, così come all'inizio sono citate le cose che servono per gareggiare, contenute nel mercato con i mercanti. I versi sghembi e bizzarri vengono messi lì come le cianfrusaglie ricavate da altre poesie chissà dove recuperate (Gozzano, Pascoli, per esempio): «Due valvole di scimmia / per gareggiare con le cincie / in versi sghembi, / qualche sorso di ozono / estorto agli ontani». Ed ecco allora la rappresentazione del mercato come una confusa festa un poco folle, che passa dal reale al gioco fantastico e frenetico: «E scialare felici in questo mare / di scarpe di aringhe di gelsomini, / brindare ai sofisti dei vini, / ai priori dei salumi / che usano lame lunghe / e scambiano i coltelli / come io scriba cambio le punte / dei pennini». Di colpo la moltiplicazione delle merci e dei mercanti si arresta nel gesto del poeta che cambia i pennini per poter concludere la sua descrizione della Piazza delle Erbe a Udine, tanti avendone consumati come i coltelli dei salumai. È il grottesco e beffardo confronto tra la materialità e la scrittura: la novità della descrizione del mercato sta proprio nella riflessione di poetica all'inizio e alla fine di essa. Scialare in questo mare è una parodia leopardiana, dall'*Infinito*. Come pressoché sempre, le rime perfette e imperfette si accumulano in questo componimento come in tanti altri, soprattutto in quelli più affollati e più baroccheggianti, volti alla meraviglia.

Un'ironica dichiarazione di poetica è anche *La memoria stanca*, che più apertamente rileva il fondo molto culto del discorso poetico di Sinisgalli: «Busso alla mia memoria, / non apre. / Mi tocca ripassare. / Mi metto a divagare. / Infilo finalmente otto lettere, / Escorial. / Ma ho dovuto attraversare / un Sonetto di Nerval / per avere via libera». Soltanto la poesia più dotta consente il ravvivarsi della memoria: essa è il fondamentale della vita, del passato. In fondo un'autobiografia è *A un poeta*: «Vivi bene nella tua cameretta / pentagonale malgrado gli spifferi. / Ogni giorno trasformi le parole / in cera e miele, morte e amore. / Ti nutri di due alimenti, / costruisci con due pensieri». C'è la doppia eco di Petrarca e di Pascoli, non senza quella di Saba. Pentagonale è la cameretta del poeta perché egli è (pascolianamente) come l'ape con la sua celletta che riempie di cera e di miele. E morte e amore sono le due cose al mondo più belle, come sentenza Leopardi. Sinisgalli vuole segnare in quasi ogni componimento i punti di partenza del suo discorso poetico. La poesia oggi è sempre reinvenzione, reinterpretazione, citazione, commento, gioco e dissacrazione, ma con, nel fondo, per Sinisgalli, la chiara intenzione di celebrarla ancora, di renderla ancora possibile, con tutte le variazioni sublimi e basse, stupite barocchescamente e surreali e fantasiose.

Sempre nella quarta sezione, ci sono due testi che hanno, invece, un carattere molto diverso quanto ad ampiezza, impostazione, andamento; e si tratta di *Epitaffio a Poletti*, aspro, violento, crudo, con tre sole rime, una imperfetta (*poliziotta*: *sciocca*) e due perfette: *prospetti*: *Poletti*: *perfetti* e *intestino*: *cuscino*, tutte e tre con un che di più sprezzo; e di *Non brucerò il tuo ritratto*, che è una dichiarazione non di poetica, ma di vita, anch'essa drammatica, cruda, priva di ogni ironia e di ogni gioco di immagini e di meraviglia. Nel testo precedente, *A un poeta*, Sinisgalli parla di cera e miele, di morte e amore: «Restano sempre le cose più insignificanti / a sopravvivere, / *fourrures*, sou-

*venirs*, / l'amante che ti morde l'orecchio, / il più sciocco, il più vecchio / ti gira intorno, ti guarda morire. / L'amore arrivò davanti a me / come un dannato». Le *fourrures* alludono forse, ambigualmente, alla pellicetta dell'amante, oltre che a una più innocua pelliccia; e i *souvenirs* sono anche i ricordi insignificanti e stupidi del morso dell'orecchio da parte dell'amante e del vecchio e sciocco che curiosamente vuole assistere alla morte del poeta. Ma la morte così banale, accompagnata da tanti particolari insignificanti, è messa a confronto con l'amore sfrenato, insensato, violento, sadico, demoniaco (ed è quello cantato da Saffo e raffigurato da Platone, che, nei tempi moderni, si congiunge con il sadismo e con il masochismo): «Sceglieva per i nostri riti / le ore del mattino, / voleva essere strozzato / in una gelateria vuota. / Sarebbe salito su un palco / nudo, alla gogna, / colpito da pietre e flagelli / senza dolore, senza vergogna». L'amore come eccesso è tuttavia un valore, nello scatenamento e nella bizzarria. Il non-amore merita, invece, la condanna: «Ma i banditi d'amore / vanno all'inferno». La decisione finale è l'accettazione dell'esasperazione e della violenza dell'amore: «Finché vivo, finché affogo / non brucerò il suo ritratto. / Parlerò col fuoco, parlerò col gatto / questa sera d'inverno». Gli ultimi quattro versi sono alquanto enigmatici, e meritano qualche commento. Il poeta non distruggerà l'immagine dell'amore, e il termine *affogo* è molto ambiguo: finché ho ancora un soffio di vita, oppure finché ancora brucia la mia passione (*affogo* vale *affoco*, nella rimeria trecentesca); il «fuoco» è l'emblema (la metafora) della passione amorosa, l'«inverno» è la stagione della vecchiaia, a cui, malgrado tutto, il poeta ancora contrappone l'amore, con il quale egli parlerà, e, al tempo stesso, con il gatto che è quello del focolare, l'accompagnatore del vecchio amoroso che li si scalda, ma potrebbe anche essere la più azzardata metafora erotica.

La quinta sezione risulta meno intensa e significativa: ci sono testi molto brevi, quasi epigrammatici, come *Mezza estate*, *Triangolazioni*, *Santa Maria in Via Lata*, *I deboli*, *Memoria*, e ci sono altri che sembrano rimandare alla prima raccolta poetica di Sinisgalli, con i ragazzi e le figure di paese trasfigurati in pura emozione lirica, ma con una mutazione profonda per l'intervento dei «fanciulli divini» che, nel loro modo, vincono la miseria e la morte, o dei bambini che giocano e corrono nell'erba di primavera, e, nella stessa erba, le coppie degli amanti compiono i loro giochi d'amore. Il primo testo si intitola *Crepuscolo*, e il titolo è un'allusione a *Vidi le Muse*, ma la liricità accesa acuisce lo sfrenamento dei fanciulli e lo trasfigura in concetto che salva la vita: «Coi piedi dentro i sacchi / precipitano nei vicoli i fanciulli. / Trascinano pabelle, fanno graffi / sui muri, colpiscono le porte / coi coltelli. Stanano la miseria / e la morte». Giocoso, invece, è l'altro componimento, che si intitola *Piazza di Siena*, ed è un'alacre invenzione paesistica con il noto nome nel parco romano dove tante avventure di divertimenti innocenti e di congiungimenti amorosi avvengono in primavera, e anche in questo modo la liricità originaria è modificata profondamente: «I bambini ruzzolano / lungo le pendici della valletta. / L'erba è alta / dopo i primi temporali di primavera. / Le coppie giacciono nascoste, / si vedono le punte delle ginocchia, / i musi e le code dei cani». I musi e le code dei cani sono analoghi alle ginocchia puntute degli amanti che amoreggiano nell'erba alta della primavera: fa parte del gioco inventivo e, in questo caso, liberamente divertito, di tanti testi del *Passero e il lebbroso*. I componimenti più ampi della quinta sezione sono, in fondo, ana-

loghi quanto ad impostazione ai due con i fanciulli e i bambini: la fantasia – un poco troppo in minore – dei *Terrazzi delle cooperative*, che però si concreta in una grande trovata inventiva, quando la vicenda del professore solo e immiserito d'improvviso si traduce nell'esperienza dantesca, a lui adeguatamente consona, con la contrapposizione splendida tra l'ascendere del poeta alla gloria sublime e la situazione povera, banale: «Il professore asciuga le magliette, / mette a bollire le zucchine, balza / dal sottoscala con un salto di generazioni, / sosta tra i mezzanini, poi / sale in gloria all'ultimo girone».

La contrapposizione tra arte e morte, vita e rapida vanità dei segni che cercano di custodirla nel tempo è, invece, l'argomento di *Santa Maria del Popolo*, un testo tra i più ricchi e alacri del volume, tra ironia e tragicità. Il poeta cerca di incidere il suo nome nel marmo che consacra i turisti lì giunti, che vogliono testimoniare che sono esistiti, ma così egli ha la stessa certezza e realtà delle serve e dei soldati che prima hanno segnato il loro nome. È un inizio che è una riflessione profonda sulla vanità della memoria quando si voglia fissarla nel marmo, deputato alla conservazione sicura. Ogni nome è insignificante di fronte al luogo della morte. Sinisgalli dice: «Provo a scrivere anch'io il mio nome / sul marmo. Le serve e i soldati / hanno i loro nomi intrecciati / con la punta di un chiodo». Quei nomi sono incisi nella chiesa che ospita i morti: sono le flebile e vanitosa memoria di chi, serve o soldato o poeta o qualsiasi altra persona, ha voluto documentare il fatto d'essere esistito. Il poeta attraversa lo spazio della morte con tante parole o figure misere e illustri, ed è come un itinerario dantesco: «M'imbratto di quest'acqua ammuffita, / calpesto gli occhi dei dormienti. / C'è il capino eretto di un bambino / di 7 anni Felicetto Casciani. / Ci sono vescovi, nobildonne, ragazzi, / le cortigiane dietro sontuosi epitaffi». È un trionfo della morte fulmineo e nobilmente barocco, che si conclude imprevedutamente in una serena rassegnazione, quasi un conforto, anche questo d'eco barocca: «Anche estranei i morti ci aiutano a vivere. / Vuote dimore, spazi alti semibui. / Ti puoi sedere senza bisogno di pregare. / Mi sono messo inginocchiato / su un gradino e sto per essere scalcio / da un cavallo che sbuca dalla parete». La trovata conclusiva è un ottimo accordo con il barocco trionfo della morte. È il frutto improvviso dello scarto dall'obiettivo itinerario funebre, uno scatto di improbabile apparizione del cavallo uscito fuori vivo da un affresco, a dimostrare che la parola può reinventare continuamente e far rivivere la realtà e l'arte, anche quando il discorso è indirizzato verso la sola riflessione sulla morte e sulla quiete della mente.

L'ultima sezione del *Passero e il lebbroso* è fondamentalmente autobiografica, pur con tanti scarti di bizzarria e di trovate fantasiose e giocose e surreali. Si vedano le *Due poesie per la fine dell'estate*, molto piane e conversative, ma la conclusione è la ricerca della meraviglia che il poeta degno deve offrire: «Odo lo sterminio delle bottiglie / vuote nel corridoio seminterrato, / il trillo del venditore di piumini, / gli appelli reiterati / di un telefono nel condominio. / In dormiveglia supino / guardo in alto la larva / di un cane che vola». C'è la citazione gozzaniana nel terzultimo verso, e c'è l'apparizione, non del quadrifoglio, ma del cane che vola, che rimanda a Chagall. *La macchina inutile* rimanda al surrealismo quanto al titolo, ma in realtà è una dichiarazione di poetica: il surrealismo e la meraviglia come *légge* del Barocco sono il modo sicuro di Sinisgalli per sfuggire al patetico: «Non ho mai fatto progetti da bambino / per legare la pioggia al mio destino. / Non ho mai sporcato la pagina /

con le lacrime delle cose. / Se un gemito è entrato di riflesso / è il suono di uno spino / tra le fiamme, un dialogo / tra gli insetti». La pioggia diventa l'allegoria della poesia delle lacrime, del pianto, e, dopo, ecco la citazione virgiliana, «le lacrime delle cose», rigorosamente respinte. Il rifiuto del gemito è radicale. Nelle *Finestre di via Rubens* c'è un'analogia negazione del patetico, del romantico: «Ho escluso dai miei fogli la passione. / Voglio solo guardare, / guardare come un deficiente». Sinisgalli proclama di voler scrivere una poesia esclusivamente visiva, contemplativa, e tanta parte della sua poesia ricerca l'effetto visionario, ma più per gusto dello stupore surreale che per l'effettiva sostituzione dell'occhio alla parola, che rimane il punto di partenza immediato e intensissimo di ogni testo. Si può dire allora che la poesia di Sinisgalli parta, sì, dallo sguardo più appassionato ed entusiasta, perché così, poi, la luna, le rondini, la palma possano essere segnati nella carta, con l'aggiunta dell'occhio curioso e fantasioso che deforma e trasfigura le esemplari forme delle stagioni. Si osservi la palma a cui lo sguardo del poeta si rivolge: «Odo la palma che si scuote, / alza le ali, starnazza, / poi si rassegna all'immobilità. / Si chiude nel suo mutismo». Lo sguardo del poeta 'vede' la palma mentre, mossa dal vento, si scuote come se fosse un uccello, la vede animata, sembra che voglia parlare, e poi, invece, si rassegna ad essere un albero, soltanto un albero, al contrario delle rondini che volano fulmineamente nel crepuscolo; ma in realtà l'animazione della pianta è il frutto dell'occhio del poeta, che guarda dalla finestra della sua stanza le forme della stagione e del tempo e le ricrea, inventandole con la forza della sua visionarietà, perché poi egli possa segnare con la parola le metamorfosi che l'occhio è capace di cogliere. Non si tratta dell'aspirazione a congiungere pittura e poesia, ma di immaginare le possibili trasformazioni delle cose, per poi tradurle nei versi. Dice Sinisgalli: «Perché è domenica tardi / io non mi stanco mai / di guardare le rondini. / ... / ... / È un gioco breve / quello delle rondini al crepuscolo. / Escono in cielo a due a due, / corrono sui tetti al fondo dei pini, / rientrano come saette. / All'improvviso il fischio scompare. / Volano mute ancora per un attimo. / Poi il cielo torna vuoto. / Scrivo rapido / finché c'è luce ancora sulla carta». È un componimento ricco di endecasillabi, a differenza di quasi tutti gli altri testi del libro. Ed è esemplare la descrizione dei voli delle rondini, che si traducono subito nei versi. Lo sguardo può andare finché c'è luce, ma perché coincide con la trasposizione nella parola. Lo stesso accade per la luna nel crepuscolo, ma con un'allusione surreale, perché Sinisgalli dice di contemplare la luna in fase calante, e in realtà è tale nelle prime ore del mattino, e non prima quando è notte piena. Il poeta vuole vederla dalla sua finestra, perché poi possa segnarla nella carta e farla oggetto di poesia: «Rinuncio al piacere / di starmene al caffè fino a notte. / Rinuncio ai sorrisi delle etère. / Volo a casa per disegnare. / C'è la luna in queste sere / in fase calante. / Fa un piccolo viaggio, / un cammino breve. / Sale al buio sghemba in cielo. / La fermo sulla carta turchina, / poi segno un angolo / una stella distante. / Basta un'annotazione / a far la storia senza risentimenti». Gli ultimi due versi sono molto significativi: lo sguardo e la poesia sono la vera storia della vita e del mondo, come è detto anche in *Hybris*: «Lo scriba beve e fuma / fino a tarda notte. / La sua hybris è casta», cioè non esasperata, violenta, realistica, storiografica, ma rigorosamente tragica, come dimostrano le similitudini con il componimento si conclude: «Le cicche si accumulano fetide / come le mele degli ospizi / che i vecchi tentano di mor-

dere». Lo scriba dà un senso alla lune e alla stella, e abbandona volentieri il caffè, il punto di riferimento degli incontri mondani, e non cura le seduzioni del sesso. La poesia è visione pura.

La riflessione sulla vecchiaia diventa, a questo punto, in *Hybris* e anche in tanti altri componimenti del *Passero e il lebbroso*, quella sul tragico dell'esistenza. Si moltiplicano i particolari di un mattino, di un giardino, come i correlativi oggettivi del declino del poeta, la cui condizione comporta, tuttavia, la suprema contemplazione della bellezza della parola che patisce anch'essa la decadenza. Nessuna scoperta e invenzione di poesia possono arrestare la vecchiaia, ma il poeta può ancora descrivere tante forme dell'essere. Il testo è tra i più alti e profondi della raccolta, proprio per la lucida riflessione sulla tragicità del fare anche poesia: «Ti siedi intorno al lago / al mattino presago / del tuo destino. / Giri a vuoto nei viali, / ti appoggi alla palizzata, / cerchi requie sul prato. / La Bellezza è invecchiata / l'hai riconosciuta e abbracciata. / Anche se la spuma la polvere / il polline non bastano / a far credere a una resurrezione». Spuma, polvere e polline rimandano ai temi poetici più cari a Sinisgalli. Il giardino è, allegoricamente, anche quello edenico, dove il vecchio poeta non riesce più a godere della bellezza: «Cammini sulla ghiaia e incespichi, / sull'erba scivoli come il povero / sui tappeti. Rifiuti quest'ora / che non sai spendere. / Meglio un pugno di lupini / che una moneta in un giardino». Il pugno di lupini rimanda alla Bibbia e alla vicenda di Esaù e Giacobbe, con ironica consapevolezza dell'inefficienza del vecchio a godere delle grazie del giardino. Nella parte conclusiva del componimento c'è, prima, la consapevolezza dell'incapacità del vecchio di godere il giardino: «Hai la considerazione / dei giardinieri e dei soldati», cioè dei curatori e dei custodi del giardino (gli angeli, molto probabilmente). La sentenza ripete il giudizio di Rimbaud su di sé: «Tu ti penti di aver perduto / la vita per dovere» («Oisive jeunesse / a tout asservie, / par délicatesse / j'ai perdu ma vie»). Infine il vecchio poeta dice: «Puoi trascorrere ore e ore / a guardare le foglie nuove. / Il mondo è lontano di là». Nel giardino edenico, anche se alquanto umiliato, rimane tuttavia al poeta la contemplazione delle foglie nuove. È l'estremo piacere della vecchiaia. Il mondo è al di là del giardino, ma forse è quello che è al di sotto dell'eden, e non è soddisfazione e gioia. Nell'eden il vecchio poeta si accontenta di guardare le foglie nuove per ore e ore, che sono gli emblemi della continuità della vita.

In *Un vecchio compagno* c'è un'ulteriore verifica della condizione della vecchiaia. C'è una sentenza dolorosa, disperata: «Ho paura di vivere un minuto / di più delle mie ciabatte». Ma qui la vecchiaia ha aspetti alternamente amari e sconfortati e aspetti fantasiosi, grotteschi, bizzarri fino allo stupore divertito. C'è all'inizio: «Il più debole vive esiliato / sul colle di rufo, letterato / in ritiro spolvera il lapillo dai vetri e appunta filze / di nomi in un album disseccato». È l'*alter ego* di Sinisgalli, il cantore della polvere, di ciò che è disseccato, e il «lapillo» è orazianamente la pietra preziosa che è la sua poesia. Quello che il poeta scrive ancora è qualche segno minimo, neppure più una parola, ma il preannuncio, la preparazione, i punti di partenza di un discorso fino al quale non arriverà più: «Dipingi sulle ginocchia / tavolette votive - apostrofi, trattini, / virgolette, parentesi, puntini sospensivi». Il vecchio poeta ha disseccato all'estremo la parola, il verso, il ritmo, il messaggio. Oppone al suo programma dei tempi della disfatta, quando sarà concluso tutto l'itinerario della vita e

della scrittura, ad altre vanitose e inutili metafore e similitudini, con l'allusione polemica al Montale del primo testo degli *Ossi di seppia*: «Ci si ubriaca coi fondi di bottiglia, / ci si ingozza coi beaux restes». In mezzo ci sono la sorpresa, l'imprevedibile, l'alternativa bislacca rispetto al programma della disfatta: «Davanti a un gramo villino / il furgone scarica un omino / scervellato che propone baratti / per gl'inverni futuri: termocoperte / per vocabolari, giornali / in cambio di piatti. / Via le camicie alla 'Nivea' / sporche di muco e di urina, / alla rammendatrice la palandrana / bruciacchiata, al cappellaio / la cloche da rivoltare».

*La domenica dei noccioli e Private prospettive* concludono questa rappresentazione del tragico e del grottesco della vecchiaia. Nel primo componimento c'è l'ulteriore citazione del giardino edenico: «Da che hai un bel giardino / non amerai più i fiori». La continuazione del discorso mette in lizza san Gerolamo che toglie la spina dalla zampa del leone, con le variabili opportune della reinvenzione dell'aneddoto, ma anche la giungla che è soltanto disegnata o è una serie di sgorbi sulla carta: «Non farai sgorbi per analogia: / se qualcuno ti vede / aspetta a toglerti la spina dal piede. / Carte assorbenti giungla / delle tigri incoscienti, / ubbie delle stagioni di congiuntura!». È, come capita tanto spesso nell'ultima poesia di Sinisgalli, la moltiplicazione di citazioni, di variazioni del già detto, degli che si trasformano in stupori e giochi surreali. Come alternativa del giardino edenico, i cui fiori poetici il vecchio poeta più non ama, c'è un altro eden festoso e strano e confuso: «Ma resta alla natura: / una lieve modifica dell'orbita / la correzione millesimale / dell'itinerario domenicale e / sei in un incredibile paese / del paradiso viterbese». Sinisgalli dice: «un incredibile paese / del paradiso», e ne dice anche il nome: il Viterbese, Vignanello. È l'alternativa gioiosa dell'impossibile eden che è offerto al poeta. Lo stupore è sempre alle soglie della vecchiaia, dell'impossibilità di andare oltre il segno, la sentenza, della tragicità dell'essere. Per questo l'altro testo, subito susseguente, sigla, prima del *Passero e il lebbroso* che chiude il libro, il tragico sguardo del poeta, che, senza infingimenti, illusioni, meraviglie, vede il paesaggio cittadino così com'è, orribile. La visione dell'apparire della nonna non illumina e non conforta lo sguardo, ma, semmai, lo rende più cupo e infelice: «Mi sporgo in questa landa / tra blocchi di case verdicce / e botteghe di macchinisti e merciai. / Cerco spugne / stringhe *punaises*. / Mi nascondo dietro il fracasso / dei carri che scaricano lastre / di cristallo. Vedo spuntare / dalla gronda immensa lenta / mia nonna. Si cala nel pulviscolo, / si appoggia alle ringhiere, / mi fissa dal fondo del bicchiere. / Vie squallide come corsie / di obitori: arriva a tratti l'odore / del Tevere sulle scie / dei gatti pescatori». A questo punto giungono il surrealismo, il barocco, il tragico, tutti i discorsi di poetica e di giudizio della vita della poesia di Sinisgalli. Quello che alla fine si vede sono le case verdicce, le botteghe, la nonna che fissa il poeta dal fondo del bicchiere, e agli altri sensi ci sono il fracasso dei carri e l'odore del Tevere, neppure lo scorrere dell'acqua come emblema della continuità del tempo. Questo è quanto la poesia offre.

## LE RISORSE DELL'IMAGINAZIONE

di Angelo Marchese

“Dunque ti chiami Fuffi, eh?”

Il pechinese, che mi guardava attento da un angolo della cucina, vicino a una ciottola colma di latte, si avvicinò scodinzolando non appena sentì il suo nome. E sì che avevo provato a chiamarlo con tutti i nomi di cane possibili e immaginabili: Bobbi, Dick, Febo, Flic, Pilli e chissà quanti altri. Macché! Alzava il suo musetto ingrugnito, fissandomi più perplesso che spaventato per i miei vani tentativi di approccio.

L'avevo trovato, verso sera, in una strada del centro, mentre seduto davanti a una vetrina volgeva disperatamente lo sguardo a destra e a manca alla ricerca del suo padrone. Mi ero fermato un bel po' a guardare la scena, pensando che prima o poi dovesse comparire qualcuno a riprendersi il cagnolino, dimenticato distrattamente nel negozio. Mi accorsi che dentro non c'era nessuno: la commessa, da me interpellata, disse che clienti con cani non ne aveva visti, quel giorno.

La povera bestiola sperduta, che continuava a guardare con un velo di paura e di tristezza negli occhi i passanti frettolosi, mi faceva pena. Così, con cautela per non spaventarlo di più, mi avvicinai e cominciai a lasciargli il pelo, a rivolgergli qualche parolina.

Mi sembrava che mi fissasse con sospetto ma contento, forse, dell'inattesa comprensione. Almeno, così pensavo io, nel domandarmi se un cane avesse o no una rudimentale psicologia. La solitudine mi porta, talvolta, a farneticare sui problemi più strani e persino assurdi.

Quando l'indomani lessi, sul “Secolo XIX” la solita inserzione (“Mancia competente a chi riconsegnerà pechinese pelo grigio, macchia nera sul muso ecc.”) e capii che si trattava del *mio* cane, non nego che ci rimasi un po' male. Mi ero già affezionato a quell'animaletto tremante che avevo preso in braccio e portato a casa non senza qualche sua debole protesta, appena guaita.

Avevo telefonato subito al padrone, deciso a sbarazzarmi quanto prima di quella bestia, visto che dovevo restituirla (chissà poi perché, non certo per la mancia). Mi aveva risposto una voce di donna:

“Oh, lei ha trovato il mio Fuffi! Non so come ringraziarla... Se permette, vengo a prenderlo immediatamente...”.

“Non si disturbi, signora. Devo appunto passare per il centro: glielo porterò io, fra poco. Naturalmente se lei è comoda...”.

La signora o signorina Frasi, sì, Elena Frasi - come ripeté nel darmi il suo recapito - mi aspettava “con ansia”; cioè veramente aspettava il suo cagnolino, “quel birbante”, per riabbracciarlo dopo tante ore di angoscia.

Così chiamai Fuffi, finalmente scodinzolante, come se avesse sentito attraverso il telefono la voce della sua padrona. Era rimasto con me solo una notte, raggomitato su un cuscino, ma credevo che si fosse già stabilito fra noi un abbozzo di amicizia e di reciproca comprensione.

Mi venne da pensare che anch'io ero solo, solo come un cane; per lo meno, come un cane perduto. Abitavo ormai da molti anni in quell'appartamentino da scapolo: da quando era morta mia madre. E nonostante i miei colleghi d'ufficio malignassero, per prendermi in giro, sul mio *piéd-à-terre* - come dicevano loro - Fuffi era il primo estraneo che vi avesse messo davvero piede, anzi zampa. Zampa a terra, già. Chissà come riderebbero, se lo sapessero. Non devo dir niente.

"Allora, è bella la tua padrona?". In genere i pechinesi appartengono a persone chic. O magari sarà una vecchia racchia. La voce mi sembrava giovanile. Molto cortese. Quanti ringraziamenti. Naturalmente la mancia la rifiuto; devo trovare una frase galante, se ne vale la pena.

A trentacinque anni, riportare una cane a una signora era per me un fatto straordinario, che rompeva la mia solita routine di grigio impiegato bancario. Come sarà questa Elena? La mia timidezza eccessiva, patologica mi aveva praticamente impedito di avere un qualche rapporto affettivo con una donna; e non solo affettivo. Mi rifugiavo, dopo l'ufficio, nelle mie letture preferite: "Play man", "Play boy" e cose simili, divorando gli splendidi nudi che inzeppavano quelle riviste. Lo so che è una compensazione frustrante, ma non ho altre alternative, non sono capace di trovarle.

Il corpo femminile mi ossessiona. Non posso guardare la foto della Pitagora, della Andress, della Sandrelli, di qualsiasi donna, bionda bruna nera o rossa, senza che la mia fantasia si ecciti e dia vita a quella lucida e immobile immagine, trasformandola in carne palpitante, che mi si offre con un sorriso voglioso. E io mi confondo con quelle membra incalorite, frementi, mi annullo precipitando nella voragine misteriosa del ventre che si avvicina, sempre più grande, mentre me ne sto, colla rivista sulle gambe, inchiodato come un paralitico alla poltrona del mio salottino.

Anche quando vado al cinema non guardo il film, lo recito; sì, lo recito, mi identifico a poco a poco nel protagonista maschile e mi lascio trasportare dall'ondata delle sensazioni che egli sta provando allorché, nudo, accarezza il corpo nudo di una donna.

Mentre indosso il mio migliore vestito, penso che questo incontro con Elena potrebbe essere un classico *coup de foudre*, come succede nei romanzi. Chissà che non ci scappi un'avventura! Mi faccio il nodo alla cravatta: sono elegante e mi sento addirittura bello o, almeno, piacente.

Eccomi, col cane in braccio, davanti alla porta di casa Frasi. Suono. Vuoi vedere che apre il marito, si prende il cane e buonanotte?

Invece viene ad aprire proprio lei. Fuffi, appena la vede, abbaiando festoso sguscia dalle mie braccia e si rifugia tra i baci e le carezze della padrona. Mi avvicino per porgerglielo e mi colpisce un'onda di profumo intenso. Elena è una bella donna, basta la prima occhiata ad accertarlo, mentre si stringe al seno il cagnolino. Ha meno di trent'anni, di sicuro.

"Ma io la faccio restare sull'uscio! Si accomodi, mi scusi, signor Manerbi...". Ricordava il mio cognome che mi sembrava di aver appena soffiato per telefono.

Entrai in un bell'ingresso, lussuosamente arredato, con tappeti persiani per terra, arazzi e quadri alle pareti.

"Vorrà scusarmi se mi presento in questo modo - mi disse, accennando alla sua persona - ma ho un po' perduto la testa per la contentezza... E poi dovrei uscire... Insomma, non guardi alla mia vestaglia, signor Manerbi".

"Signorina, tolgo immediatamente il disturbo...".

"Ma no, ma no, dobbiamo festeggiare l'incontro, sì... il ritorno di Fuffi, quel birbante... Dove s'è cacciato?".

Il pechinese nel frattempo correva per la casa, annusando ogni angolo, quasi per sincerarsi che tutto fosse come prima. Lo trovammo, entrando in sala, seduto sulla sua poltrona preferita.

Mi colpì ancora la dovizia dell'arredamento, dai mobili antichi ai quadri all'enorme lampadario di cristallo ai numerosi tappeti che nascondevano quasi tutto il pavimento. Un lusso ostentato, persino soffocante.

La padrona di casa mi fece accomodare su un divano, mentre apriva il mobile-bar scintillante di luci e di specchi.

"Un whisky?"

"Sì, grazie".

Si mise accanto a me, sempre sorridente e cerimoniosa: volle che facessi mo cin cin.

"Signor Manerbi, mi vuol dire il suo nome? Io mi chiamo Elena...".

"E io Luigi", aggiunsi con un certo imbarazzo, tenendo stupidamente il bicchiere sospeso a mezz'aria.

"Ma beva, la prego, Luigi... Lei permette, non è vero? Dobbiamo diventare amici".

Trangugiai a fatica il liquore, emozionatissimo per come andavano le cose. Elena prese il mio bicchiere e lo appoggiò su un vassoio. Nel sedersi nuovamente, notai che mi si era avvicinata.

Cominciò una conversazione abbastanza convenzionale, in cui era lei a tenere le fila del discorso. Che cosa facevo, come e dove vivevo, i miei passatempi e così via. Pian piano mi accorsi di raccontare la mia vita, di mostrarle la mia solitudine e il mio desiderio di conforto, mentre lei mi seguiva con attenzione, il bel viso incorniciato dai lunghi capelli biondo-cenere, un tenue sorriso sulle labbra appena ricalcate col rossetto.

Mentre parlavo e cercavo di guardarla negli occhi, non potevo fare a meno di gettare furtive occhiate sulla generosa scollatura, che lasciava trasparire la rotondità dei seni lievemente oscillanti. Dicevo le solite cose, ma la mia immaginazione era già partita in volo, dietro e dentro quella vestaglia.

Possibile che non abbia avuto il tempo di vestirsi? Ricevermi in vestaglia, senza reggipetto... E' un *avance*, non c'è dubbio. Perbacco, com'è bella. Dovrei dirle qualcosa di galante, farle la corte, vedere se ci sta, maledizione a me!

Intanto mi vedevo recitare la scena madre di un film erotico: mi accostavo, senza parlare, ad Elena e le slacciavo la cintura. Lei mi guardava in silenzio, abbandonata sul divano, gli occhi quasi socchiusi, le labbra provocanti. Ed ecco mostrarmi la meraviglia candida del suo corpo, le piccole mammelle, le lunghe cosce tornite, la lieve macchia del pube. Mi chinavo su quel corpo, fragrante di profumo, nudo anch'io, bello, virile, desiderato...

Mi svegliai dall'incanto l'abbaiaire di Fuffi, che era venuto a insinuarsi tra me e la padrona. Mi guardava e abbaiaava, ostentando i suoi dentini candidi.

"Ma Fuffi, cosa ti prende... Al signor Luigi che ti vuol tanto bene... che ti ha curato e ti ha dato il latte... Gelosone!"; e mi guardava con un sorriso sempre più eccitante.

Ma il pechinese non voleva rabbonirsi e allora, inaspettatamente, la padroncina lo afferrò senza tanti garbi e lo portò in un'altra stanza. Lo sentii protestare per un po' e poi tacere.

Quando ricomparve, Elena disse chiudendo la porta:

"Così staremo meglio, soli" - e mi parve che accentuasse con intenzione l'ultima parola.

Venne a sedersi vicino a me, il più vicino possibile, quasi fianco a fianco e, con un gesto che mi sorprese, accavallò le gambe una sull'altra, con naturalezza, lasciandomi lo stupore delle cosce bellissime appena intraviste.

Rimasi interdetto, incapace di prendere una decisione qualsiasi; giocherellavo stupidamente con le dita sul braccio del divano.

“Anch'io, caro Luigi, sono sola... Sì, ho qualche amica... E ho il mio Fuffi... La capisco, so che cosa è la solitudine per una persona sensibile. Tuttavia, lei è giovane, un bel giovane... no, no mi permetta il complimento, e deve svagarsi, divertirsi...” – e, porgendomi il suo più bel sorriso, mise la sua soffice manina sulla mia, stringendola con affettuosa violenza.

Che cosa voleva dire quel gesto, dopo quelle parole che invitavano a divertirsi? Ero forse io a capire male, vittima degli schemi convenzionali delle mie letture e delle mie fantasie; o davvero il destino mi offriva un'occasione insperata, finalmente un incontro concreto con una donna vera, di carne e non di carta o di celluloido?

Imbarazzato, non mi sottrassi certo al dolce tepore della mano, che mi accarezzava, ma non seppi trovare miglior risposta di un intenso sorriso, che mi veniva su dal cuore ma che mi sembrava oltremodo idiota.

Cominciavo a irritarmi della mia incapacità, mentre lei, fingendo di stiracchiarsi, incrociava le braccia dietro il capo e mi mostrava quasi completamente il petto duro e procace.

Solo allora mi venne in mente che poteva essere una prostituta, o meglio una squillo di lusso o una mantenuta. Tutto lo dava a pensare, dallo sfarzo esagerato e un po' volgare dell'abitazione alla sua studiata strategia di adescamento. Ormai mi guardava e mi sorrideva ironicamente, lo capivo benissimo. Pensavo alla ripugnanza con cui mi scostavo, di sera, dalle donnine che incrociavano le mie solitarie passeggiate fra i vicoli e le strade buie della città. I loro richiami triviali, l'esibizione oscena delle povere carni, il trucco esagerato e nauseante, le minigonne sconce, il profumo d'infima qualità che occultava la puzza di sudore: tutto mi sembrava ripugnante, a conferma di quanto mi diceva sempre mia madre: “Sta' attento da quelle donne, figlio mio, che sono sporche e malate”.

Così, m'alzai di scatto, adducendo il pretesto di un impegno improrogabile. Lei mi accompagnò alla porta col suo sorrisetto maligno, ringraziandomi ancora per Fuffi, che ormai mi era diventato odioso.

Mi congedò con un “Si diverta, signor Manerbi, finché è giovane”, che mi sembrò un vero e proprio insulto, una presa in giro più compassionevole che ironica.

Non seppi rispondere che da vero imbecille: “Sì, grazie, e mi saluti Fuffi”.

A casa, appena rientrato, mi gettai sulla poltrona a ripensare momento per momento alla mia “avventura”. E mi dicevo che ero stato un perfetto cretino, che quella là aveva fatto benissimo a prendermi per il sedere. Ma che cosa pretendevo, il grande amore? Avrei dovuto gettarmi su quelle tette polpose, stringerle e baciarle, e godere finalmente di un caldo corpo di donna. Invece mi ero trovato il pretesto per scappare, la falsa ma comoda scusa della prostituta. In realtà, non potevo fingere a me stesso: era dalla donna che volevo fuggire, per ripararmi nelle più tranquille fantasticherie del mio mondo di immagini.

Per terra, mi sorrideva la Carrà, senza ironia e compassione, con la sua seducente malizia erotica. Quella era la mia donna, non Elena. Me ne andavo convincendo, mentre la rabbia pian piano sbolliva nella mia solita, impigrita rassegnazione.

## LA RICEZIONE DELLA LETTERATURA ITALIANA IN GIAPPONE: IL CASO DI DANTE

di Kazuaki Ura

Kazuaki Ura *Il caso di Dante*

Innanzitutto devo confessare un certo imbarazzo nei confronti di questo tema: la ricezione della letteratura italiana in Giappone, perché temo di non essere la persona più indicata a trattarne. Non dico così per modestia: veramente non mi sento del tutto qualificato a trattare questo tema. Per spiegare meglio la sensazione di disagio da cui è difficile liberarmi, sarebbe opportuno esporre prima come all'Università di Tokyo, a cui appartengo, sia organizzato l'insegnamento di Lingua e Letteratura italiana. In Giappone, un po' diversamente dall'Italia, ogni corso universitario dura quattro anni, tranne il caso di Medicina che richiede una maggior specializzazione. I quattro anni vengono divisi in due corsi biennali. Io insegno nel secondo, in cui gli studenti, che hanno scelto come materia di specializzazione Lingua e Letteratura Italiana, teoricamente ben preparati durante il primo biennio, leggono in originale le opere italiane. Il mio compito di docente è di aiutarli a fruire direttamente dei testi originali in italiano. Al secondo corso biennale, quindi, non si usano mai ufficialmente traduzioni giapponesi per l'insegnamento. Si è detto "ufficialmente", perché gli studenti possono sempre farvi ricorso privatamente, soprattutto nel caso che il testo originale sia particolarmente difficile (per esempio, la *Commedia* di Dante). Ma devono utilizzarle criticamente, per approfondire la comprensione dell'originale. In questo senso l'utilità delle traduzioni giapponesi è uguale a quella dei commenti in italiano. Ma al secondo biennio all'uso delle traduzioni si accompagna sempre un leggero senso di colpa, perché idealmente si dovrebbe dare la priorità ai commenti italiani e quindi le traduzioni vengono raramente menzionate in aula. Al primo corso biennale, a seconda dell'anno, ci sono fra i 40 e i 60 principianti che studiano italiano come seconda lingua straniera (la prima, non occorre dirlo, è l'inglese). Fra questi numerosi principianti solo tre o quattro scelgono come materia del secondo biennio Lingua e Letteratura italiana. L'insuccesso del mio dipartimento sarà da attribuire in parte all'inefficace organizzazione dell'anno accademico del primo corso biennale. Il primo semestre comincia a metà aprile e finisce già a metà luglio e il secondo semestre comincia a metà ottobre. Prima delle vacanze estive, gli studenti avranno studiato appena per tre mesi e avranno sostenuto tutti gli esami prima delle vacanze che durano più o meno tre mesi. Come è facile immaginare, quando comincia il secondo semestre, la maggior parte degli studenti è già ritornata a zero per quanto riguarda le competenze sulla lingua italiana. Dicevo che l'insuccesso è parzialmente anche il risultato della globalizzazione in cui la lingua basilare di comunicazione è solo l'inglese. Tale situazione ha recentemente ridotto notevolmente anche gli studenti che scelgono il francese, nonostante la forte politica culturale della Francia nei confronti degli stranieri. Per il russo e il tedesco, già da qualche tempo, sempre meno studenti li scelgono e nemmeno il crollo del muro di Berlino, nemmeno la democratizzazione dell'Unione Sovietica hanno potuto ridestare l'interesse per queste lingue.

La globalizzazione (ma in realtà la monopolizzazione) statunitense rende difficile trovare sbocchi professionali per chi si sia specializzato in italiano. Fra le cause dell'insuccesso si dovrebbe enumerare anche la diffusione di internet che sostituisce facili informazioni alla reale esperienza e alla vera cultura. Senza voltare molte pagine, grazie ad internet, si può sapere che cosa c'è scritto nella *Commedia*, senza viaggiare, si può sapere come si vive in Italia. Per reclutare, quindi, per avere poi più numerosi e migliori studenti, vado ad insegnare una volta alla settimana nel primo corso biennale. Talvolta leggo in classe brevi racconti in originale di autori dell'Otto o del Novecento con gli studenti del secondo anno che sanno già la grammatica italiana; talvolta utilizzo versioni giapponesi come invito alla letteratura italiana, soprattutto quando i componenti della classe sono del primo anno e quindi non ancora linguisticamente ben preparati. In queste lezioni di carattere divulgativo adopero, sì, traduzioni giapponesi e so quindi quali opere italiane sono tradotte e di facile accesso attualmente nelle biblioteche e nelle librerie, ma non ho mai indagato sistematicamente quali opere italiane siano state tradotte in giapponese, da chi, in quale anno e quale editore le abbia pubblicate, ecc. Quindi è chiara la ragione della sensazione di imbarazzo e di disagio a cui si è accennato pocanzi.

Di conseguenza, nel trattare questo tema, penso sia assolutamente più prudente limitarmi al caso di Dante, la cui ricezione nel mio paese mi è meglio nota, essendo io Duecentista. Prima di limitare il discorso a Dante, tuttavia, converrebbe mostrare qualche visione d'insieme (anche se parziale ed incompleta), perché, senza panorama generale, non si interpreterebbe in maniera appropriata neanche il caso particolare di Dante. Mi è parso quindi opportuno approfondire ed allargare quanto più possibile il materiale che adopero per le lezioni del primo biennio per la divulgazione della letteratura italiana. Nell'appendice di questo contributo si trova un elenco delle opere italiane tradotte in giapponese. Si è indagato solo il catalogo digitale che comprende tutti i libri della Biblioteca della Dieta e delle biblioteche dell'Università di Tokyo, che sono in Giappone senza dubbio le più grandi e meglio rifornite, benché ciò, ovviamente, non garantisca l'eshaustività dell'indagine e quindi dell'elenco. Poi bisogna precisare che non sono incluse le traduzioni, complete e parziali, apparse in periodici: l'elenco è limitato solo ai libri. De Sanctis non è incluso, perché la traduzione della sua *Storia della letteratura italiana* è stata interrotta dopo i primi due capitoli per il fallimento della casa editrice. I casi simili di traduzione incompleta, per qualsiasi motivo di interruzione, sono esclusi dall'elenco. Da esso sono omessi gli editori giapponesi il cui nome non è conosciuto in Italia e non serve al discorso, per evitare che l'elenco diventi inutilmente lungo. Non ho potuto seguire tutte le notizie di ristampa che rappresentano un comodo indice di successo dell'opera tradotta. Non è inclusa tutta la letteratura per l'infanzia e non so se ho fatto bene a comprendere i filosofi e gli storici, come Ficino, Guicciardini, Vico ecc.: in altre parole non sono sicuro se essi appartengano alla stessa categoria, per esempio, di Pavese, Moravia, Calvino, ecc. La stessa difficoltà di collocazione si può riscontrare anche nel caso di Eco. Avrei, forse, dovuto includere anche le sue opere di teoria semiologica, dato che ho incluso Ficino e Vico. Se le ho escluse, il motivo è solo pratico: l'elenco non doveva essere eccessivamente lungo. Insomma l'elenco qui in appendice è aperto a tutte le revisioni e quindi da accettare criticamente e, come si dice in Italia, con beneficio d'inventario. Fin qui le "istruzioni per l'uso".

\*

Prima di dare un'occhiata al mio elenco, mi preme delineare grosso modo in quale maniera è cominciata in Giappone la ricezione della letteratura europea. Il contatto del Giappone con la civiltà europea risale al 1868, quando l'imperatore Meigi (明治 = nonno del famoso Hirohito [裕仁]) ha ripreso il potere dai Tokugawa (徳川) che come "shōgun" (将軍 = capo dei "samurai" [侍] - cavalieri giapponesi) avevano regnato dal Seicento per più di due secoli e mezzo. Durante il governo militare dei Tokugawa il nostro paese era rimasto sempre chiuso agli europei con l'unica eccezione degli olandesi a cui era permesso avere un fondaco al "degima" (出島 = isola artificialmente creata) nel porto di Nagasaki, la quale città, durante il periodo Edo (江戸 = nome antico di Tokyo dove era la sede del governo dei Tokugawa) era mecca di "rangaku" (蘭学 = "studi olandesi") e attirava l'*élite* giovane che voleva specializzarsi soprattutto in medicina. Ma i contatti con gli olandesi erano molto limitati e poco profondi, perché a loro era vietato uscire dal "degima" ed anche l'interesse dei nostri padri era principalmente tecnico-pratico. Questa tendenza che il Giappone mostrava nei confronti della civiltà europea durante il periodo Edo continua ancora quando l'imperatore Meigi finalmente apre la "porta" anche ad altre nazioni europee. Certo è che durante il periodo Meigi l'olandese ha subito perso il primato di "lingua di cultura" e sono subentrati l'inglese, il francese e il tedesco. Ma, come gli slogan del governo Meigi "wa-kon, yō-sai" (和魂洋才 cioè "spirito giapponese con ingegno europeo") e "hukoku-kyōhei" (富国強兵 = "nazione ricca con l'esercito invincibile") mostrano eloquentemente, la prima ricezione della civiltà europea del periodo Meigi è cominciata nei settori tecnico-pratici. Il governo Meigi ha invitato i tecnici europei a condizioni eccezionalmente favorevoli e, d'altra parte, per assimilare bene l'insegnamento dei docenti stranieri, ha creato l'istituto moderno di alta istruzione, cioè l'università. La mia, fondata riunendo le due scuole importanti che esistevano già nel periodo Edo, risale al decimo anno del regno Meigi, cioè al 1877, ed è partita all'inizio con solo quattro facoltà: Medicina, Scienze Naturali, Giurisprudenza e Lettere. Nello stesso 1877 l'architetto inglese Joshiah Conder (1852-1920) iniziò ad insegnare tecniche edilizie al Collegio Imperiale di Ingegneria che nel 1885 fu incorporato nella mia università come Facoltà di Ingegneria. Conder disegnò molti palazzi del nostro *campus* che ha come stile dominante il gotico inglese che colpisce subito gli occhi dei visitatori europei che oggi vengono nella nostra università. Siccome il tema di questo saggio riguarda l'Italia, è indispensabile un riferimento a Edoardo Chiossone (1833-98), la cui collezione ha costituito il nucleo del Museo Orientale di Genova. Chiossone ha lavorato per il Ministero delle Finanze insegnando le tecniche di disegno e incisione. Le banconote e i francobolli che circolavano nel periodo Meigi erano il risultato e il frutto del suo insegnamento. Come artista, Chiossone ha dipinto un ritratto del suo sovrano, l'imperatore Meigi. Se mi si permette di parlare di alcuni ricordi personali, posso ricordare che circa 20 anni fa, verso la fine degli anni '80 oppure all'inizio degli anni '90, quando una parte della collezione del Chiossone fu esposta a Tokyo, ho fatto una piccola collaborazione per l'organizzazione della mostra, preparando la richiesta alle autorità genovesi. I tecnici europei che lavoravano per il governo Meigi erano chiamati "oyatoi-gaikokugin" (お雇い外国人 = impiegati statali stranieri) e uno

dei loro posti ha continuato ad esistere fino al marzo del 2011 al mio dipartimento. Il mio ex-collega padovano, che l'ha occupato per otto-nove anni, ha goduto durante il suo soggiorno di un salario superiore a quello di tutti i colleghi giapponesi. Con la sua partenza dal Giappone si è abolito questo posto di privilegio: per dire più esattamente, abbiamo ancora il posto di lettore italiano, ma il trattamento si è completamente parificato al nostro.

Il governo Meigi, che ha iniziato l'assimilazione della civiltà occidentale dagli aspetti pratico-tecnici, poi ha dovuto rivolgere lo sguardo anche ad altri. Prima di tutto, per poter punire i reati commessi dagli stranieri in Giappone, anziché nei loro paesi di origine, raggiungendo così la perfetta parità legale con le grandi potenze europee, il governo Meigi si doveva modernizzare provvedendosi di un razionale sistema giuridico, accettabile anche da parte delle nazioni europee: il Giappone doveva mostrare di essere uno stato di diritto. Siccome l'imperatore non poteva e non voleva abbandonare la sovranità, fra l'assolutismo e la democrazia si è cercata una via di mezzo, quella della monarchia costituzionale. Per lasciare un maggior potere all'imperatore, si è scelta come modello la costituzione della Prussia (Prussia). La conseguenza di questa decisione è stata grave ed è arrivata lontano: come è ben noto, la tendenza filotedesca è durata forte fino alla fine della seconda guerra mondiale, anche grazie alla tecnologia avanzata della Germania. Il sistema giuridico tuttavia non si capisce bene senza comprendere la base teorica e filosofica che lo sorregge, la quale base, a sua volta, non si capirebbe bene senza prendere in considerazione la storia, la religione, le tradizioni culturali, ecc., insomma, tutti gli aspetti della civiltà europea. In questa maniera la ricezione della civiltà europea, che prima era limitata agli aspetti pratico-tecnici, gradualmente si è allargata anche al campo degli studi umanistici. Così, come risultato dell'apertura della "porta" del periodo Meigi, il Giappone, che fino ad allora era stato sempre paese dell'Estremo-Oriente, siccome la terra è rotonda, è diventato paese dell'Estremo-Occidente. A grandi linee possiamo dire che negli ultimi vent'anni del periodo Meigi (fra il 1892 e il 1912) si infittiscono nei periodici traduzioni parziali di opere di letteratura europea e articoli di carattere divulgativo<sup>1</sup>. Questo movimento febbrile di ricezione culmina in "Sekai Bungaku Zen-scū" (世界文学全集 = "Opere classiche del mondo"), pubblicate dalla Shinciō-scia (新潮社, una delle più importanti case editrici, tutt'oggi attiva) fra il 1921 e 1926. Proprio nel periodo di pubblicazione di questa importantissima collana, nel 1925, è nato uno dei maggiori scrittori del Novecento giapponese, Yukio Mishima (三島由紀夫), che ha avidamente letto anche scrittori occidentali fra cui Raymon Radiguet (1903-23), che Mishima fin da giovane ammirava, tanto da scrivere come omaggio allo scrittore francese un racconto intitolato *La morte di Radiguet* (『ラディゲの死』 1953). In questa ottica merita attenzione anche la sua opera teatrale dal titolo *Madame de Sade* (『サド侯爵夫人』 1965). Un po' prima della morte tragica, ma anche spettacolare, nel 1970, Mishima, interessato alla politica, ha organizzato un gruppo semi-militare di giovani, nominato "Tate no kai" (楯の会 = "squadra di scudi"): attività molto probabilmente ispirata a D'Annunzio, perché Mishima ha partecipato alla traduzione (1966) de *Le martyre de Saint Sébastien*. Quindi la sua morte, anzi il suo suicidio, commesso davanti ai giovani ufficiali della base militare Icgaya di Tokyo, benché compiuto secondo l'antico rito cavalleresco del "seppuku" (切腹, più popolarmente "harakiri"腹切り), probabilmente era associato a S. Sebastiano nella

mente di Mishima, martire del proprio ideale politico. L'esempio tipico di Mishima mostra che, per capire meglio la letteratura giapponese dal periodo Meigi in poi, bisogna studiare anche la letteratura occidentale. E appunto, per approfondire la comprensione della letteratura moderna del Giappone, nella mia università nel 1954 è stato creato il Dipartimento di Letteratura e Cultura Comparata che è, nonostante la denominazione che suggerisce un approccio molto ampio e libero a tutto il mondo, prevalentemente dedicato alla letteratura moderna del nostro paese. Quando ero ancora studente universitario, cioè fra la fine degli anni '70 e l'inizio degli anni '80, all'insegnamento del detto dipartimento partecipavano il prof. Shō-ici Saeki (佐伯彰一, 1922-), un caro amico di Mishima, ed il prof. Kei-icirō Kobori (小堀桂一郎, 1933-), che si dice sia nipote di Ō-gai Mori (森鷗外, 1862-1922), uno dei massimi scrittori del periodo Meigi, di cui si parlerà più avanti a proposito di Dante. Purtroppo non mi sono specializzato in Letteratura e Cultura Comparata e se non ho scelto il dipartimento il motivo principale è stato il dubbio metodologico. La diretta testimonianza di Mishima a proposito di Radiguet, e il Prof. Kobori, che avrà potuto accedere alla biblioteca di Ō-gai, erano solo poche eccezioni fortunate. Normalmente gli scrittori cercano di nascondere le loro "fonti". Nel caso che manchino prove concrete ed oggettive che dimostrino la lettura o qualche interesse, non si applicherebbe facilmente il concetto dell'intertestualità per la grande differenza linguistica che intercorre fra il giapponese e le lingue europee, mentre l'impronta di Arnaut Daniel (trovatore del XII secolo) si potrebbe rintracciare testualmente in Dante, anche in mancanza di diretti riferimenti da parte del poeta fiorentino al "miglior fabbro" (*Purg.* XXVI 117) del *Midi*, perché l'italiano e il provenzale medievale sono linguisticamente vicini. Basti pensare alla famosa sestina di Dante. Nelle traduzioni giapponesi d'altronde le impronte formali del testo di partenza si perdono quasi completamente. A questo problema della differenza linguistica tornerò più avanti. Con questa lunghissima premessa è ora di dare finalmente un'occhiata all'elenco delle opere italiane tradotte in giapponese.

\*

Nel guardare la lista, benché lasci ancora molto da desiderare (perché una sistematica indagine bibliografica è impresa difficile da compiere), si possono constatare due manifeste tendenze nella ricezione della letteratura italiana in Giappone: l'una è la velocità e il ritmo quasi incalzante con cui gli autori vivi e contemporanei vengono recepiti e tradotti; l'altra è la lentezza e il ritmo pacato con cui gli autori classici vengono presentati al pubblico giapponese. Si capisce bene, quindi, perché, quando il fervido movimento di traduzione è cominciata negli ultimi vent'anni del periodo Meigi, D'Annunzio abbia avuto l'onore di essere tradotto molto presto. Nell'elenco gli autori italiani sono ordinati cronologicamente e D'Annunzio si trova al n. 28) dell'Appendice 1. Se si segue l'elenco dal n. 28) in poi, si vedrà chiaramente e proprio visivamente che, dopo D'Annunzio, fra gli autori italiani del Novecento quelli che hanno avuto più grande successo in Giappone sono stati Papini, Buzzati, Moravia, Pavese, Calvino, Eco (se includiamo anche le opere teoriche) e Tabucchi. La lista ci colpisce con alcune sorprese: prima di tutto chi avrebbe potuto immaginare la popolarità di cui Papini ha goduto, perché in Giappone è scrittore ormai quasi dimenticato. Il successo di Papini dipenderà, oltre che dall'at-

tenzione degli editori giapponesi rivolta all'attualità e agli scrittori contemporanei, dal soggetto religioso che l'autore ha trattato: punto di vista che servirà anche quando si discuterà il caso di Dante. La seconda sorpresa è che Pirandello e Pasolini, nonostante il premio Nobel del primo e il successo cinematografico del secondo, come scrittori sono meno conosciuti delle nostre aspettative. La loro limitata ricezione in Giappone sarebbe da attribuire, per Pirandello, al pensiero filosofico non tanto facile sulla "realità" e, per Pasolini, al suo carattere aggressivo e torbidamente intellettuale e all'uso del linguaggio popolare e dialettale. Il linguaggio rende difficile anche l'accesso a Gadda, che non è ancora stato tradotto in giapponese. La terza sorpresa è che gli editori giapponesi non hanno ancora trovato un autore che possa rivaleggiare con Tabucchi che, nato nel 1943, non è più tanto giovane. Gli ultimi tre dell'elenco (Veronesi, Lodoli e Capriolo), poco tradotti, sono più o meno miei coetanei, quindi non sono tanto anziani, ma nemmeno più tanto giovani. Siccome sono Duecentista, farei riferimento a Paola Mastrocola, mia coetanea, allieva di Giorgio Barberi Squarotti e commentatrice della *Vita Nuova* di Dante nei *Classici italiani* dell'UTET. La Mastrocola come scrittrice, benché abbia vinto il premio Campiello, è tutt'oggi assente dal repertorio delle opere tradotte. La mancanza di giovani scrittori italiani, non si è certi se sia da attribuire al declino della letteratura in generale nel mondo contemporaneo. Saba, Ungaretti e Quasimodo sono accessibili in giapponese, ma sono stati tradotti molti anni dopo la morte. Il ritardo della ricezione dei poeti, rispetto a quella dei prosatori, non sorprenderà nessuno: nel mondo contemporaneo sono pochi gli amanti della poesia e quindi è piuttosto difficile trovare un editore che affronti il rischio finanziario di pubblicare opere poetiche poco redditizie. Fra le ragioni dell'insuccesso dei poeti si dovrebbe enumerare anche la tendenza ermetica della poesia moderna: infatti Montale non è ancora tradotto. Poi non si dovrebbe dimenticare la differenza linguistica che rende poco fruttifero il lavoro di traduzione, perché, traducendo la poesia, si perdono quasi totalmente le bellezze formali che costituiscono il fascino del testo originale.

Se ora si rivolge lo sguardo agli autori prima di D'Annunzio, salta subito agli occhi la scarsità di traduzioni. Dalla nascita di Dante a quella di D'Annunzio sono trascorsi approssimativamente sei secoli, mentre dalla nascita di D'Annunzio fino a oggi solo 150 anni circa. Ciononostante gli autori prima di D'Annunzio riempiono meno spazio della lista di quanto quelli dopo D'Annunzio. È evidentissima la sproporzione fra le due parti: ci sono ancora molte lacune da colmare nella parte anteriore a D'Annunzio. *L'Orlando furioso* di Ariosto è completamente tradotto, ma la *Gerusalemme liberata* di Tasso è solo parzialmente accessibile al pubblico giapponese tramite l'antologia approntata da Alfredo Giuliani. È ancora da tradurre tutto il resto dei poemi cavallereschi di cui la letteratura italiana è ricca: Pulci, Boiardo (casamai anche la versione toscana di Berni), ecc. Del periodo barocco manca Marino. Del periodo del neo-classicismo e del romanticismo, Parini, Foscolo, ecc. sono ancora assenti dall'elenco. Per Alfieri, alcuni anni fa due mie allieve hanno tradotto la sua *Autobiografia* (non inclusa nella lista) che è stata pubblicata con il finanziamento dell'Istituto Italiano di Cultura di Tokyo, ma le sue opere teatrali sono ancora sconosciute al pubblico giapponese. Di Leopardi, a cui Mishima fa riferimento brevemente due o tre volte, la completa traduzione dei *Canti* e delle *Operette morali* risale solo a pochi anni fa. Sembra piuttosto

grave la mancanza di *Mastro Don Gesualdo* di Verga. Nievo e Pascoli mancano, pure Carducci, di cui nel 2007 si è celebrato il primo centenario della morte, pure Fogazzaro, di cui proprio quest'anno si celebra lo stesso centenario. Per gli autori classici sono spesso gli "university press", che esistono raramente in Italia, a progettare le traduzioni e ad incaricarsi della pubblicazione. I loro libri sono di solito purtroppo molto costosi e rimangono solo in qualche angolo delle biblioteche universitarie, mentre le traduzioni, per esempio, di Calvino e Tabucchi vengono pubblicate in edizione economica e tirate in più copiosa quantità dai normali editori. Il fatto di essere Leopardi e Ariosto tradotti in giapponese, certo, non conta poco, ma si dovrebbe dire che questi autori non sono ancora alla portata di tutti. La lentezza, anzi il ritardo, che si osserva nella ricezione dei classici italiani deriva con buona probabilità dal fatto che in Giappone gli autentici studi italiani sono cominciati molto tardi. Il dipartimento dove insegno è stato fondato solo nel 1979 e sono solo il terzo e il più giovane ordinario in ordine cronologico. All'Università di Kyoto di studi di lingua e letteratura italiana risalgono al 1940 e all'Università di Tokyo di Studi Stranieri, al 1944. Questi dati (1940, 1944) indicano che, solo dopo l'alleanza politico-militare con l'Italia, il nostro paese ha cominciato a studiare seriamente la lingua e la cultura italiana. Prima del 1979 nella mia università al Dipartimento di Glottologia pochi studiavano italiano, quasi in sordina. La situazione anteriore al 1940 dell'Università di Kyoto immagino sia poco differente. Questo elemento politico-culturale ha gettato un'ombra profonda sulla nostra ricezione della letteratura italiana: spesso le opere italiane sono state tradotte dalle versioni in altre lingue europee, piuttosto che direttamente dal testo originale. Tale pratica di ricezione indiretta è durata più o meno fino ai primi anni '70. Se si vuol dare un esempio concreto, una parte delle traduzioni di Moravia e di Pavese era ancora basata sulla versione francese.

Ora limitiamo il campo di osservazione più strettamente alle *Tre Corone* che sono collocate all'inizio dell'Appendice 1. La ricezione dei tre autori canonici più importanti della letteratura italiana non è proceduta di pari passo in Giappone: rispetto a Dante e a Boccaccio, Petrarca è stato presentato al pubblico giapponese con notevole ritardo. Mentre le traduzioni di Dante e di Boccaccio cominciano ad apparire nelle riviste già dal periodo Meiji, Petrarca è rimasto poeta sconosciuto durante il regno dell'imperatore Meiji ed anche dopo per un lunghissimo periodo. L'interesse per Boccaccio, però, presto si è esaurito quasi completamente con il *Decameron*. D'altra parte, anche se la traduzione del *Canzoniere* è stata ritardata, ora si può accedere in giapponese anche ad altre opere italiane e latine di Petrarca. Merita attenzione il fatto che la traduzione dei *Trionfi* sia stata pubblicata in occasione del settimo centenario della nascita del cantore di Laura (2004). Solo Dante gode dell'onore di esser tradotto interamente in giapponese: l'*Opera omnia* è stata pubblicata subito dopo il sesto centenario della morte del poeta (1921), grazie ad un laborioso sacerdote protestante, teologo, Masaki Nakayama (中山昌樹, 1886-1944), che si è dato molto da fare per tradurre Dante.

Abbiamo già osservato il ritardo con cui i poeti vengono tradotti. Allora perché Dante, benché sia poeta per eccellenza, è stato tradotto precocemente rispetto a Petrarca? A mio parere, ciò è stato determinato principalmente da tre cause. Come prima causa dovremmo parlare della narritività della *Commedia*. Non direi che manchi nel *Canzoniere* il filo narrativo (basti pensare ai compo-

nimenti di “anniversario”: Petrarca spesso canta “Oggi si compie l’undecimo, il quartodecimo anno ecc.”<sup>2)</sup>, ma la narratività del *Canzoniere* è certamente più tenue e più sfuggente di quella della *Commedia*. Anche ogni componimento, che come tassello costituisce il quadro d’insieme, mostra più forte narratività nella *Commedia* che nel *Canzoniere*: ogni canto della *Commedia* si può leggere e godere come unità narrativa più o meno indipendente e compiuta in sé, mentre ogni componimento del *Canzoniere*, benché mostri forte liricità, rischia di rimanere, come lo stesso Petrarca ammette, una mera *nuga*, soprattutto quando al lettore manca la visione complessiva del *Canzoniere*. Vista in quest’ottica, si spiega bene anche la precocità della traduzione del *Decameron*, le cui novelle cominciano ad apparire separatamente nelle riviste già dal periodo Meigi: anche se è debole il filo narrativo (la cosiddetta “cornice”), che dovrebbe unificare organicamente le 100 novelle, esse sono leggibili e godibili come racconti brevi a sé stanti. La seconda causa, che ha determinato la precoce traduzione di Dante, si dovrebbe cercare nel carattere cristiano della *Commedia*. Non si potrebbe dire che al *Canzoniere* manchi completamente il carattere cristiano, soprattutto nell’ultima canzone dove il poeta rivolge la sua preghiera alla Vergine per liberarsi dall’amore profano per Laura. Questo sentimento tuttavia ostacola sovente quello per Dio e quindi non trova mai piena conciliazione. D’altra parte, nella *Commedia*, benché sia evidentemente presente la tradizione dell’amore cortese, l’amore per Beatrice conduce a quello per Dio e si trasforma alchimisticamente in esso. Al Giappone mancava assolutamente la tradizione dell’amore cortese. Come è mostrato manifestamente dal “motto” confuciano che ha esercitato una grande influenza sulla nostra pubblica istruzione: “Dan-gio shici-sai ni site seki o onagiku sezu” (男女、七歳にして席を同じくせず = “Maschi e femmine, da sette anni in poi, si devono sedere separati”), fino alla fine della seconda guerra mondiale la società giapponese è stata sempre maschilista. Fino a quel periodo, quindi, Petrarca rischiava certamente di essere interpretato come troppo effeminato e di essere respinto ideologicamente. Il favore dei cristiani, da una parte, ha certamente accelerato la ricezione di Dante e dall’altra ha condizionato in maniera non sempre precisa la sua interpretazione. Di ciò parlerò più avanti. Come terza causa, che ha contribuito alla pronta accoglienza accordata a Dante, converrebbe allegare la politica culturale del governo Meigi. Esso, nel pieno periodo del nazionalismo (e poi dell’imperialismo), doveva fissare il canone della letteratura “nazionale”, perché, sulla scia dei paesi dell’Europa occidentale, voleva instaurare un nuovo sistema di pubblica istruzione ed incorporarvi l’insegnamento di scrittori ed opere canonici. Vale a dire, il governo Meigi aveva bisogno di una letteratura “nazionale”, da insegnare a scuola e che potesse equivalere a quella delle grandi potenze europee. Ma, prima di entrare in concorrenza con esse, bisognava sapere quale fosse la loro letteratura nazionale e come veniva insegnata a scuola. Nel 1911 il governo Meigi ha dato l’incarico di tradurre la *Commedia* a Bin Ueda (上田敏, 1874-1916), raffinato traduttore di poesie occidentali, che in precedenza aveva già scritto molto su Dante e aveva pubblicato nei periodici la traduzione di brani danteschi. Ueda non è riuscito a portare a compimento la traduzione di Dante prima della sua morte, ma uno dei suoi migliori allievi, Sō-fū Taketomo (竹友藻風, 1891-1954), ha tentato di riprodurre quella che sarebbe stata la traduzione del suo maestro, pubblicando la propria traduzione della *Commedia* (1948-50) e della *Vita Nuova* (1961). La loro scelta di un linguaggio letterario arcaizzante, però, non ha avuto

grande successo dal punto di vista editoriale. Problema della politica culturale del governo Meiji è che l'attenzione era rivolta principalmente agli autori canonici della letteratura europea: anche se per la pubblica istruzione ad ampio raggio è inevitabile una certa semplificazione, si pensava alquanto troppo schematicamente che pochi grandi autori potessero rappresentare le loro nazioni: così Dante rappresentava per sineddoche la letteratura "nazionale" dell'Italia, Goethe quella della Germania, Shakespeare quella dell'Inghilterra, ecc. Da questa mentalità semplicista, a mio modo di vedere, non era libero neanche Kanzō Uchimura (内村鑑三, 1861-1930), influente pensatore cristiano del periodo Meiji, che ha pubblicato un saggio su *Dante e Goethe* nel 1891.

A proposito del "canone", sarà inevitabile fare una breve digressione perché quest'anno, nel 2011, si celebra il centocinquantenario dell'Unità d'Italia. In Italia il canone esisteva già dal Cinquecento, quando si discuteva la questione della lingua, e quindi non esisteva a metà Ottocento la necessità di crearlo *ex novo*: al governo centrale bastava rafforzarlo, incorporandolo nel sistema della pubblica istruzione. Il problema sarà piuttosto verificare se il canone funzioni bene oggi. Dagli anni '80 l'Italia, che fino ad allora ha continuato a mandare emigranti in America e in altri paesi europei, diventa una delle mete più attraenti per gli immigrati. Per i figli degli immigrati extra-comunitari, che immagino siano numerosi in classe e che hanno uno sfondo culturale molto differente da quello degli studenti italiani, non so se il canone con le *Tre Corone* al vertice sia accettabile ed assimilabile. Spero che l'Italia non imiti la Francia di una volta che, facendosi forte del concetto troppo egocentrico dell'"umanità", nelle colonie africane insegnava poesie che parlavano della neve a quelli che non l'avevano mai vista! Siccome l'essere uomini era sinonimo dell'essere francesi, gli africani, per diventare uomini, dovevano diventare prima francesi in virtù dell'educazione francese. D'altra parte neanche il canone giapponese della letteratura nazionale oggi funziona molto bene, probabilmente a causa della sua artificialità. Il governo centrale del nostro paese, creato più o meno al momento dell'Unità d'Italia, per rivaleggiare con le forti nazioni europee, ha dovuto proiettare l'unità nazionale nel passato più lontano possibile, sicché il *Man-yō-syū* (万葉集), la più antica antologia di poesia giapponese che risale a metà dell'ottavo secolo, è stato investito di un forte carattere "nazionale". Il *Man-yō-syū*, però, è in realtà sostanzialmente un'antologia dell'aristocrazia che viveva in quel torno di tempo. Per quanto ha indagato Yoshikazu Shinada (品田悦一, 1959-), mio collega e specialista della detta antologia, le poesie di carattere popolare sono quantitativamente scarse<sup>3</sup>. Solo un limitatissimo numero di poesie viene letto a scuola e, senza sapere il carattere reale dell'antologia, la maggior parte degli studenti la rispetta come opera classica della nostra letteratura "nazionale". Tutti i canoni però hanno lo stesso destino, non solo in Giappone ed in Italia, ma anche in tutto il resto del mondo: vengono rispettati, mai amati con passione.

\*

Concentriamo ora l'attenzione solo su Dante. Il ritardo del diretto studio della lingua e della letteratura italiana, di cui si è parlato prima, ha gravemente condizionato la ricezione di Dante in Giappone. Gli intellettuali del periodo Meiji leggevano Dante in altre lingue europee: principalmente in in-

glese e in tedesco. Ō-gai Mori, a cui si è fatto riferimento sopra, ha certamente contribuito agli studi danteschi nel senso che è stato lui a dare alla *Commedia* il titolo giapponese “Shin-kyoku” (神曲 = “Canti divini”), intitolazione che ha avuto così grande successo che “Shin-kyoku” si è adottato non solo in Giappone, ma anche in tutti i paesi estremo-orientali in cui si usano i caratteri cinesi, ma Ō-gai ha letto Dante solo in tedesco. Mentre traduceva dalla versione tedesca l'*Improvvisatore* di Andersen per una rivista alla fine dell'Ottocento (1892-1901), Ō-gai ha incontrato un riferimento alla *Commedia* e per la necessità di renderlo in qualche modo in giapponese l'ha battezzata “Shin-kyoku”. Anche Masaki Nakayama, teologo protestante a cui si deve, come abbiamo già visto, l'*opera omnia* dantesca, ha tradotto dall'inglese. I libri che Nakayama ha usato per la traduzione di Dante oggi appartengono all'Università Meigi-Gakuin, fondata dalla chiesa presbiteriana di Scozia e dove Nakayama si è formato. A detta di Takehiko Ken-moci (剣持武彦, 1928-2007), mio compianto collega, che ha visionato i libri di Nakayama nella biblioteca della Meigi-Gakuin, gli appunti (cioè le *vestigia* del lavoro di Nakayama) si trovano solo nelle pagine inglesi<sup>4</sup>. Se il diligente Nakayama ha letto tutte le opere di Dante, seppure in inglese, Sō-seki Natsume (夏目漱石, 1867-1916) ha letto solo l'*Inferno* in inglese, adoperando la traduzione dei *Temple Classics*. Sō-seki è scrittore gigante, al pari di Ō-gai, della letteratura del periodo Meigi e nel suo romanzo *London-tō* (倫敦塔 = “Torre di Londra”, 1905) ha utilizzato la famosa iscrizione della porta dell'inferno, ma, sempre secondo l'indagine di Ken-moci, non ha lasciato appunti nel *Purgatorio* e nel *Paradiso*<sup>5</sup>. Il Dante dei *Temple Classics*, l'ha adoperato pure Bin Ueda, di cui si è già parlato, come pure Haku-ciō Masamune (正宗白鳥, 1879-1962), un altro scrittore piuttosto importante del periodo Meigi, che ha pubblicato nel 1927 un saggio su Dante. Questa tendenza di indiretta ricezione durava ancora a metà anni '70, quando Bun-sciō Giugaku (寿岳文章, 1900-1992) ha pubblicato la propria traduzione che ha avuto editorialmente buon esito, ma che è basata sulla traduzione inglese di Singleton, famoso studioso americano di Dante. Giugaku, cristiano come Haku-ciō, era professore universitario di letteratura inglese, specialista di William Blake (1757-1827) e quindi ben informato sulla corrente degli studi danteschi in area anglosassone. Se la traduzione di Heisaburō Yamakawa (山川丙三郎, 1876-1947) sopravvive ancor oggi, nonostante il linguaggio anticheggiante che dista molto da quello attuale, ciò si dovrebbe attribuire al fatto che è stato Yamakawa a tradurre per primo dal testo originale. Ma la troppa fedeltà all'originale ha reso spesso oscuro il serio lavoro di Yamakawa e temo che molti lettori non siano arrivati alla fine del *Paradiso*. La sua sincera devozione a Dante forse deriva dalla sua formazione: Yamakawa si è formato in quello che poi diventa l'Università Tō-hoku Gakuin, cioè l'istituto di educazione fondato da una chiesa riformata americana (però di origine tedesca); poi ha insegnato nello stesso istituto dove aveva compiuto i suoi studi. Per rivaleggiare con Yamakawa, Sukehiro Hirakawa (平川祐弘, 1931-), uno dei primi dottori in Letteratura e Cultura Comparata che hanno conseguito il titolo nella mia università, ha coscientemente scelto un linguaggio vicino alla parlata quotidiana. Donde il grande successo che ha arriso alla sua traduzione. Ma nella scelta del linguaggio, come in tutti i suoi scritti, purtroppo, Hirakawa è stato eccessivamente semplicista. Il fatto che Dante abbia scritto in fiorentino, anziché in latino, non significa sempre che egli abbia costantemente adoperato la lingua di ogni

giorno. Dante doveva fare ricorso qualche volta al cosiddetto “volgare illustre”, qualche volta al linguaggio da taverna. Insomma a Hirakawa non era nota la famosa tesi continiana che vede nella *Commedia* un'enciclopedia degli stili. Anzi Hirakawa, che non sapeva il latino, non ha mai letto il *De vulgari eloquentia*. Se l'avesse letto, sarebbe stato più prudente nello scegliere il registro della propria traduzione. Poi Hirakawa, come comparatista, era interessato alla ricezione della letteratura europea in Giappone, piuttosto che a capire Dante nel suo insieme. Questo è un secondo motivo per cui non mi sono specializzato in Letteratura e Cultura Comparata, la quale disciplina, in altri termini, non mi garantiva che frammentarie notizie su Dante.

La traduzione della *Vita Nuova* è più difficile e complicata di quella della *Commedia*, perché l'opera giovanile è un *prosimetrum*. Per la *Commedia*, siccome è opera “monometrica” nel senso che è scritta dall'inizio alla fine in terza rima, il traduttore può strategicamente scegliere la prosa per semplificare il proprio lavoro, trascurando completamente lo schema metrico. Infatti la *Commedia* di Hirakawa è sostanzialmente prosa, anche se il traduttore è andato spesso a capo, spezzando le righe. Per la *Vita Nuova*, tuttavia, siccome è composta di prosa e versi (venticinque sonetti, cinque canzoni, una ballata), la scelta semplice che è possibile per la *Commedia* non funziona bene, quindi non si può adottare. Qui veramente la differenza linguistica si fa sentire fortemente nei traduttori: in giapponese non si può assolutamente riprodurre il sistema rimico italiano basato sull'ultimo *ictus* + consonante/-i + l'ultima vocale non accentata, perché la nostra lingua ha un sistema di accento del tutto diverso. Poi non è neppure possibile applicare semplicemente ai versi italiani le forme fisse della poesia giapponese, perché esse sono spesso troppo brevi: chiaramente è impossibile condensare una lunga canzone di 70 endecasillabi in uno *haiku* composto di 5 + 7 + 5 sillabe. Bin Ueda, di cui si è già parlato, siccome il carattere distintivo del verso giapponese è costituito principalmente dall'alternanza regolare di frasi composte di 5 e 7 sillabe, ha tentato di dare surrogati degli schemi metrici italiani, combinando in qualche maniera frasi di 5 e 7 sillabe. Ma, a mio giudizio, Ueda ha fissato troppo rigidamente il numero dell'alternanza, sicché la sua traduzione talvolta pecca di oscurità. La ragione di ciò è chiara, perché la densità di significato degli endecasillabi non è sempre omogenea: per un tipo di endecasillabo può bastare la misura dello *haiku*, mentre un altro tipo può richiedere l'aggiunta di altre 7 sillabe. La mia versione della *Vita Nuova*, che è uscita nel 2001 nel volume di resoconto di un progetto accademico<sup>6</sup> e che sta cercando tutt'oggi un editore, rende i versi italiani con libere alternanze di 5 e 7 sillabe. Spero che la mia sia più chiara e perspicua di quella di Ueda, mentre ammetto sinceramente che, rispetto alla versione di Ueda, la mia dà meno sensazione della poesia di forma fissa.

Poi quello del *prosimetrum* non è l'unico problema che la *Vita Nuova* abbia. Sul “libretto” giovanile di Dante grava pesante l'interpretazione degli intellettuali del periodo Meiji. Essi, cristiani e non cristiani, hanno interpretato la *Vita Nuova* in stretta continuità tematico-ideologica con la *Commedia*. Così, caratterizzando la *Vita Nuova* come una specie di introduzione al poema, ne hanno tradotto il titolo in “Shinsei” (新生). Questa parola giapponese — “shinsei” — ha una forte connotazione religiosa e significa “rinnovamento spirituale della vita” che presuppone un profondo pentimento. Ma non si sa

veramente quando il protagonista della *Vita Nuova* abbia commesso un errore di cui debba profondamente pentirsi, tanto da doversi decidere a cambiare in modo radicale la propria vita. Prima di dare il titolo giapponese alla *Vita Nuova*, gli intellettuali del periodo Meigi, purtroppo, non hanno letto bene le opere che Dante aveva intrapreso fra la *Vita Nuova* e la *Commedia*. Se avessero letto il *Convivio*, rimasto incompiuto, avrebbero evitato di interpretare il *prosimetrum* giovanile in intima unità con il poema sacro, perché nel *Convivio* (diciamo per semplificare), Dante abbandona Beatrice per la Filosofia personificata. Ma i nostri padri non hanno attentamente letto neppure il canto XXX del *Purgatorio*, vv. 115-17: «questi fu tal ne la sua vita nova / virtualmente, ch'ogne abito destro / fatto avrebbe in lui mirabil prova», dove la “vita nova” significa ovviamente “vita giovanile”. Sarebbe però inutile chiedere loro l'avanzato metodo filologico di “intertestualità”, ossia “spiegare Dante con Dante”, perché, come si è già osservato, non sapevano leggere Dante in originale. Ma seppure in versione inglese o tedesca avrebbero dovuto leggere più attentamente l'*incipit* della *Vita Nuova*, dove l'autore trasforma per metafora la propria vita in un libro. Se la *Vita Nuova* costituisce un capitolo di questo “libro-vita”, il significato primario del titolo di questo capitolo è senz'altro “gioventù, giovinezza”. Rilevo qui, per inciso, che Tō-son Shimazaki (島崎藤村, 1872-1943), uno dei romanzieri più importanti del periodo Meigi, nel 1919 ha pubblicato *Shinsei* (= “La Vita Nuova”). Anche se il titolo è apparentemente simile, il romanzo di Tō-son non ha niente a che fare con la *Vita Nuova* di Dante, perché racconta dell'amore incestuoso fra il protagonista e sua nipote. Qui veramente il protagonista ha un serio motivo di pentirsi, ma nella *Vita Nuova* di Dante, no: il protagonista è perfetto amante “cortese”. Tō-son, come Nakayama, era cristiano, formatosi in quella che diventa poi Università Meigi-Gakuin, ma, per quanto riguarda la *Vita Nuova*, si dovrebbe purtroppo affermare che il suo modo di utilizzazione è troppo superficiale. Compreso Tō-son, però, gli intellettuali giapponesi a cavallo tra l'Otto e il Novecento generalmente non avevano palato raffinato sufficiente a gustare la “cortesia” che permea la *Vita Nuova*, la quale, pur rappresentando il caso limite dell’“amore cortese”, è sempre opera di carattere laico, nel senso che lo sguardo del protagonista è rivolto, piuttosto che a Dio, ancora a Beatrice, benché essa vi sia descritta quasi santa, quasi creatura angelica.

Concludendo, mi domando se ci sia qualcosa che mi serva negli studi danteschi pubblicati in Giappone dal periodo Meigi in poi. Ma per che cosa io studio Dante? Qui mi conviene tornare a quello che ho detto all'inizio a proposito del mio dipartimento. Al secondo corso biennale dove sono docente, come si è già detto, senza leggere le opere in originale non si può andare avanti: in altre parole nella nostra disciplina la comprensione della “lettera” costituisce l'indispensabile premessa, il primo passo per raggiungere lo “spirito”. Nel mio caso, lo scopo delle mie ricerche è prima di tutto quello di comprendere la parola di Dante nel suo contesto storico, in rapporto agli autori precedenti e contemporanei e alle altre sue opere. Da questo punto di vista, gli intellettuali giapponesi dal periodo Meigi fino ad un certo punto, cristiani e non cristiani (ma soprattutto cristiani), sono stati troppo fedeli “agostiniani” che fanno tesoro dell'ammonizione della Bibbia: “La lettera uccide, lo spirito dà vita” (2 Cor 3, 6). Anzi, hanno esageratamente disprezzato la “lettera”, tentando di arrivare allo “spirito” senza attraversare la “lettera”. A me non interessa, almeno per il momento, paragonare Dante con Goe-

the, perché per capire la “lettera” di Dante è più proficuo leggere Arnaut Daniel, Cavalcanti, Virgilio, San Tommaso, ecc., insomma i testi che Dante avrebbe conosciuto bene. Per percepire sensibilmente la specificità testuale di Dante il paragone costituisce un indispensabile strumento di lavoro critico. In questo senso sono anch’io comparatista, ma il paragone si dovrebbe adoperare innanzi tutto per chiarificare i rapporti intertestuali fra Dante e gli autori a lui precedenti e contemporanei. Ho già dichiarato che non ho niente a che fare con il Dipartimento di Letteratura e Cultura Comparata, che alla fine degli anni ’70, quando ho cominciato i miei studi universitari, giungeva, inneggiando, alla sua età dell’oro. Le mie ricerche dantesche sono cominciate con il dire di no a Letteratura e Cultura Comparata. Mi sono laureato in Lingua e Letteratura Italiana nel 1984 con una tesi sulla *Vita Nuova*. Nel preparare la mia tesi ho sistematicamente letto gli studi giapponesi su Dante e quindi posso garantire il mio giudizio. La mia conclusione sembrerà troppo triste e devastante, ma devo attestare che fino alla metà anni ’80 non c’è proprio niente da salvare fra i precedenti studi danteschi in Giappone. I pochi dantisti della mia generazione, da una parte, cominciano a rileggere umilmente le opere minori (italiane e latine) che Nakayama non ha tradotto direttamente dall’originale e, dall’altra, accumulano diligentemente piccole, ma solide e concrete, cognizioni testuali, intratestuali ed intertestuali per raggiungere l’insieme di Dante nel suo contesto storico e per comprendere finalmente il suo “spirito”. La vera ricezione di Dante in Giappone è ancora da venire e dipende dal futuro mio e dei miei pochi colleghi e allievi. Che i gentili lettori ci augurino buon lavoro e buona fortuna!

## APPENDICE

### 1. Opere tradotte in giapponese

- 1) Dante Alighieri (1265-1321) *La Commedia* (tr. H. Yamakawa [山川丙三郎] 1914-22 [tascabile 1952-58 e rist. varie volte]; T. Ikuta [生田長江] 1929 [rist. 1948]; S. Taketomo [竹友藻風] 1948-50; M. Kuroda [黒田正利] 1949; S. Nogami [野上素一] 1962; S. Hirakawa [平川祐弘] 1966 [rist. varie volte]; B. Giugaku [寿岳文章] 1974-76 [rist. varie volte]); *La Vita Nuova* (tr. M. Nakayama [中山昌樹] 1917; H. Hirabayashi [平林初之輔] 1924; H. Yamakawa [山川丙三郎] 1929 [rist. varie volte]; S. Taketomo [竹友藻風] 1961; S. Nogami [野上素一] 1962; H. Miura [三浦逸雄] 1967; K. Ura [浦一章] 2001); *De vulgari eloquentia* (tr. T. Iwakura [岩倉具忠] 1984); *Questio de aqua et terra* (K. Ura [浦一章] 2003); *Opera omnia*, 10 voll. (tr. M. Nakayama [中山昌樹] 1924-25 [rist. 1995])
- 2) Francesco Petrarca (1304-74) *Epistole scelte* (tr. T. Kondō [近藤恒一] 1989); *Canzoniere* (tr. K. Ikeda [池田廉] 1992); *Secretum* (tr. T. Kondō [近藤恒一] 1996); *Trionfi* (tr. K. Ikeda [池田廉] 2004); Petrarca / Boccaccio, *Epistole* (tr. T. Kondō [近藤恒一] 2006); *De suis ipsius et multorum ignorantia* (tr. T. Kondō [近藤恒一] 2010)
- 3) Giovanni Boccaccio (1313 ca.-75) *Decameron* (tr. S. Togawa [戸川秋骨] 1927; T. Kashiwaguma [柏熊達生] 1948 [rist. varie volte]; S. Nogami [野上素一] 1948-59; H. Kawashima [河島英昭] 1999) *Filostrato* (tr. S. Oka [岡三郎] 2004)
- 4) Franco Sacchetti (1332-1400) *Trecentonovelle* (tr. M. Sughiura [杉浦明平] 1948 [rist. 1981])
- 5) Lorenzo de’ Medici (1449-92) *Ambra. Canti carnascialeschi* (tr. M. Muramatsu [村松真理子] 2009)
- 6) Angelo Poliziano (1454-94) *Stanze per la giostra di M. Giuliano de’ Medici* (tr. M. Muramatsu [村松真理子] 2009)
- 7) Marsilio Ficino (1433-99) *In convivium Platonis de amore commentarium* (tr. S. Sakongi [左近司祥子] 1985)

- 8) Giovanni Pico della Mirandola (1463-94) *Oratio de hominis dignitate* (tr. T. Ō-ide et al. [大出哲・阿部包・伊藤博明] 1985; M. Satō [佐藤三夫] 1984)
- 9) Niccolò Machiavelli (1469-1527) *Il Principe* (tr. K. Sugimoto [杉本清胤] 1886; K. Kanou [金生喜造] 1914; Y. Yoshida e S. Matsumiya [吉田弥邦・松宮春一郎] 1918; Y. Yoshida [吉田弥邦] 1931; M. Kuroda [黒田正利] 1935 [rist. varie volte]; M. Ō-iwa [大岩誠] 1951 [rist. 1967]; K. Ikeda [池田廉] 1975 [rist. varie volte]; H. Kawashima [河島英昭] 1998; T. Sasaki [佐々木毅] 2004; K. Noda [野田恭子] 2008 [rist. 2009]); *Discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio* (tr. T. Hayashi [林董] 1906; M. Ō-iwa [大岩誠] 1950); *Mandragola* (tr. M. Ō-iwa [大岩誠] 1949); *Istorie fiorentine* (tr. M. Ō-iwa [大岩誠] 1954-60); *Dell'arte della guerra* (tr. K. Hamada [浜田幸策] 1970 [rist. 2010]); *Capitoli* (tr. Y. Sutō [須藤祐孝] 1997); *Opera omnia*, 7 voll. (M. Fugisawa et al. [藤沢道郎ほか] 1998-2002)
- 10) Francesco Guicciardini (1483-1540) *Ricordi* (tr. M. Nagai [永井三明] 1970 [rist. 1998]; T. Sueyoshi [末吉孝州] 1996); *Storie fiorentine* (tr. T. Sueyoshi [末吉孝州] 1999); *Storia d'Italia* (tr. T. Sueyoshi [末吉孝州] 2001-03); *Del reggimento di Firenze* (tr. T. Sueyoshi [末吉孝州] 2000)
- 11) Benvenuto Cellini (1500-71) *La Vita* (tr. M. Kuroda [黒田正利] 1939 [rist. 1949 e 1967]; S. Ō-zora [大空幸子] 1983; H. Koga [古賀弘人], 1993)
- 12) Giorgio Vasari (1511-74) *Le Vite* (tr. S. Hirakawa et al. [平川祐弘ほか] 1982-89)
- 13) Ludovico Ariosto (1474-1533) *Orlando furioso* (tr. I. Waki [脇功] 2001)
- 14) Baldassar Castiglione (1478-1529) *Il Cortegiano* (tr. G. Shimizu, T. Iwakura e K. Amano [清水純一・岩倉具忠・天野恵] 1987)
- 15) Pietro Aretino (1492-1556) *Ragionamenti* (tr. T. Yūki [結城豊太] 1979)
- 16) Gerolamo (Geronimo) Cardano (1501-76) *De vita propria* (tr. T. Kiyose e S. Sawai [清瀬卓・澤井繁男] 1980 [rist. 1995]; S. Aoki e E. Enomoto [青木靖三・榎本恵美子] 1989)
- 17) Torquato Tasso (1544-95) *Aminta* (tr. K. Washihira [鷲平京子] 1987); *Gerusalemme liberata*, raccontata da A. Giuliani (tr. K. Washihira [鷲平京子] 2010)
- 18) Giordano Bruno (1548-1600) *De l'infinito, universo e mondi* (tr. G. Shimizu [清水純一] 1967 [rist. 1982]); *De la causa principio et uno* (tr. T. Domon [土門多実子] 1995; M. Katō [加藤守通] 1998); *Il candlelaio* (tr. M. Katō [加藤守通] 2003); *Degli eroici furori* (tr. M. Katō [加藤守通] 2006)
- 19) Tommaso Campanella (1568-1639) *La città del Sole. Poesie* (tr. T. Sakamoto [坂本鉄男] 1967); *La città del Sole* (tr. T. Kondō [近藤恒一] 1992); *Apologia pro Galileo* (tr. S. Sawai [澤井繁男] 1991 [rist. 2002])
- 20) Giovambattista Basile (1575-1632) *Il Pentamerone* (tr. Y. Dughiyama e T. Miyake [杉山洋子・三宅忠明] 1995)
- 21) Giambattista Vico (1668-1744) *Principi della scienza nuova* (tr. M. Kuroda [黒田正利] 1946; G. Shimizu e Y. Yoneyama [清水純一・米山喜晟] 1975; T. Uemura [上村忠男] 2007-08); *De nostri temporis studiorum ratione* (tr. T. Uemura e T. Sasaki [上村忠男・佐々木力] 1987); *De antiquissima Italorum sapientia ...* (tr. T. Uemura [上村忠男] 1988); *Autobiografia* (tr. T. Fukukama [福鎌忠恕] 1990; K. Nishimoto [西本晃二] 1991)
- 22) Carlo Goldoni (1707-93) *La locandiera* (tr. S. Nogami [野上素一] 1951); *Il servitore di due padroni* (tr. F. Makino [牧野文子] 1959); *Il servitore di due padroni. I due gemelli veneziani* (tr. M. Tanokura [田之倉稔], 1983); *Il ventaglio. La bottega del caffè* (tr. F. Makino [牧野文子] 1984); *La vedova scaltra* (tr. S. Hirakawa [平川祐弘] 1995); *Commedie scelte* (tr. Y. Saitō [斎藤泰弘] 2007)
- 23) Alessandro Manzoni (1785-1873) *I promessi sposi* (tr. Federico Barbaro e S. Ogata [F・バルバロ・尾方寿恵] 1946-49 [rist. 1955 e 1973]; S. Hirakawa [平川祐弘] 1989 [rist. 1991 e 2006])
- 24) Giacomo Leopardi (1798-1837) *Dialogo della Natura e di un'Anima*, dalle *Operette morali* (tr. I. Yanagihida [柳田泉] 1924); *Canti. Operette morali* (tr. I. Waki e M. Hashiramoto [脇功・柱本元彦] 2006)
- 25) Giovanni Verga (1840-1922) *I Malavoglia* (tr. K. Nishimoto [西本晃二] 1990); *Cavalleria rusticana* (tr. M. Okakura [岡倉正雄] 1942); *Cavalleria rusticana. Altre novelle* (tr. H. Kawashima [河島英昭] 1981)
- 26) Edmondo De Amicis (1846-1908) *Cuore* (tr. A. Maeda [前田晃] 1929; G. Yazaki [矢崎源九郎] 1957; T. Wada [和田忠彦] 1993 [rist. 2007])
- 27) Italo Svevo (1861-1928) *La coscienza di Zeno* (tr. S. Shimizu [清水三郎治] 1967); *Senilità* (tr. Y. Tsutsumi [堤康德] 2002)

- 28) Gabriele D'Annunzio (1863-1938) *Il trionfo della morte* (tr. T. Ikuta [生田長江] 1916; G. Ishikawa [石川戲庵] 1921; S. Nogami [野上素一] 1961-63); *Le vergini delle rocce* (tr. T. Yaguci [矢口達] 1913); *Franческа da Rimini* (tr. H. Washio [鷺尾浩] 1914); *Giovanni Episcopo* (tr. M. Hinotsuki [日野月明紀] 1914); *La città morta* (tr. M. Hinotsuki [日野月明紀] 1914); *Il piacere* (tr. S. Morita [森田草平] 1914; I. Waki [脇功] 2007); *Le martyre de Saint Sébastien* (tr. Y. Mishima e K. Ikeda [三島由紀夫・池田弘太郎] 1966 [rist. 1988]); *L'innocente* (tr. I. Waki [脇功] 1979 [rist. 1982 e 2008])
- 29) Luigi Pirandello (1867-1936) *Il fu Mattia Pascal* (tr. N. Terashima [寺島長門] 1928; S. Iwasaki [岩崎純孝] 1942 [rist. 2001]); R. Yonekawa [米川良夫] 1971 [rist. 1987]); *Uno, nessuno e centomila* (tr. I. Waki [脇功] 1972); *Novelle* (tr. K. Yamaguci [山口清] 1942); *La nuova colonia. Altre novelle* (tr. S. Iwasaki [岩崎純孝] 1942 [rist. 2001]); *Opere teatrali scelte* (tr. N. Uciyama et al. [内村直也ほか] 1958); *Il viaggio. Altre novelle* (tr. H. Uciyama [内山寛] 1976); *Teatro*, 2 voll. (tr. S. Sirosawa [白澤定雄] 2000)
- 30) Giovanni Papini (1881-1956) *Ventiquattro cervelli* (tr. H. Miura [三浦逸雄] 1924 [rist. 1942 e 2001]); *Storia di Cristo* (tr. K. Shibata [柴田勝衛] 1924; A. Ōki [大木篤夫] 1924 [rist. 1928, 1930, 1940 e 1971]; T. Kashiwaguma [柏熊達生] 1948); *Un uomo finito* (tr. H. Miura [三浦逸雄] 1924); *Sant'Agostino* (tr. G. Terao [寺尾純吉] 1931; H. Igarashi [五十嵐仁] 1949); *Gog* (tr. A. Ōki [大木篤夫] 1941); *Italia mia* (tr. T. Kashiwaguma [柏熊達生] 1943); *Dante vivo* (tr. N. Miyazaki [宮崎信彦] 1949); *La pietra infernale* (tr. Federico Barbaro e S. Ogata [F・バルバロ・尾方寿恵] 1949); *Lo specchio che fugge* (tr. H. Kawashima [河島英昭] 1992)
- 31) Umberto Saba (1883-1957) *Poesie* (tr. A. Suga [須賀敦子] 2000)
- 32) Giuseppe Ungaretti (1888-1970) *Tutte le poesie* (tr. H. Kawashima [河島英昭] 1988); *Poesie scelte* (tr. H. Kawashima [河島英昭] 1993)
- 33) Giuseppe Tomasi di Lampedusa (1896-1957) *Il Gattopardo* (tr. S. Satō [佐藤朔] 1961 [rist. 1963 e 2004]; S. Kobayashi [小林惺] 2008)
- 34) Ignazio Silone (1900-78) *Fontamara* (tr. T. Okuno [奥野拓也] 1952); *Pane e vino* (tr. S. Yamamuro e F. Hashimoto [山室静・橋本福夫] 1951; Y. Saitō [斎藤ゆかり] 2000); *La scuola dei dittatori* (tr. Y. Saitō [斎藤ゆかり] 2002)
- 35) Salvatore Quasimodo (1901-68) *Tutte le poesie* (tr. H. Kawashima [河島英昭] 1986); *È subito sera* (tr. H. Kawashima [河島英昭] 1994)
- 36) Dino Buzzati (1906-72) *Il deserto dei Tartari* (tr. T. Okuno [奥野拓也] 1967; I. Waki [脇功] 1992); *Un amore* (tr. I. Waki e K. Ari-sato [脇功・在里寛司] 1969); *Racconti scelti* (tr. I. Waki e K. Matsutani [脇功・松谷健二] 1960); *I sette messaggeri. Altri racconti* (tr. I. Waki [脇功] 1974 [rist. 1990]); *Non aspettavano altro. Altri racconti* (tr. I. Waki [脇功] 1992); *Paura alla scala. Altri racconti* (tr. K. Cigu-sa [千種堅] 1992); *Il grande ritratto. Altri racconti* (tr. N. Ōkubo [大久保憲子] 1998); *Il cane che ha visto dio. Altri racconti* (tr. E. Sekiguci [関口英子] 2007)
- 37) Alberto Moravia (1907-90) *L'amore coniugale* (tr. T. Kashiwaguma [柏熊達生] 1951); *Il disprezzo* (tr. T. Ōkubo [大久保昭男] 1964 [rist. 1980]); *La mascherata* (tr. T. Ōkubo [大久保昭男] 1966 [rist. 1970]); K. Cigu-sa [千種堅] 1985); *La noia* (tr. Y. Kawamori e I. Waki [河盛好蔵・脇功] 1965 [rist. 1980, 1983 e 2000]); *Gli indifferenti* (tr. T. Ōkubo [大久保昭男] 1965 [rist. 1970]; H. Kawashima [河島英昭] 1966 [rist. 1991]; R. Yonekawa [米川良夫] 1970; K. Cigu-sa [千種堅] 1983); *Il conformista* (tr. T. Ōkubo [大久保昭男] 1966); *Racconti romani* (tr. R. Yonekawa [米川良夫] 1967; H. Kawashima [1980]); *L'uomo come fine* (tr. T. Ōkubo [大久保昭男] 1967); *Le ambizioni sbagliate* (tr. T. Ōkubo [大久保昭男] 1969 [rist. 1971]; K. Cigu-sa [千種堅] 1984); *La romana* (tr. S. Shimizu [清水三郎治] 1951; T. Ōkubo [大久保昭男] 1971); *La rivoluzione culturale in Cina* (tr. H. Kawashima [河島英昭] 1971); *Io e lui* (tr. T. Ōkubo [大久保昭男] 1972); *Il paradiso* (tr. T. Ōkubo [大久保昭男] 1972); *L'automa* (tr. H. Yonekawa [米川良夫] 1975); *La vita interiore* (tr. K. Cigu-sa [千種堅] 1982); *La villa del venerdì* (tr. T. Ōkubo [大久保昭男] 1992); *Il viaggio a Roma* (tr. R. Yonekawa [1994]); *La donna leopardo* (tr. T. Ōkubo [大久保昭男] 1995)
- 38) Cesare Pavese (1908-50) *La bella estate. Tra donne sole* (tr. A. Kanno e H. Miwa [菅野昭正・三輪秀彦] 1964); *La luna e i falò* (tr. R. Yonekawa [米川良夫] 1966; H. Kawashima [河島英昭] 1977); *La casa in collina* (tr. H. Miwa [三輪秀彦] 1966); *Il carcere. Paesi tuoi. La spiaggia* (tr. R. Yonekawa [米川良夫] 1969); *Il carcere* (tr.

- H. Kawashima [河島英昭] 1969); *Paesi tuoi* (tr. H. Kawashima [河島英昭] 1969 [rist. 2003]); *Il diavolo sulle colline* (tr. H. Kawashima [河島英昭] 1970); *La spiaggia. Fuoco grande* (tr. H. Kawashima et al. [河島英昭ほか] 1971); *La bella estate* (tr. H. Kawashima [河島英昭] 1973 [rist. 2006]); *Il compagno* (tr. H. Kawashima [河島英昭] 1975); *Prima che il gallo canti. Il carcere. La casa in collina* (tr. H. Kawashima [河島英昭] 2008); *Paesi tuoi. La luna e i falò* (tr. H. Kawashima [河島英昭] 2008); *Feria d'agosto. Notte di festa* (tr. H. Kawashima [河島英昭] 2009); *Il compagno. La spiaggia. Fuoco grande* (tr. H. Kawashima [河島英昭] 2009); *Poesie* (tr. H. Kawashima [河島英昭] 2009); *La bella estate. Tra donne sole. Il diavolo sulle colline* (tr. H. Kawashima [河島英昭] 2010)
- 39) Elio Vittorini (1908-66) *Uomini e no* (tr. I. Waki et al. [脇功ほか] 1981); *Conversazione in Sicilia* (tr. S. Shimizu [清水三郎治] 1953; K. Washihira [鷺平京子] 2005)
- 40) Vasco Pratolini (1913-91) *Cronache di poveri amanti* (tr. T. Ōkubo [大久保昭男] 1963 [rist. 1979])
- 41) Anna Maria Ortese (1914-98) *Il cardillo addolorato* (tr. M. Muramatsu [村松真理子] 2000)
- 42) Giorgio Bassani (1916-2000) *Il giardino dei Finzi-Contini* (tr. S. Ōzora [大空幸子] 1969); *L'airone* (tr. S. Ōzora [大空幸子] 1970)
- 43) Natalia Ginzburg (1916-91) *Caro Michele* (tr. K. Cigu-sa [千種堅] 1982); *Lessico familiare* (tr. A. Suga [須賀敦子] 1985); *La famiglia Manzoni* (tr. A. Suga [須賀敦子] 1988); *La città e la casa* (tr. A. Suga [須賀敦子] 1991)
- 44) Elsa Morante (1916-85) *Le straordinarie avventure di Caterina* (tr. H. Kawashima [河島英昭] 2002)
- 45) Pier Paolo Pasolini (1922-75) *Ragazzi di vita* (tr. R. Yonekawa [米川良夫] 1966 [rist. 1970]); *Teorema* (tr. R. Yonekawa [米川良夫] 1970); *Medea* (tr. R. Yonekawa [米川良夫] 1973); *Accattone. Altre sceneggiature* (tr. R. Yonekawa [米川良夫] 1971); *Poesie* (tr. I. Yomota [四方田大彦] 2011)
- 46) Italo Calvino (1923-85) *Il barone rampante* (tr. R. Yonekawa [米川良夫] 1964); *Il visconte dimezzato* (tr. H. Kawashima [河島英昭] 1971); *Ti con zero* (tr. I. Waki [脇功] 1971); *Le città invisibili* (tr. R. Yonekawa [米川良夫] 1977); *Le cosmicomiche* (tr. R. Yonekawa [米川良夫] 1978); *Il castello dei destini incrociati* (tr. H. Kawashima [河島英昭] 1980); *Se un notte d'inverno un viaggiatore* (tr. I. Waki [脇功] 1981); *Fiabe italiane scelte* (tr. H. Kawashima [河島英昭] 1984-85); *La speculazione edilizia* (tr. T. Wada [和田忠彦] 1985); *Collezione di sabbia* (tr. I. Waki [脇功] 1988); *Palomar* (tr. T. Wada [和田忠彦] 1988 [rist. 2001]); *Il cavaliere inesistente* (tr. I. Waki [脇功] 1989; R. Yonekawa [米川良夫] 1989); *Il sentiero dei nidi di ragno* (tr. R. Yonekawa [米川良夫] 1990); *Il giardino incantato. Altri racconti* (tr. T. Wada [和田忠彦] 1991 [rist. 2007]); *Gli amori difficili* (tr. T. Wada [和田忠彦] 1991 [rist. 1995]); *La strada di san Giovanni* (tr. T. Wada [和田忠彦] 1999); *Le lezioni americane* (tr. R. Yonekawa [米川良夫] 1999 [rist. 2011]); *Una pietra sopra* (tr. T. Wada et al. [和田忠彦ほか] 2000)
- 47) Umberto Eco (1932-) *Il nome della rosa* (tr. H. Kawashima [河島英昭] 1990); *Il pendolo di Foucault* (tr. M. Fugimura [藤村昌昭] 1993); *L'isola del giorno prima* (tr. M. Fugimura [藤村昌昭] 1999); *Baudolino* (tr. Y. Tsutsumi [堤康徳] 2010)
- 48) Antonio Tabucchi (1943-) *Notturmo indiano* (tr. A. Suga [須賀敦子] 1991); *Il filo dell'orizzonte* (tr. A. Suga [須賀敦子] 1991); *Sogni di sogni* (tr. T. Wada [和田忠彦] 1994); *Il gioco del rovescio e altri racconti* (tr. A. Suga [須賀敦子] 1995); *Donna di Porto Pim* (tr. A. Suga [須賀敦子] 1995); *Requiem* (tr. A. Suzuki [鈴木昭裕] 1996); *I volatili del Beato Angelico* (tr. H. Koga [古賀弘人] 1996); *Sostiene Pereira. Una testimonianza* (tr. A. Suga [須賀敦子] 1996); *Gli ultimi tre giorni di Fernando Pessoa* (tr. T. Wada [和田忠彦] 1997); *L'angelo nero. Altri racconti* (tr. Y. Tsutsumi [堤康徳] 1998); *La testa perduta di Damasceno Monteiro* (tr. N. Kusakai [草皆伸子] 1999); *Piazza d'Italia* (tr. M. Muramatsu [村松真理子] 2009)
- 49) Barbara Alberti (1943-) *Dispetti divini* (tr. A. Suzuki [鈴木昭裕] 1994)
- 50) Lidia Ravera (1951-) *Bagna i fiori e aspettami* (tr. A. Suzuki [鈴木昭裕] 1993)
- 51) Andrea De Carlo (1952-) *Treno di panna* (tr. Y. Tsutsumi [堤康徳] 1993)
- 52) Pier Vittorio Tondelli (1955-91) *Altri libertini* (tr. Y. Tsutsumi [堤康徳] 1994)
- 53) Sandro Veronesi (1959-) *Per dove parte questo treno allegro?* (tr. T. Okamoto [岡本太郎] 1993)
- 54) Marco Lodoli (1960-) *I fannulloni* (tr. T. Okamoto [岡本太郎] 1993)
- 55) Paola Capriolo (1962-) *La grande Eulalia* (tr. M. Muramatsu [村松真理子] 1993)

## 2. Periodizzazione della storia moderna del Giappone

Edo (江戸, 1603-1868), Meigi (明治, 1868-1912), Taishō (大正, 1912-26), Shōwa (昭和, 1926-1989), Heisei (平成, 1989-)

## 3. Tabella cronologica

- 1852 nasce Mutsuhito (睦仁, poi imperatore Meigi) (-1912)  
 1861 Unità d'Italia. Nasce Kanzō Uchimura (内村鑑三) (-1930): aut. del saggio: *Dante e Goethe* (1891)  
 1862 nasce Ō-gai Mori (森鷗外) (-1922): trad. dell'*Improvvisatore* di Andersen (1892-1901)  
 1867 nasce Sō-seki Natsume (夏目漱石) (-1916): aut. del romanzo: *La torre di Londra* (1905)  
 1868 inizio del periodo Meigi  
 1872 nasce Tō-son Shimazaki (島崎藤村) (-1943): aut. del romanzo: *La Vita Nuova* (1919)  
 1874 nasce Bin Ueda (上田敏) (1874-1916): maestro di Sō-fū Taketomo (竹友藻風)  
 1876 nasce Heisaburō Yamakawa (山川丙三郎) (-1947): trad. della *Commedia* (1914-22) e della *Vita Nuova* (1929)  
 1877 fondazione dell'Università di Tokyo  
 1879 nasce Haku-ciō Masamune (正宗白鳥) (-1962): aut del saggio: *Su Dante* (1927)  
 nasce Yoshihito (嘉仁, poi imperatore Taishō) (-1926)  
 1886 nasce Masaki Nakayama (中山昌樹) (-1944): trad. dell'*Opera omnia* di Dante (1924-25)  
 1891 Sō-fū Taketomo (竹友藻風) (-1954): trad. della *Commedia* (1948-50) e della *Vita Nuova* (1961)  
 1898 muore Edoardo Chissone (1833-)  
 1900 nasce Bun-sciō Giugaku (寿岳文章) (-1992): trad. della *Commedia* (1974-77)  
 1912 inizio del periodo Taishō  
 1901 nasce Hirohito (裕仁, poi imperatore Shōwa) (-1989)  
 1921 la Shincio-scia (新潮社) comincia a pubblicare "Sekai Bungaku Zen-sciū" (世界文学全集 = "Opere classiche del mondo") (-1926)  
 1922 nasce Shō-ici Saeki (佐伯彰一)  
 1925 nasce Yukio Mishima (三島由紀夫) (-1970): autore de *La morte di Radiguet* (1953); *Madame de Sade* (1965), ecc.  
 1926 inizio del periodo Shōwa  
 1931 nasce Sukehiro Hirakawa (平川祐弘): trad. della *Commedia* (1966)  
 1933 nasce Kei-icirō Kobori (小堀桂一郎)  
 nasce Akihito (明仁, poi imperatore Heisei)  
 1940 fondazione del Dipartimento di Lingua e Letteratura Italiana dell'Università di Kyoto  
 1944 fondazione del Dipartimento di Studi Italiani dell'Università di Tokyo di Studi Stranieri  
 1954 fondazione del Dipartimento di Letteratura e Cultura Comparata dell'Università di Tokyo  
 1979 fondazione del Dipartimento di Lingua e Letteratura Italiana dell'Università di Tokyo  
 1989 inizio del periodo Heisei

### Note:

<sup>1</sup> Cfr. *Scambi culturali fra l'Italia e il Giappone alla fine del periodo storico Tokugawa e durante il periodo Meiji* (『幕末・明治期における日伊交流』), a cura dell'Associazione italo-giapponese (日伊協会), Tokyo, NHK Publishing (日本放送出版協会), 1984, pp. 67-75.

<sup>2</sup> Cfr. F. Petrarca, *Canzoniere*, XXX, 28-30; L, 54-56; LXI, 1 sgg.; LXII, 9-11; LXXIX, 1-4; CI, 12-13; CVII, 7-8; CCVIII, 1-4; CXXII, 1-2; CCXXI, 5-8; CCLXVI, 12-14; CCLXXI, 1-4; CCLXXVIII, 12-14; CCCXXXVI, 12-14; CCCLXIV, 1-4, ecc.

<sup>3</sup> Yoshikazu Shinada, *Invenzione del Man-yō-syū. La politica culturale dello stato-nazione ed il canone dei classici della letteratura giapponese* (『万葉集の発明 国民国家と文化装置としての古典』), Tokyo, Shinyō-sha Publishing (新曜社), 2001.

<sup>4</sup> L'informazione risale al 23 febbraio 2006 quando ho visitato la casa di Ken-moci (a Zama nella provincia di Kanagawa) insieme al prof. Pak Sangjin (朴商辰), dantista e comparatista coreano, della Pusan University of Foreign Studies (釜山外国語大学). Ken-moci ha espresso in giapponese la propria idea sulla ricezione di Dante in Giappone e l'ho tradotta a Pak che non aveva studiato giapponese.

<sup>5</sup> A quanto Ken-moci ha riferito durante la conversazione con Pak (cfr. qui n. 4), i libri posseduti da Sō-seki appartengono oggi all'Università Tō-hoku (東北大学).

<sup>6</sup> Cfr. K. Ura, *Una proposta sulla divisione in capitoli con una versione giapponese della Vita Nuova* (「ひとつの試み 『マタ・ノワ』の章分けをめぐる」), in *Un approccio globale al concetto della natura del periodo rinascimentale: progetto (B) (1) 09410001. Il resoconto alla Japan Society for the Promotion of Science* (『ルネサンスにおける自然観の総合的研究』(B) (1) 課題番号09410001 研究成果報告書), a cura di Hiroaki Itō (伊藤博明), Saitama, Università di Saitama, 2001, pp. 166-277.



**KAZUAKI URA**, nato nel 1959; ha insegnato dal '88 fino al '93 all'Università Statale di Belle Arti e di Musica di Tokyo; dal '94 insegna Lingua e Letteratura Italiana all'Università della stessa capitale. Duecentista, è studioso in particolare di Dante e dei poeti a lui contemporanei con cui è entrato in rapporto.

## DUE POESIE

di Lucio Pisani

**Forse accadrà**

Accadrà un giorno  
con le nuvole basse  
e qualche goccia di pioggia  
o forse a primavera  
quando da una polla nascosta  
l'acqua sorgiva rimanderà il pensiero  
al prodigio del nascere, alla vita.  
Forse accadrà  
tra pareti domestiche e voci familiari  
tra sorpresa ed angoscia  
o in paesi lontani  
soltanto immaginati e mai raggiunti;  
o ancora in giardini vicini  
ove l'erba coperta di rugiada  
ha già lo scialbo odore della neve  
e a inconsistenza rinvia.  
Questo accadrà, chè accade:  
la memoria dispersa nel futuro  
sempre in attesa all'eco di una voce.

**Diario di agosto**

Se la vostra anima esiste  
e resiste altrove al vuoto  
al nulla di questo mondo,  
senza di voi, ma non nella memoria,  
anche la pallida storia di una vita  
può diventare tramite,  
filo segreto che conduce  
ove dicono sia luce il buio  
e il tempo senza fine.

Di questi giorni consumati al mare  
e di tante altre stagioni,  
c'è un' eco di risacca nella mente,  
uno sciabordio di rottami,  
di detriti ritravolti dall'acqua  
e nel cuore  
l'obliqua nostalgia dell'esistenza  
che come un'onda tenera lambisce  
il provvisorio approdo della sponda  
e lentamente poi se ne ritrae.

## LA VOLPONA

di Guido Zavanone

Riassunto delle puntate precedenti (1)

*Maria, detta la Volpona, è un'anziana e ricca vedova, che vive nel culto del denaro. Ha una piccola corte o "squadra": una lontana parente che le tiene compagnia per buona parte dell'anno, due domestiche, un'infermiera, un'insegnante cinese di yoga. Tutte l'accudiscono quasi gratuitamente, essendo state designate quali eredi in un testamento che la Volpona ha mostrato loro ad arte, minacciando poi continuamente di modificarne o revocarne le disposizioni.*

*Vivono così sotto ricatto, ma a sua volta Maria è succuba di una santona, Gianna, che le assicura, sotto la sua guida, una posizione di privilegio anche nell'aldilà.*

*La Volpona è tutta tesa ad incrementare il proprio patrimonio e, con ingegnosi quanto spregiudicati artifici, acquista a prezzo irrisorio un grande appartamento di proprietà della sua parrocchia per poi destinarlo a Casa di riposo, che gestisce senza scrupoli, ricavandone ottimi guadagni.*

*Ma, un giorno, riceve la sconvolgente visita della Guardia di Finanza, che non soltanto scopre gravi illeciti fiscali, ma indaga anche sulle condizioni miserevoli in cui vivono i vecchi della Casa di riposo "San Pio" e sulla morte di due di essi per malnutrizione e mancanza di cure sanitarie.*

*Stampa e televisione s'impadroniscono della vicenda, gettando una luce sinistra sull'Istituto e su Maria che, sconvolta, viene ricoverata all'ospedale.*

(1) Apparse sui numeri, 5, 7, 9, 10, 11, 12, 13, 14 di questa rivista.

Dopo la degenza di un solo giorno, Maria, confortata da esami clinici rassicuranti, venne dimessa dall'ospedale. E subito volle rivedere, attraverso la registrazione, la sciagurata trasmissione televisiva che tanto l'aveva turbata.

Adesso l'ira, l'indignazione, cedevano il posto alla pacata riflessione.

In definitiva, Pongiglione non aveva fatto altro che svolgere il suo mestiere di presentatore televisivo, e la sua colpa era, semmai, di circondarsi di personaggi di basso livello intellettuale e morale che non avevano esitato, per vana esibizione, ad anticipare sentenze e a schernirla spietatamente.

Maria avrebbe voluto querelarli, ma l'avvocato Filippone la dissuase: "Un processo? Quale migliore occasione per i *media* di riaccendere i fari sulla vicenda!"

Però le domestiche no, loro non dovevano farla franca. Con disgusto rivede Eufemia ed Elisabetta pavoneggiarsi sulla scena televisiva, noncuranti del suo divieto, e metterla alla berlina, non importa se volontariamente o per stupidità, facendola apparire come un fantoccio nelle mani del figlioccio Carlo e dell'insegnante cinese.

La prima idea che le venne in mente fu di licenziarle. Ma la respinse subito. Era pericoloso farle inviperire in un momento tanto delicato. Non c'era premura. Alla sua morte avrebbero appreso la loro punizione.

L'attenta rivisitazione della trasmissione televisiva ne illuminò un aspetto che meritava di essere considerato e, perché no, apprezzato.

Il buon Pongiglione, a chiusura della serata e per accentuarne l'asserito intento moralizzatore, aveva messo in evidenza che quanto avveniva al "San Pio" era esemplare della situazione di tante altre Case di riposo, situazione che - a suo dire - sfuggiva troppo spesso al controllo delle autorità competenti.

Alla mente sottile della Volpona non sfuggì che questa generalizzazione della mala assistenza poteva essere volta in suo favore. Se infatti tanti Istituti - anche quelli religiosi, aveva sottolineato il presentatore - si comportavano allo stesso modo, non era poi il caso di scandalizzarsi troppo per il "San Pio". Forse - chiosava Maria - v'era una causa comune: l'esiguità delle rette e dei contributi della Regione.

A questo punto la Volpona trasse la sua conclusione pratica: occorreva seguire e approfondire il solco tracciato da Pongiglione.

Nei giorni successivi una raffica di lettere anonime s'abbatté sui tavoli delle più svariate autorità, compresa la Procura della Repubblica. Si raccontavano, con dovizia di particolari, le malefatte di numerose Case di riposo cittadine utilizzando i racconti carpiri dalla Volpona ad alcuni degli anziani del "San Pio" transfughi da ricoveri rivali. E, davanti a così dettagliate denunce, le Autorità competenti - Finanza, Sanità, Procura - non poterono esimersi da indagini e controlli, cui i giornali non mancarono di dare il dovuto risalto; con grande gioia di Maria, che vedeva premiata la sua brillante iniziativa e diluite le sue colpe nel *mare magnum* della mala assistenza.

Ma la situazione della Volpona rimaneva grave. Si rarefacevano gli ospiti della sua Casa, mentre si moltiplicavano i fornitori che reclamavano, allarmati, il soddisfacimento dei loro crediti, minacciando addirittura d'ipotecare il "San Pio".

Anche Elisabetta ed Eufemia facevano strani discorsi sugli "arretrati" che sarebbero loro spettati. E l'insegnante cinese si era dileguata da quando Maria le aveva proposto una riduzione dei compensi. "In Cina le retribuzioni aumentano e solo qui da voi diminuiscono" aveva detto con amarezza. Quanto all'infermiera che le faceva i massaggi e l'assisteva e consigliava durante le sue immaginarie malattie, non si faceva più vedere. "Lei ha una salute di ferro, non ha bisogno di me" aveva detto a mo' di commiato.

In definitiva, della sua squadra la sola a mostrarle un'inossidabile fedeltà, era la cugina Laura, nella sua inesauribile inutilità, diceva la Volpona.

Ancora una volta Maria si vide costretta a rivolgersi per consiglio all'amica Gianna. Che non ebbe esitazioni. "Qui, bisogna scomodare di nuovo tuo marito" disse risoluta.

E il marito non si sottrasse, neppure questa volta, al superstite debito coniugale e, per la bocca un po' mugolante di Gianna, diede il suo prezioso consiglio: riportare in Italia il denaro collocato all'estero, approfittando dello scudo offerto dal Governo ai capitali imboscati, e così tacitare i creditori.

Maria stava appunto pagando i creditori più pressanti tra i quali andava ora profilandosi anche la sinistra ombra del Fisco con la sua crudele pretesa del *solve et repete* (i soldi pagati subito e restituiti, nell'ipotesi migliore, agli eredi), quando un drammatico evento venne a turbare la sua vita: la morte improvvisa del fratello avvocato, più giovane di lei di ben dodici anni.

Alfredo era morto nel suo studio, mentre era a colloquio con un cliente; anzi, per la precisione, con una cliente: la morte migliore che potesse augurarsi – commentarono sorridendo i colleghi che ben conoscevano l'uso duttile che Alfredo faceva del suo studio e dell'adeguato e confortevole arredamento.

Dire che per la scomparsa del fratello Maria provasse un dolore inconsolabile sarebbe segno di una ben superficiale conoscenza del suo animo, così forte nell'altrui sventura e portato a considerare ogni evento con il metro del proprio personale tornaconto.

La nostra Volpona si poneva davanti alla vita e al suo scorrere come un giocatore davanti al mutevole quadro dei titoli di borsa, dei quali annotare e analizzare perdite e guadagni: per poi muoversi al meglio nell'agone impietoso del denaro. Per lei, i sentimenti erano una debolezza, fantasmi fastidiosi da scacciare senza indugio.

Anche la morte del fratello venne inquadrata nell'ottica più congeniale alla Volpona. Via i ricordi d'infanzia (lei, giovinetta, che faceva giocare il fratellino e lo proteggeva dai compagni rissosi, lui che s'affidava a lei come a una seconda mamma). Ora bisognava prendere, per così dire, possesso di questa morte che, quasi un segno del Destino, veniva proprio nel bel mezzo dei grossi guai finanziari di Maria.

L'avvocato Filippone, interpellato da lei dopo la notizia del decesso, era stato categorico. Nessun dubbio: salvo che ci fosse un testamento che disponesse diversamente, l'erede, l'unica erede, era lei, la sorella. A lei sarebbero andate le cospicue sostanze del famoso avvocato, morto scapolo e senza figli. E Filippone aveva aggiunto: "Se l'amico Alfredo avesse fatto testamento, me l'avrebbe detto, si consigliava sempre con me. Era ancora in buona età e buona salute e non pensava proprio alla morte".

Ma la Volpona non era capace di attendere fiduciosamente la manna dal Cielo.

Bisognava agire, mettere subito in evidenza i diritti del sangue e i vincoli affettivi.

La Volpona compilò mentalmente una sorta di tabella di marcia.

I funerali, innanzitutto. Doveva essere lei a gestirli, anche la povera salma apparteneva a lei.

Maria mostrò pure in questa occasione la propria efficienza. Mobilità la "squadra".

Elisabetta ed Eufemia ebbero l'incarico di lavare e vestire il morto; il quale, abbandonata la consueta alterigia, si lasciò fare di tutto con apprezzata accondiscendenza.

Laura tenne i contatti con un'Agenzia di pompe funebri, per "esequie dignitosamente sobrie" e con la Parrocchia per l'addobbo della chiesa. Da sola non ce l'avrebbe fatta, ma ebbe l'aiuto prezioso della vicina di casa, Eugenia, molto pratica di queste faccende, avendo già seppellito due mariti.

Maria mandò in chiesa un cuscino di rose con scritto semplicemente “La sorella” e una grande corona di fiori che recava sul nastro l’indicazione “La Casa di riposo San Pio”. Non c’era niente di male, pensò, a cogliere l’occasione per reclamizzare la Casa, tanto più considerando prevedibile la presenza, ai funerali, di un folto stuolo di anziani colleghi del defunto.

Nel complesso fu una bella cerimonia.

Il parroco, che pur non aveva avuto mai la consolazione di vedere in chiesa l’avvocato da vivo, parlò della luminosa fede di Alfredo e, un po’ imprudentemente, dell’amore ch’egli poneva nell’esercizio della sua professione. Poi fece alcune appropriate citazioni bibliche, a dare conforto a quanti, per la verità, non sembravano averne alcun bisogno, e, infine, rivelò, commosso, che v’era un posto preparato per il defunto nella Casa del Padre. E sembrò ad alcuni che avesse premura di spedirvelo, forse immaginando l’ansia del Cielo di riceverlo. Fatto sta che il discorso si chiuse proprio con quelle parole e tutti ne furono sollevati e contenti.

Benedetta e portata fuori la salma nella bella cassa di ebano, portata a spalle da quattro robusti avvocati, la Volpona si fermò sul sagrato della chiesa e qui, piangente, ricevette molte condoglianze, riuscendo a stento a scansare i baci ed abbracci che alcune brave signore, mai viste né conosciute, cercavano d’infliggerle.

Ora la tabella di marcia della Volpona prevedeva un passaggio non meno importante.

Il giorno stesso dei funerali, Maria, accompagnata da Laura che portava una grossa borsa, si recò nell’abitazione di quello che l’avvocato Filippone chiamava sbrigativamente “il *de cuius*”.

Suonò e apparve una giovane sorridente che le fece accomodare con garbo nella casa. Disse di chiamarsi Clara e spiegò che da alcuni anni prestava i suoi servigi all’avvocato.

“Anch’io ho due domestiche molto affezionate e alle quali voglio bene” – disse benevolmente Maria, mentre, senz’indugio, s’inoltrava nelle camere del vasto appartamento e ne passava in rassegna i bei mobili antichi e i quadri d’autore appesi alle pareti.

Finita l’ispezione, Maria, soddisfatta, si rivolse alla giovane sempre sorridente e le disse: “Brava, hai tenuto molto bene la casa, in ordine e senza un granello di polvere”. E, rivolta alla cugina, “Dovreste prendere esempio, tu, Eufemia ed Elisabetta”.

Poi tornò a quella che chiamava mentalmente la servetta, dicendo in tono affabile: “Rimani pure anche qualche settimana, il tempo di trovarti un altro servizio”.

“Veramente – rispose Clara, abbassando gli occhi pudicamente – credo che il signor Alfredo abbia lasciato a me l’appartamento. È tutto presso il notaio Allegri” – soggiunse, quasi a scusarsi.

Maria senti una fitta al cuore e dovette sedersi per riprendere le forze.

Si alzò e, volgendosi a Clara che la guardava costernata: “Domani si va dal notaio” – enunciò perentoria – Queste cose vanno risolte subito”.

Intanto la cugina Laura aveva compiuto lei pure la ricognizione dell’appartamento e, non avendo udite le parole scambiate tra Clara e Maria, “Che splendida casa!” – esclamò estasiata, senza rendersi conto di versare sale sulla ferita della cugina.

In effetti, l'appuntamento con il notaio fu fissato per l'indomani.

Maria e Laura entrarono nella sala d'attesa dove già era Clara, quasi ir-riconoscibile nel suo vestitino elegante.

La Volpona non la degnò d'uno sguardo: che si posò invece, inquieto, su una persona in abito talare, alzatasi rispettosamente per salutarla.

Poco dopo, furono tutti introdotti nello studio del notaio: un ambiente cupo, quasi lugubre, che a Maria ricordò sinistramente lo studio dell'avvocato Filippone.

Il notaio era affabile e ossequioso.

Dopo i consueti convenevoli, "Adesso vi leggo le disposizioni dell'avvocato Alfredo Consonni - disse. - Mi ha consegnato il testamento proprio qualche mese prima di morire".

E in un silenzio tombale procedette, con tono professionale, alla lettura.

"Io sottoscritto, avvocato Alfredo Consonni, lascio tutti i miei beni, mobili ed immobili, salvo quanto *infra*, all'Istituto Salesiano Don Bosco che tanto bene ha fatto e fa ai giovani e dove ho compiuto i miei studi, apprendendo gli autentici valori della vita. Chiedo che un'aula scolastica porti il mio nome".

Il notaio fece una pausa, poi proseguì: "All'affezionata Clara Rovagnoli lascio il mio appartamento sito in Via Magenta, 23 con tutto quanto lo arreda e lo decora".

"Svergognata!" - sibilò a questo punto la Volpona.

"C'è anche una disposizione che la riguarda" disse il notaio, fingendo di non aver sentito.

Parve a Maria di cogliere nello sguardo del severo uomo di legge un lampo di malizia. Ma era tutta tesa ad ascoltare.

Il notaio riprese la lettura:

"Alla mia cara sorella Maria, che è avanti negli anni e nello spirito e che penso ormai distaccata dai beni terreni, lascio una mia foto-ricordo con cornice d'argento e, insieme, un saluto affettuoso".

"Questa foto può mettersela dove dico io" esclamò, fuori di sé per la rabbia, Maria.

"Non dica così - la riprese con dolcezza il notaio. - So per certo che le voleva bene e pensava spesso a lei".

"Lei piuttosto - replicò sprezzante Maria - pensi a mandarmi, com'è suo dovere, una copia del testamento. Intendo farlo analizzare e annullare".

Si alzò di scatto e, passando davanti al salesiano che le sorrideva serafico, "Lo sappiamo tutti - proruppe - il bene che voi religiosi fate ai ragazzi! Basta leggere i giornali".

Maria uscì, seguita da una preoccupatissima Laura.

"È proprio fuori dalla grazia di Dio" commentò, addolorato, il salesiano.

Le due cugine fecero ritorno al "San Pio" in taxi, senza scambiare una sola parola. Giunte colà, Maria, trascinandosi dietro Laura, entrò nella cappella dedicata al Santo. "Voglio calmarmi i nervi" - disse.

Laura, per favorire l'evento, non trovò di meglio che esternare una sua riflessione: "Bisogna dire che neppure tu, nel testamento, hai lasciato qualcosa ad Alfredo".

“È diverso, cretina! - reagì Maria sotto lo sguardo costernato della Madonna di Medjugorje, - Lui aveva soltanto quella poco di buono, mentre io ho da provvedere alla Casa “San Pio” e anche per quando non ci sarò più”, soggiunse con enfasi.

Si affacciò il figlioccio Carlo: “Devo parlarti” - disse, rivolto a Maria.

“Andiamo nell’ufficio” - rispose la Volpona, mentre Laura faceva al figlio cenni disperati con il capo, come a volerlo dissuadere da quello che lei temeva.

“Madrina, devo darti un dispiacere” - esordì Carlo.- Se ne stava aggrappato alla scrivania come Anteo alla Terra che gli rigenerava le forze. Ma l’imbarazzo non diminuiva.

Maria lo guardò fisso negli occhi quasi volesse ipnotizzarlo e farlo desistere.

“Di dispiaceri ne ho già abbastanza” - affermò cupamente.

“Vedi, madrina, - proseguì Carlo - ieri mi ha chiamato il direttore e mi ha detto senza tanti preamboli: “O la Banca o la Casa di riposo”. Ed ha aggiunto: “Abbiamo visto tutti la trasmissione televisiva sul “San Pio”. Tu, e quindi noi, non ne siamo usciti bene. La Banca vive anche di immagine e saperti al “San Pio” può minare la fiducia dei clienti. Spero che tu sappia scegliere bene”. Io ho passato una notte angosciosa, piena di dubbi. Ma poi, questa mattina, sono stato dal direttore e ho detto: “Farò quello che lei mi ha suggerito. Resto in Banca”. Non avevo altra scelta, non avevo il diritto di sacrificare la mia famiglia”.

Man mano che il figlioccio parlava, Maria maturava la sua risposta. “Sei un ingrato! - esclamò. E non mi hai neppure chiesto consiglio. Non so se tu abbia fatto bene i tuoi calcoli - proseguì gelidamente -. Sai bene che io volevo lasciare a te la Casa “San Pio” perché continuassi la mia opera. Ora non avrai più niente”. Fece una pausa per valutare l’effetto delle sue parole, se mai avesse provocato una respicenza.

“Non posso fare altrimenti” - balbettò Carlo. E poi, cercando disperatamente una via di salvezza: “Tra qualche anno potrò andare in pensione e sarò un uomo libero”.

“Prendi le tue cose e vattene - ingiunse sdegnata Maria - E porta via con te anche tua madre. Carlo s’alzò in lacrime. Era confuso. Gli venne in mente Adamo scacciato dal Paradiso terrestre. Ma il paragone non teneva. Al “San Pio” la sua attività era semigratuita e aveva visto cose che era bene non ricordare.

E, tuttavia, un sogno a lungo accarezzato svaniva per lui e forse anche per sua madre. Si sarebbe dovuto accontentare del suo grigio lavoro di bancario senza serie prospettive.

Uscì. Aveva la fronte imperlata di sudore. Sulla soglia un arcangelo iragli vietava ogni speranza di ritorno.

(continua)

## MAXIME DU CAMP INVIATO SPECIALE AL SEGUITO DI GARIBALDI

di Giuliana Rovetta

Visitando l'*Aile Richelieu* del Museo del Louvre, nella sala 32 dedicata alla scultura, un busto bronzeo commissionato nel 1893 a James Pradier, accoglie il visitatore col bel volto corrucciato: un'austerità d'occasione, mitigata dalla leggerezza dell'onda di capelli vagamente *en artiste*. Maxime Du Camp<sup>1</sup> (1822-1894), la personalità rappresentata, piuttosto nota nella Parigi ottocentesca, si situa alla convergenza di interessi disparati, tutti praticati con forte determinazione e passione infaticabile. Studente di diritto e pittore dilettante negli anni giovanili<sup>2</sup>, intraprende la carriera giornalistica e ha modo di esplicare la sua notevole capacità d'osservazione in vari resoconti di viaggio da paesi esotici. Un punto di forza non secondario per l'originalità e la qualità dei suoi *reportages* è il grande talento di fotografo, che gli permette di scattare immagini insolite per il suo tempo, realizzate con la tecnica del *calotipo* ideata da Talbot<sup>3</sup>. La sua formazione di base dovuta agli insegnamenti del celebre fotografo Gustave Le Grey, non gli evita alcuni inconvenienti tecnici durante il viaggio. Lo salva l'incontro con Alexis de Lagrange che lo mette in grado di usare un altro metodo, noto col nome di Blanquard-Evrard. Alcune delle illustrazioni di Du Camp, frutto delle avventurose peregrinazioni in Europa e in Oriente (due le fasi principali: 1844-1845 e 1849-1851), tutt'ora considerate di notevole interesse artistico e documentario, sono conservate alla Bibliothèque nationale de France: rappresentano un patrimonio di prim'ordine nel campo della riproduzione realistica di luoghi naturali e soprattutto di manufatti architettonici un tempo poco conosciuti. In particolare il viaggio verso l'Egitto e la Nubia, compiuto nel 1849 insieme ad un amico d'eccezione, Gustave Flaubert, ebbe le caratteristiche di una vera e propria missione archeologica, attuata sotto il patrocinio del Ministero della pubblica istruzione.



Caffè La Concordia, Genova, Palazzo Bianco

<sup>1</sup> In base all'uso francese la particella contratta "du" richiederebbe la minuscola. Tuttavia l'interessato stesso scelse di firmarsi utilizzando la maiuscola, e la grafia Du Camp è oggi generalizzata in Francia, anche se non sempre è rispettata nei testi italiani.

<sup>2</sup> Si dedicherà alla critica d'arte in occasione dei *Salons d'automne*, atteso appuntamento della vita artistica parigina, pubblicando *Les Salons de 1857, 1859, 1861*.

<sup>3</sup> Il metodo consisteva nel fissare l'immagine su un foglio di carta che veniva poi immerso in una soluzione di cloruro di sodio e nitrato d'argento, donde la denominazione di tecnica fotografica della *carta salata*.

L'amicizia con Flaubert, conosciuto ai tempi degli studi universitari, (un solo anno d'età li separava) resta fondamentale nell'esistenza di Du Camp, come testimoniano, oltre ai viaggi intrapresi insieme<sup>4</sup>, l'abbondante corrispondenza fra loro intercorsa<sup>5</sup>. Fu un rapporto caratterizzato dall'atteggiamento critico con cui Flaubert, autore schivo che conoscerà il vero successo dopo la pubblicazione di *Salammô* (e proprio per la stesura di quest'opera gli torneranno utili gli appunti presi durante il viaggio in Egitto), guardava agli sforzi di Maxime per raggiungere la fama: nonostante l'affetto fraterno (una specie di virile infatuazione) che a lui lo legava, Flaubert deprecava l'arrivismo dell'amico e la sua smania di dedicarsi a interessi sempre diversi. A riprova di questa frenetica attività sono presenti nella bibliografia di Du Camp, oltre ai libri di viaggio<sup>6</sup> e alle critiche d'arte già segnalate, anche scritti di natura sociologica come *Paris: ses organes, ses fonctions, sa vie*, come pure testi d'impianto storico, tra cui *Les convulsions de Paris*, dedicato agli eventi della Comune parigina. Quanto agli interessi più specificamente letterari Du Camp fu fondatore nel 1857 con Théophile Gautier della prestigiosa *Revue de Paris*<sup>7</sup>, nata in concorrenza e in parziale polemica con la *Revue des deux mondes* (alla quale più tardi collaborò) nonché autore di un saggio, *Souvenirs littéraires* (1882), in cui evoca Gautier e Flaubert, rivelando la malattia di quest'ultimo (che per primo definirà col nome di epilessia). Autore anche di alcuni romanzi<sup>8</sup>, Du Camp nel 1855 pubblica una raccolta di poesie, *Les chants modernes*, in cui si rivolge *Aux poètes* con esortazioni e consigli: "io non ammetto che nell'ora in cui la società è in marcia il poeta rimanga nell'ultima fila con le vivandiere e i malati; [...] io lo voglio sempre in testa, cantando e lottando". Così scrive l'autore nella sua prefazione, attribuendo alla poesia il compito di "dirigere il movimento delle idee moderne". Un atteggiamento, come si vede, piuttosto velleitario e in sintonia col suo *coté* di idealista focoso e visionario, anche se non proprio coerente con le sue scelte di critico d'arte, sensibile ai valori pittorici tradizionali anche nel momento in cui si diffondeva l'impressionismo.

Dalla corrispondenza che Flaubert indirizza a Louise Colet, attraente regina di un ben frequentato salotto di letterati (fra cui de Musset e de Vigny), a cui lo scrittore di Rouen era legato da una tempestosa relazione, trapela l'atteggiamento protettivo verso il coetaneo troppo dispersivo: Maxime per Flaubert è sì "superficiale", ma depositario, grazie anche ai buoni consigli di chi si considera a pieno titolo suo maestro, di un "*joli talent*" e di una "*bonne, belle et grande nature*" (lettera del 14 ottobre 1846). Flaubert tuttavia non manca di criticarne alcun lati del carattere, vanesio e invidioso. A questo proposito, sempre rivolgendosi alla Colet, Flaubert ci fa sapere (lettera 5 marzo 1853) che, insignito del grado di ufficiale della Legion d'onore, Maxime si pavoneggia

<sup>4</sup> Il primo viaggio è un giro della Bretagna nel 1847 che ispirerà un libro scritto a due mani, *Les champs et les grèves*, pubblicato nel 1885.

<sup>5</sup> Le lettere sono contenute nella *Correspondance 1830-1880* di Flaubert, a cura di Leclerc e Guinot. Si tratta di 9 volumi pubblicati dall'editore Bruneau tra il 1973 e il 2007.

<sup>6</sup> *Souvenir et paysages d'Orient*, 1848; *Egypte, Nubie, Palestine, Syrie*, 1852.

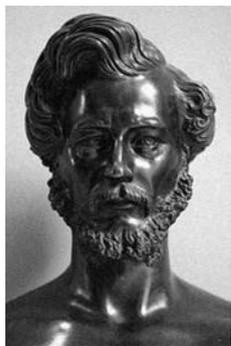
<sup>7</sup> Su questa rivista viene pubblicato a puntate tra il 1856 e 1857, *Madame Bovary* il capolavoro di Flaubert che gli costò un processo per i contenuti giudicati immorali.

<sup>8</sup> *Mémoires d'un suicidé*, 1853; *L'homme au bracelet d'or*, 1862; *Forces perdues*, 1867 e *Une histoire d'amour*, 1889.

esageratamente in società, persino con lui che è stato il suo mentore. Commenta Flaubert: “Se si paragona a me, e considera il cammino che ha fatto [...], certamente penserà che mi ha lasciato molto indietro, mentre lui (in apparenza) ha fatto molta strada”. Di fatto nei *Souvenirs littéraires*, libro molto letto nella Francia di fine secolo, Maxime stempera appena con parole di doveroso rimpianto l'acrimonia verso quello che era stato “l'amico della mia adolescenza, della mia giovinezza, il testimone, il confidente di tutta la mia vita, il mio compagno di viaggio, quello a cui avevo conservato intatta l'amicizia malgrado insanabili divergenze sul ruolo della letteratura, alla quale sia lui che io abbiamo dedicato, per strade e con risultati diversi, tutta la vita.” E certo sarà stato per l'ambizioso Du Camp ulteriore motivo di soddisfazione (ma Flaubert, ormai prossimo alla fine, non potrà registrarne gli effetti) l'aver ottenuto nel febbraio 1880 il sospirato seggio all'Académie française.

L'altro volto conosciuto di Maxime Du Camp è quello animato e patriottico del giovane che nel 1848, di ritorno dal primo viaggio in Oriente, s'infiamma contro gli ideali rivoluzionari e nel giugno si batte come ufficiale della guardia nazionale, viene ferito e merita l'encomio del generale Cavaignac<sup>9</sup>.

Unendo il lascito delle diverse esperienze, vale a dire il viaggio esplorativo, l'analisi dei costumi e il confronto in armi, Du Camp si avvicina all'iniziativa garibaldina con l'animo pieno di curiosità e di entusiasmo, desideroso di portare una testimonianza veritiera e il più possibile dettagliata, vale a dire quella di un partecipante a pieno titolo e non di un semplice osservatore. Scrivere “*ce que j'ai vu, rien de plus mais rien de moins*” sarà il suo motto e il suo impegno. Ecco come descrive la partenza dei garibaldini da Genova Quarto nel libro che ha dedicato a questo avvenimento<sup>10</sup>: “Quando giunsi a Genova, ai primi del mese d'agosto 1860 la mia prima impressione fu di sorpresa, poiché la spedizione di Garibaldi, alla quale desideravo unirmi, si stava organizzando senza mistero alcuno.” Anche Paolo Rumiz, nel ripercorrere per *La Repubblica*<sup>1</sup> con gli occhi di oggi il tumulto di allora, riprende questo aspetto: la consegna di non dare nell'occhio, di dissimularsi in piccoli gruppi, di indicare con discrezione le barche prescelte con un apposito lume rosso sembra alludere ad una cospirazione. In realtà se i patrioti fingono il segreto, il re a sua volta finge di non sapere. Come spiega Du Camp i volontari in camicia rossa non stavano affatto in silenzio, ma marciavano rumorosamente al rullo dei tamburi nelle strette vie della città, mentre gli ufficiali dell'esercito francese si davano appuntamento al caffè-ristorante della Concordia, ubicato nel giardino pensile di palazzo Bianco.



Maxime Du Camp.

Busto bronzo di J. Pradier. Museo del Louvre, Parigi

<sup>9</sup> Vedi *La Petite Revue*, 24 febbraio 1894.

<sup>10</sup> Maxime Du Camp, *Expéditions des Deux-Sicilies. Souvenirs personnels*, Bourdilliat & C., Parigi 1861; poi Calmann Lévy, Parigi 1881; versione italiana *La spedizione delle due Sicilie*, Cappelli editore, Rocca San Casciano, 1963, traduzione di Lillia de Rosa, introduzione di Guido Macera.

La sera del 13 agosto, un lunedì, Du Camp, insieme al generale Türr, al colonnello Frapolli, già disertore dall'esercito austriaco e poi attivo in diverse missioni diplomatiche, e al conte magiaro Sandor Téliki, prende la via della marina. "Una barca ci aspettava. La notte era splendida, senza luna e scintillante di stelle. Passammo attraverso le navi addormentate, e con poche remate raggiungemmo la scaletta del *Provence*. Ciascuno si recò a vedere la cabina che gli era stata assegnata, poi salimmo sul ponte, ci sedemmo e senza parlare contemplammo il cielo, in cui la luce del faro di Genova spiccava come una immensa meteora [...]. Verso mezzanotte si tolse l'ancora al canto monotono dei marinai, l'elica girò rumorosamente sotto la poppa della nave, il comandante gridò: *Via!* Eravamo usciti dal porto ed eravamo partiti per quell'ignoto pieno di fascino che celava nel suo seno la vittoria o la sconfitta."<sup>12</sup>

Come si nota dal tono appassionato ed enfatico, una certa venatura di umore romantico si può spiegare, nel cuore di un intellettuale trentottenne e già parecchio navigato, con la solennità del momento, ma in genere l'approccio di Du Camp agli eventi è piuttosto pragmatico. Formatosi nel solco dell'opinione pubblica europea, contraria al perdurare del dominio borbonico, unico resocontista ad aver seguito tappa per tappa tutto l'iter garibaldino, attivamente presente in ogni fase della spedizione<sup>13</sup>, Maxime si sforza di cogliere il carattere per così dire permanente delle difficoltà del Meridione, non esclusivamente legate all'autoritarismo e al malgoverno contingente. Va dunque riconosciuto a questo autore il carattere di storicità della sua opera, propiziato da una buona conoscenza dei nessi fra il processo di liberalizzazione del Mezzogiorno con la politica delle potenze europee e con l'azione diplomatica di Cavour. Si mostra piuttosto preciso nel fotografare senza infingimenti la situazione di rigetto nei confronti dei Borboni: "Il sistema di governo dei Borboni di Napoli era riuscito non solo ad irritare i popoli, ma ad inquietare i re. Tra il popolo e il suo re non c'erano in ogni caso che due intermediari, l'agente di polizia e il prete; l'uno che comprimeva e disciplinava con la violenza la vita fino a renderla automatica, l'altro che guidava l'anima attraverso i sentieri della servitù assoluta."<sup>14</sup> Al contempo la sua inclinazione verso le notazioni di costume lo portano ad allargare lo sguardo verso le città attraversate, luoghi spesso visti con gli occhi dell'immaginazione prima ancora di essere conosciute veramente: così Messina, "una grande città sporca in cui suonano le campane giorno e notte" e la Palermo votata a San Gennaro e a Santa Rosalia, nomi lanciati come "parole d'ordine in mezzo ai combattimenti". A un francese laico e razionalista doveva sembrare degno di nota che l'Italia avesse disinvoltamente sostituito il culto di un santo particolare, il cosiddetto *Patrono*,

<sup>11</sup> Paolo Rumiz ha scritto una serie di articoli relativi al processo di unificazione pubblicati su *La Repubblica*, in particolare *A Quarto 150 anni dopo sulla strada dei Mille*, 3 maggio 2010.

<sup>12</sup> Le citazioni (qui pp. 30-33) sono tratte da Maxime Du Camp, *La spedizione delle due Sicilie*, Capelli editore, cit.

<sup>13</sup> Vedi le testimonianze dirette ma posticipate di altri memorialisti garibaldini come Giuseppe Cesare Abba, in *Da Quarto al Voltorno. Noterelle di uno dei Mille*, 1880, e di Giuseppe Bandi, in *I Mille. Da Genova a Capua*, 1886, pubblicato nel 1903. Abba, giunto alla stazione Principe nel pieno dell'euforia ("si mangiava, si beveva e si chiacchierava in tutti i vernacoli d'Italia") s'imbarcò poi per Messina; Banfi si spinse solo fino a Paola.

<sup>14</sup> p.71.

a quello di Dio *tout court*, e che questo nome venisse spesso “associato in modo davvero inconcepibile alle idee sociali e politiche.”<sup>15</sup>

Alle *Calabrie*, regione alquanto sconosciuta nella Francia di allora, Du Camp dedica tutto il Libro II, anticipando in alcune pagine sparse l'ansia crescente di varcare lo stretto: “Aspettavamo, avevamo fiducia, ma guardavamo verso la Calabria senza riuscire a scuotere quella persistente sensazione di noia che nasce dall'incertezza [...]. Il verbo *passare* aveva acquistato d'un tratto il significato preciso di *partire dalla Sicilia, attraversare lo stretto e sbarcare in terraferma*”.<sup>16</sup> Ovviamente ciò che si attendeva erano le decisioni di Garibaldi, oltre che le notizie dei garibaldini lanciati all'attacco di Reggio. Du Camp, ufficiale a cavallo, ha modo di attraversare i paesi della provincia e i paesaggi rurali fra Scilla e Reggio: “La vegetazione è splendida. La costa, attraversata da torrenti che d'inverno devono essere terribili mentre d'estate sono solo dei rigagnoli, scende sulla strada sotto una selva di aranci, di limoni, di lazzeruoli, di fichi; l'acqua scorre sulle radici, il sole ne indora le cime, un'erba fitta e robusta li circonda. La natura ci dà alla testa e ci inebria. Uno di noi cita il Tasso e parla dei giardini di Armida”.

Al di là di queste parentesi di trasporto per la naturale bellezza dei luoghi non mancano le considerazioni sulla oggettiva arretratezza delle condizioni del popolo e sul solco che divide l'atteggiamento indifferente della gente comune dallo slancio intellettuale dei pochi idealisti. Questa situazione di estrema disparità doveva certo risultare sorprendente per uno straniero venuto ad assistere al risveglio morale e civile di un paese che di fatto aspirava all'unità. L'attenzione e sensibilità con cui Du Camp affronta questo aspetto, non sottacendolo affatto ma analizzandone da vicino gli aspetti peculiari, non sfugge ad Alfredo Galasso che riconosce allo scrittore francese il merito di aver criticamente espresso “una tipologia di giudizi e pregiudizi veramente esemplare”.<sup>17</sup>

Tra gli elementi che rendono interessante questa ampia cronaca direttamente vissuta dal suo relatore-combattente (che tra l'altro subì una non lieve ferita negli scontri presso Maida) alcuni hanno a che vedere con la versatilità del personaggio così come è venuto precisandosi in queste pagine: da una parte la capacità di procedere a una riflessione storica sui dati oggettivi e sulla situazione contingente, dall'altra una vena di osservatore dotato dell'*esprit* necessario a cogliere aspetti curiosi se non addirittura comici della vita militare e dei contatti con la popolazione, infine la sapienza nell'evocare atmosfere di suggestione poetica e di commozione davanti agli inevitabili drammi sofferti dai combattenti di tutte e due le parti.

Osserva Du Camp: “Per parte mia avrei preferito che la Francia non avesse reclamato le cosiddette frontiere naturali: le Alpi non ci hanno mai impedito di scendere in Italia, allo stesso modo che il Reno non è mai stato un ostacolo al nostro passaggio in Germania”. E prosegue: “A proposito dell'intervento francese in Italia che suscitò tanto entusiasmo da noi e tante speranze fuori di Francia, si disse che noi andavamo a *fare la guerra per un'idea*, quel

<sup>15</sup> p. 67.

<sup>16</sup> p. 92.

<sup>17</sup> Alfredo Galasso, *Brigantaggio, lealismo, repressione nel Mezzogiorno 1860-1870*, Gaetano Macchiaroli editore, Napoli, 1985.

giorno fu proprio la Francia a parlare, facendo udire questa parola uscita dalle stesse profondità del suo cuore; ma quando troncatasi d'improvviso la guerra e stipulata la pace, essa pretese il prezzo del sangue versato e chiese al popolo in cui soccorso si era mossa, due province che questo non le poteva rifiutare..." a questo punto lo scrittore attribuisce la scelta per lui infelice alla scarsa lungimiranza delle cancellerie, obbedienti a vecchi concetti e a tradizioni ormai superate<sup>18</sup>.

Accanto ad osservazioni di questo tenore, non mancano episodi di colore come la scena di un ballo improvvisato al suono della banda e degli strumenti suonati da un reparto di giovani ungheresi in un pomeriggio di attesa nel messinese. Galvanizzati da valzer e mazurke gli ufficiali abbandonano la conversazione e vanno a bussare alle case vicine per invitare le giovani donne a ballare. "Le donne si abbigliarono in fretta, i mariti indossarono la prefettizia da cerimonia, i marmocchi con la faccia lavata, vennero agghindati con collaretti bianchi e ben presto vedemmo comparire e sfilare davanti a noi famiglie costernate che sembrava venissero al ballo come si va al patibolo. Nella città l'autorità delle camicie rosse si era sostituita all'autorità degli agenti del re di Napoli, ma il terrore dell'autorità, qualunque essa fosse, era ancora tanto vivo in questa gente così a lungo oppressa che nessuno aveva osato rifiutare di recarsi a quell'invito improvviso. Erano venuti insieme, il padre, la madre, i ragazzi come se avessero voluto non separarsi in quell'istante solenne e morire insieme". Accade però l'imprevisto: "I nostri ballerini, tenendo le dame per la mano e per la vita già si dondolavano, pronti a lanciarsi nella danza, quando un ufficiale in piedi accanto a una finestra fece un cenno di silenzio".

A questo punto la musica tace e si ode distintamente il crepitio delle fucilate. Gli ufficiali abbandonano precipitosamente il ballo e corrono agli avamposti da cui proviene l'allarme. I soldati rimasti si dispongono a riprendere le danze, quando si fa avanti un aiutante di campo che deve consegnare l'ordine d'imbarco per la terraferma. Mentre gli ufficiali si occupano febbrilmente dei preparativi, i poveri messinesi sconcertati, ma sollevati, non sanno che fare, finché uno fra gli altri, presa sottobraccio la moglie e richiamati i figli, decide di allontanarsi dignitosamente e di tornare a casa, seguito a ruota da tutti gli altri."<sup>19</sup>

La poetizzazione del paesaggio si alterna, nel resoconto della spedizione, a considerazioni di carattere storico e pratico: "Ripercorremmo dunque a cavallo e alla luce del sole nascente la strada che alla vigilia avevamo percorso in carrozza verso il tramonto; questa volta essa si illuminava di bianchi chiarori invece di riflettere bagliori rossastri, ma era altrettanto bella. Che paradiso perduto queste Calabrie! Che risorse, che ricchezza, che razza forte! Nulla manca, né l'acqua, né la terra, né il sole, né gli uomini." Così osserva l'autore per poi domandarsi: "Da quale malsano governo è stato dunque sistematicamente oppresso questo paese per essere così povero e privo di tutto?"<sup>20</sup>. Le città appaiono sporche e in sfacelo, soprattutto Cosenza dove sono visibili gli esiti disastrosi del terremoto subito nel 1854. Con sincerità Du Camp definisce la spedizione calabra "una semplice passeggiata militare, stancante è

<sup>18</sup> p. 58.<sup>19</sup> p. 77.<sup>20</sup> p. 147.

vero ma senza rischio alcuno.”<sup>21</sup> Tuttavia è proprio nel corso di questo spostamento in terraferma, esattamente tra Maida e Marcellinara, che Maxime subisce il trauma provocato dalla zampata di un cavallo lanciato a tutta velocità. L'infortunato riesce a restare faticosamente in sella, tanto da concludere la tratta, ma il piede, ferito sopra la caviglia, appare subito gonfio e tumefatto, con pericolo di infezione. Curato personalmente dal colonnello, l'arto necessiterà comunque di diversi giorni di riposo.

L'ingresso di Garibaldi a Napoli, il 7 settembre 1860, è un momento di grande euforia: “Trecentomila pulcinella che, morsi dalla tarantola, ballassero danze sfrenate, avrebbero fatto meno baccano del buon popolo napoletano; era ebbro, folle di felicità e metteva a servizio della sua gioia una vivacità che non ha l'uguale nel mondo. Una marea variopinta di gente urlante saliva e scendeva per via Toledo...” quasi tutti sfoggiando un capo di colore rosso, con l'obiettivo di acclamare un Garibaldi trionfante, ma “sfinito dalla stanchezza, rotto dalla commozione, snervato da quel trionfo brutale.”<sup>22</sup> A proposito della figura di Garibaldi, qualche parola di commento merita l'abbozzo che viene fatto di questo personaggio carismatico, ispirato da un'idea-guida: “La terra degli avi è sotto il dominio straniero, una profezia ha detto che un giorno sarà libera, a lui tocca il compito di realizzare questo sogno”. Du Camp descrive ai suoi lettori il capo delle Camicie Rosse come un uomo semplice, “nel senso buono del termine”. Se la sua istruzione appare mediocre, se di carattere può sembrare un po' *naïf* “come una novella Giovanna d'Arco”, il fuoco e la passione che lo animano gli permettono di non recedere davanti a nessun ostacolo, perseguendo ad ogni costo il risultato che si è prefisso. Crede nell'Italia e nella santità della causa e, secondo Du Camp, una fiducia assoluta lo lega al popolo, tanto che gli italiani lo seguono così come i crociati seguivano ciecamente Pietro L'Eremita.

Come giustamente osserva Guido Macera nella sua introduzione, un punto di alta concentrazione narrativa è offerto dalla descrizione della battaglia del Volturno: in quella giornata del 1 ottobre si affrontano circa 24.000 garibaldini, che rappresentano l'esercito meridionale, contro il doppio dei borbonici, costituiti all'interno delle mura di Capua. Le due parti in campo sanno di combattere una partita decisiva: più lento a muovere l'esercito borbonico a cui difetta un capo dal forte ascendente, più svelti e pronti ad agire i volontari guidati da Garibaldi che nella circostanza mostra un notevole intuito tattico. Ecco nelle parole di Du Camp uno stralcio della scena: “Dall'alto del terrapieno demmo uno sguardo alla pianura. Il fumo bianco saliva a bioccoli attraverso gli alberi, ammassandosi in rapidi nemi ad ogni detonazione di artiglieria: dovunque ferveva la battaglia. Vicino alla casa che serviva da quartiere al generale Avezzano incontrammo Garibaldi. Come somigliava poco all'immagine che abitualmente ci si fa di un generale in capo, che la fantasia riveste tutto di fregi e adorna d'ogni sorta di pennacchi! Aveva preso a caso il primo cavallo...”. La grande pianura capuana dove scorre il fiume “incassato, *giallastro*, sporco, lugubre”<sup>23</sup> è dominata da insediamenti abbandonati, da piccoli borghi dove le postazioni a monte dei garibaldini fanno buona guardia ai movimenti del nemico.

<sup>21</sup> p. 198.

<sup>22</sup> p. 265.

<sup>23</sup> p. 326.

In quello scenario chi perde la vita sa di dare un contributo insostituibile alla storia d'Italia, ma anche per chi combatte dalla parte avversa non mancano mai la comprensione e la solidarietà del fedele resocontista.

*L'expédition des Deux Siciles* insieme al più noto *Les Garibaldiens* di Alexandre Dumas padre<sup>24</sup> ebbe per effetto di alimentare una leggenda già abbastanza consolidata in Francia. Durante l'esilio sull'isola di Jersey, Victor Hugo nel prendere la parola ai festeggiamenti indetti per celebrare la liberazione della Sicilia, dedica parole piene di enfasi e di trasporto quasi lirico al grande condottiero: "*Qu'est-ce que c'est Garibaldi? C'est un homme, rien de plus. Mais un homme dans toute l'acception sublime du mot. Un homme de la liberté; un homme de l'humanité*".<sup>25</sup> Nella stessa occasione Georges Sand ricorda di aver visto tra i montanari del Velay e delle Cévennes troneggiare in mezzo alle immagini dei santi anche il ritratto dell'"*aventurier illustre*" chiamato Garibaldi. Anche Marc Monnier si occupò di questo evento storico, compilando una raccolta di corrispondenze inviate al *Journal des Débats* che intitolò *La conquête des Deux Siciles*. Ma né quest'opera<sup>26</sup>, tradotta poi in italiano da Rocco Escalona per l'editore napoletano Dekten piacque a Garibaldi (che non vi trovò riscontro dell'apporto significativo dato all'impresa dalle popolazioni calabro-lucane e dai patrioti siciliani), né per altro verso gli scritti garibaldini di Dumas, molto ben visto invece dall'eroe dei due Mondi, possono vantare l'oggettività storica e la conoscenza dei luoghi di cui poteva fare sfoggio il nostro Maxime Du Camp. Dumas, narratore noto in tutta Europa, compilò il testo senza troppo concentrarsi sugli eventi in corso, pago di godersi l'avventura di seguire i Mille a bordo della goletta *Emma* in dolce compagnia, mentre la partecipazione molto attiva e sentita di Du Camp diede per risultato uno spaccato della vita dei garibaldini in tutti i suoi risvolti, avventurosi, eroici o anche semplicemente ricchi di umanità.

<sup>24</sup> Alexandre Dumas père, *Les Garibaldiens*, Michel Lévy frères, Parigi, 1861, recentemente ripubblicato col titolo *I Garibaldini*, Editori Riuniti, con una prefazione di Lanfranco Binni, Roma, 2011.

<sup>25</sup> Victor Hugo, *Actes et Paroles*, Ed. Rencontre, Parigi, 1968, vol.I, pp.550-557; questa allocuzione fu premissa all'edizione francese delle *Memorie* di Garibaldi, vietate in Francia e pubblicate a Bruxelles con un'introduzione di Georges Sand.

<sup>26</sup> Marc Monnier, *Garibaldi. Histoire de la conquête des Deux Siciles*, Michel Lévy frères, Parigi, 1861; in versione italiana *Garibaldi. La conquista delle Due Sicilie*, Santi Serraglini editore, Livorno, 1861.

## UNA POESIA

di Giovanna Giordano

Ora

*Al poeta Luciano De Giovanni*

Ora  
che non possiamo dirci  
arrivederci  
che nascondiamo il volto  
in un fazzoletto di pianto  
a capo chino ascolto  
la tua trepida voce  
e non so rassegnarmi  
che tu sommessamente  
te ne sia andato via.  
Ritorna anche soltanto  
nelle sembianze  
di una rondine in volo  
che al tramonto si posa  
sulla piangente grondaia  
o di un albero chino  
sul torrente impetuoso,  
ritorna alla tua casa  
protesa fra le nuvole e il mare  
resta con noi presenza misteriosa  
a consolarci  
con il tuo verso mite.  
Ci sembrerà  
di vederti discendere  
e sorriderci ancora  
lungo la crosta  
stretta e tortuosa  
dei nostri giorni passati.

## RISORGIMENTO IN ROSA

di Simonetta Ronco

Durante un incontro con il pubblico per presentare il mio *Giuditta Bellerio Sidoli. Vita e amori* (Liberodiscrivere, 2010), qualcuno mi domandò se e in che modo le donne abbiano avuto un ruolo autonomo nell'avventura risorgimentale.

Ebbene, non c'è dubbio che il numero delle appartenenti al gentil sesso che parteciparono in prima persona agli eventi risorgimentali è molto alto. Una ricognizione anche superficiale delle figure femminili che non solo sostennero i loro uomini, condividendone le idee e preoccupandosi per loro, ma addirittura si adoperarono in prima persona aiutando gli insorti e gli esuli, prendendo parte ai moti, combattendo fianco a fianco con gli uomini, dà risultati sorprendenti. Prendiamo proprio il personaggio di Giuditta Bellerio Sidoli, per fare un esempio: non senza negare che la maggior parte del pubblico conosca questa donna del Risorgimento in quanto fu la donna amata da Giuseppe Mazzini, occorre sottolineare il fatto che essa rivestì un ruolo cardine nel percorso risorgimentale anche prima e al di là della sua liaison con Mazzini.

Nata a Milano nel 1804 dal barone Andrea Bellerio e dalla nobildonna Maria de' Sopransi, Giuditta trascorse l'infanzia accanto al fratello Carlo, giovane e appassionato patriota che dovette prendere presto la via dell'esilio. Anche lei, Giuditta, sognava una patria unita e libera e trovò nel marito, Giovanni Sidoli, l'incarnazione del suo ideale di uomo: giovane, bello, ardito e patriota.

La vita coniugale, dal 1820 al 1828, anno della morte di Giovanni Sidoli, non trasformò però Giuditta in una semplice gregaria del marito. In Svizzera prima e in Francia poi, dove i due dovettero rifugiarsi dopo i moti del 1821, Giuditta divenne un punto di riferimento per tutti gli esuli italiani che in lei trovavano la forza, la serenità e la costanza che soltanto una donna convinta delle sue idee e in esse rafforzata dall'amore sa comunicare.

Quando Giovanni Sidoli morì, ucciso dalla tubercolosi, di fronte a Giuditta si aprì un'alternativa. Continuare la vita di sempre accanto ai suoi figli e ai suoceri nel lussuoso palazzo di Reggio Emilia, oppure darsi anima e corpo alla causa per la quale il marito aveva compromesso la sua esistenza, e così fece.

Criticata, biasimata, sorvegliata e perseguitata, seppure con moderazione, grazie alla posizione sociale e politica del suocero, Bartolomeo Sidoli, duchista e reazionario, Giuditta iniziò da sola il percorso della lotta patriottica, adoperandosi con tutte le sue forze per sostenere i moti insurrezionali di Modena e Reggio.

La via dell'esilio, lontana dai suoi quattro bambini fu la più dura punizione per lei, che da quel momento non smetterà mai di cercare di riabbracciarli e di riunirsi a loro.

Su questo importante aspetto della sua vita personale, quello di madre, si innesta a partire dal 1831, la relazione con Giuseppe Mazzini.

Grazie a questo amore, che per Mazzini fu sicuramente totalizzante e disperato, Giuditta entrò a tutto campo nella storia del Risorgimento attivo, iniziando una scalata verso i più alti livelli di cospirazione e di organizzazione. Molti furono i patrioti che conobbe, aiutò, sostenne psicologicamente. Molti la amarono in vario modo, uno tra tanti Gino Capponi, nobile toscano che la salvò dalla prigione in molte occasioni e che le fu devotissimo fino alla morte.

Ma al di là del personaggio della Bellerio, moltissime furono le mogli, le madri, le sorelle e le amanti che si prodigarono per portare aiuto ai feriti e per alleviare le sofferenze dei moribondi. Come la contessina Giulia Calame, moglie dell'attore Gustavo Modena. I due si erano conosciuti in Svizzera, dove lei era nata e lui si trovava in esilio, ed era stato subito amore, tanto che Giulia aveva rifiutato di sposare un ricchissimo anziano commerciante di Berna, con cui suo padre voleva stringere rapporti commerciali. Per evitare quel matrimonio, la ragazza si era rifugiata a casa di una zia e poi era fuggita insieme a Gustavo. Da quel momento non si lasciarono più e, nel 1847 tornarono in Italia. Nel 1848, in seguito ai moti del marzo, Gustavo si recò a Venezia e si arruolò tra gli insorti. Anche in quell'occasione, la contessina Calame era al suo fianco, combatté con lui, fu ferita a una spalla e trascorse qualche tempo in un ospedale.

La grande epopea della difesa della Repubblica Romana li riportò sulla breccia e i due si schierarono al fianco di Mazzini. Gustavo Modena aveva chiesto a sua moglie di non seguirlo, ma lei aveva rifiutato e al fianco di altre donne, tra cui Enrichetta Di Lorenzo, legata a Carlo Pisacane, la giornalista inglese Margaret Fuller e Cristina di Belgioioso, organizzò e gestì gli ospedali militari, creando un corpo di infermiere. La principessa di Belgioioso, in particolare, aveva avuto incarico da Mazzini di dirigere gli ospedali della capitale, e lo aveva fatto con dedizione totale, imponendo regole severissime di igiene e comportamento alle volontarie, molte delle quali erano prostitute. Assistette centinaia di feriti, ai quali infuse coraggio e speranza. A Goffredo Mameli, morente, poté solo sussurrare qualche strofa del Canto degli Italiani.

## DUE POESIE

di Zviad Ratiani

**Breve elegia per mio padre**

Guarda, quest'albero è mio padre.  
 Ti sorprendi?  
 Ti aspettavi di vedere una quercia?  
 No, questo albero è mio padre,  
 un esile tronco  
 e non ancora troppo vecchio  
 che ha sonno leggero in inverno  
 ed è svegliato dal primo segno di calore della primavera.  
 Non fa ombra alla metà del cortile,  
 non toglie luce ad altri alberi.  
 La sua ombra è così gentile e docile  
 che persino il più debole sole d'autunno  
 fa avvolgere il tronco senza sforzo  
 ma d'estate quando è troppo caldo qui,  
 la sua ombra può contenere almeno cinque o sei di noi  
 e questo basta. Non siamo più che questo.  
 Non chiedere altro.

**Questionario invernale**

Lascia che venga l'inverno, sono pronto.  
 Sono già vestito di nero,  
 con questi vestiti in mezzo a tanti stracci  
 a coprire non solo pelle ma anche anima:  
 pantaloni neri, maglia nera  
 e un cappotto nero, una volta indossato dal nonno.  
 La mia tipica pelle scura  
 è già scolorita  
 e sempre più sono troppo pigro per rasarmi.  
 Lascia che venga l'inverno.

Lascia che venga l'inverno, sono già freddo  
 e sono venuto qui dentro, in questo supermercato,  
 solo per un po' di calore, dove sto in piedi statuario  
 su una scala mobile fra i piani gelati  
 o cammino nella confusione fra le casse e gli scaffali  
 dove tutto ammicca:  
 pellicce, lampadari e tazze da gabinetto  
 gelosi guardano attraverso la gente che cammina qua e là  
 cercando di scegliere nella folla di compratori  
 il vero unico proprietario.

Ma io non sarò scelto, indossando i miei vestiti neri,  
 gli unici vestiti in mezzo a tanti stracci,  
 io che vago di sezione in sezione senz'altro scopo  
 che scaldarmi, sento già sulla nuca  
 geloso gelato lo sguardo  
 delle schede di sicurezza che intimoriscono.  
 Lascia che venga l'inverno.

Manichini,  
 sono vostro fratello e vostro gemello,  
 e molto più artificiale di voi  
 qua nelle corsie del supermercato  
 dove la gente cade a pezzi nell'abbaglio delle cose,  
 diventa solo occhi per i lampadari,  
 solo spalle per le pellicce,  
 solo sederi per le tazze da gabinetto.  
 E più artificiale di me  
 il calore del supermercato  
 che non si può portar fuori gratis:  
 ogni volta che esci, svanisce.

E nei miei vestiti neri,  
 negli unici vestiti in mezzo a tanti stracci,  
 i pantaloni neri, la maglia nera, e il cappotto nero di mio nonno  
 (senza il cappello nero che portavo prima di perderlo)  
 manichini,  
 sono vostro fratello e vostro gemello,  
 belli, terribili manichini,  
 e molto più privo della vista di voi  
 qui, nelle ampie corsie del supermercato  
 dove le cose cercano pazientemente solo il loro destino, il loro proprietario,  
 dove la gente senza volerlo si trasforma in oggetto del desiderio,  
 dove l'inverno è l'unica stagione.  
 Lascia che venga l'inverno.

(Traduzione dall'inglese concordata con l'autore di **Chiara Adezati**)

**Zviad Ratiani** - Nato nel 1971 a Tbilisi in Georgia. Ha pubblicato molte raccolte di poesie in georgiano, di cui sono disponibili in inglese: *Invent me*, 1993; *The lesson of the whisper*, 1995; *The roads and days*, 2005; *Open and secret dedications*, 2008; *The penultimate poems*, 2009; *The negative film*, 2009. Ha tradotto in georgiano T.S.Eliot (1998), Paul Celan (2005) e Mark Strand (2010). Ha vinto numerosi premi letterari, tra cui il Georgian Writer's Union (1996, 1998), il Goethe Institute per la traduzione di Paul Celan (1999), l' Arili Magazine's (2000), il Vazha Phshavela (2006) e il Saba (2010). Sue poesie sono state tradotte e pubblicate in Germania, Azerbaïjan, Inghilterra, Ucraina, Russia, Francia, Grecia, Bielorussia, USA, Finlandia, Olanda ed altri paesi.

**PROSPEZIONI** Letture di Rosa Elisa Giangioia, Liliana Porro Andrioli, Guido Zavanone

## UNA GUIDA SENTIMENTALE DEL LARIO

di Guido Zavanone

Si può scegliere tra la cameretta accidiosa e il luogo in cui si respira in modo vitale: o il chiuso o l'aperto. Così ci sono i poeti della *cameretta*, come il Petrarca, e ci sono i poeti dei luoghi. Ma spesso chi è o è stato poeta della cameretta diventa il poeta del luogo: Petrarca è anche il cantore della sua valle, Leopardi scopre ciò che si vede *infinitamente* dal colle di Recanati, e poi Pisa e le rimembranze; Ungaretti ha sognato, come molti di noi - forse i meno giovani di noi, anche chi non è «uomo di pena» - il «paese innocente», o solo ricordato il suo Egitto, il grande archetipo. E Vincenzo Guarracino (che ci ha abituati, negli anni, ad un lavoro che va dalla poesia alla traduzione culta, dal teatro alla prosa) ha dunque raccolto in un volume agile e intenso le migliori testimonianze in poesia sul «delizioso lago di Como» (parole di un Verga insolitamente passionale, nell'anno 1875). In effetti il Lario appare veramente come un fulcro della creatività, e Guarracino ha la mano felice nel reperirne tutte le testimonianze, in genere molto belle, da ogni punto di vista: dal Virgilio georgico a Paolo Diacono - quanti poeti contemporanei avrebbero saputo ricordarlo e citarlo, se non *en passant?* -, da Roberto Sanesi a Giuseppe Giusti, da Gabriel Faure a Paolo Giovio, da Emilio De Marchi ad Angelo Maugeri, da Andrea Vitali a Mariangela Caputo e Fulvio Panzeri, e moltissimi altri, scrittori e poeti, sedotti dal lago, o per nascita sul posto o per un passaggio quasi fatale (e fatato).

Ci meraviglia la grande quantità di poeti dell'Ottocento e soprattutto del Novecento. Allora non è tutto perduto? Ci sono molti uomini e molte donne, autori e autrici, capaci di comprendere e raccontare «la vista di questo miracolo di acque e di terre e di monti», come scrive Guarracino. Ecco dunque una piccola guida sentimentale ai luoghi romantici e mistici del Lario, che il turista poetico (o poeta) potrà utilizzare anche per orientarsi in un possibile «paese innocente». Vincenzo Guarraci-

no è soprattutto poeta, e si sente: punta all'essenziale, ma non teme di mostrare la sua personalità e il suo gusto. Prima di essere poeta, perché usa veramente la lingua come un «miglior fabbro», Guarracino è poeta perché ha l'estetica: sa vedere e, in primo luogo, sa e vuole sentire, fino alla fibra più intima. Non a caso Maritain insegnò che il poeta conosce «per connaturalità affettiva»: perché è lì, tra le cose, nel bello del lago, in questo caso, e lo sa vedere, come la maggior parte dei poeti che hanno sfiorato il Lario. E nel tempo della sensibilità rara e offesa, è bello incontrare questa tensione: ma tutta la collana di «Ritratti di città» dell'editore Guida è un piacere e un conforto (nella stessa collana, ricordo, il nostro Sanguineti dedicò a Genova una delle sue ultime opere, un libretto bello e poco noto, molto sensibile e forse un po' inusuale nel percorso del gran «chierico rosso»).

L'ultima pagina di questo *Lario d'arte e di poesia* incontra uno dei massimi del sentire e del lavoro sulla lingua, Ugo Foscolo, e lo scatto è davvero verticale: «Come quando più gaio Euro provòca / su l'alba il queto Lario, e a quel sussurro / canta il nocchiero...». Dovremmo ricordare più spesso quanta bellezza ci è intorno e quanto nobilmente sia stata cantata, raccontata, dipinta, in una fedeltà che non può lasciarci inerti.

Vincenzo Guarracino, *Lario d'arte e di poesia. In gita al lago di Como in compagnia di artisti e scrittori*, Guida, Napoli 2010, pp. 132, € 10,00

## DIALOGARE CON GLI SCRITTORI

Rosa Elisa Giangioia

“Ci sono libri [...] che ci regalano vita, tempo, gioia. Dopo averli letti, siamo, in qualche misura, *diversi*, non siamo più noi e, nello stesso tempo, siamo, più profondamente e conscientemente, noi stessi. Sono i libri che parlano alla nostra anima, alla nostra mente, alla nostra immaginazione e arricchiscono anima, mente e immaginazione. La vita si allunga, quando li leggiamo”. Così scrive Angelo Munda a p. 325 dei suoi *Dialoghi* (Edizioni Fee-

ria, Panzano in Chianti (FI) 2011), volume in cui l'autore raccoglie i suoi articoli apparsi nel corso degli ultimi 15 anni su "L'Osservatore Romano", operazione quanto mai opportuna, perché i suoi interventi, le sue note e le sue recensioni, raggruppati per affinità tematiche, si illuminano a vicenda e si completano l'un l'altro in un discorso che alla fine assume una sua omogeneità concettuale. Come dice Federico Favali nella *Nota del curatore*, alla base e al centro del lavoro critico di Angelo Mundula c'è "un amore sconfinato per l'Uomo, per l'Uomo inteso nel senso più alto, per un Uomo che sa esprimere al massimo le sue potenzialità, per un Uomo che sappia essere, anche se in piccola parte, specchio del riflesso della Luce del suo Creatore." Questo porta Mundula a considerare la letteratura come un veicolo "verso una buona vita", "una vita a misura dell'anima". Di qui nascono le sue scelte per quei testi di letteratura che sanno farsi progetto esistenziale in quella pienezza di umanità che trova nella fede cristiana il suo completamento. Questa prospettiva di fondo induce l'autore ad indagare *Dietro il mistero della parola*, approfondendo innanzitutto il significato dell'autobiografia, come "fitta, incessante interrogazione di se stessi, che si cala nella vita passata come una pioggia benefica, la rinfresca, le dà vigore", soffermandosi sui temi della memoria e del ricordo, per poi indagare sul valore dei classici, sul significato dei simboli, come elementi d'unione "tra fisico e metafisico", sulle infinite relazioni che legano libri ed autori apparentemente anche molto lontani, sui temi dell'esilio e del naufragio, sulla lingua stessa che si usa a livello comunicativo e letterario.

Ma le pagine di Angelo Mundula diventano anche occasione di inviti ad ulteriori letture, presentandoci una grande varietà di scrittori e di opere, sempre in modo convincente ed accattivante. Egli apre al lettore degli orizzonti nuovi, nell'ottica di infrangere la banalizzazione del canone ripetitivo e scontato soprattutto degli autori del Novecento, proponendo con forza altri nomi, nella consapevolezza che "la ricerca degli autori e la scoperta dei testi è il lavoro fondamentale dello storico della letteratura" ed anche offrendo nuove interpretazioni di autori consolidati dalla tradizione (Leopardi) e dando rilievo ad autori stranieri da noi ancora poco conosciuti (Ronald Stuart Thomas, Alexandr

Kušner, José Martí). Questo libro è davvero *Un caleidoscopio di immagini e di volti*, in cui si susseguono Carlo Betocchi, Enrico Morovich, Ezio Raimondi, Nicola Lisi, Angelo e Stefano Iacomuzzi e tanti altri, accomunati da una concezione della letteratura capace di dare agli uomini una sempre maggiore consapevolezza del loro essere tali.

Attento anche il discorso critico di Mundula sulla realtà letteraria della Sardegna, che ha una sua ben precisa fisionomia autonoma. E poi le pagine, interessantissime, di grande approfondimento artistico ed umano, sui pittori attraverso testi scritti da loro stessi, da Dürer, a Leonardo da Vinci, a Cézanne, a Renoir a Burri, tutte occasioni per capire meglio l'arte, in rapporto ai luoghi e ai tempi in cui i diversi autori sono vissuti. Nella VI sezione *Le ragioni del cuore*, i vari testi di Mundula ci inducono a riflettere sul perenne interrogarsi dell'uomo sulla verità, sulla preghiera e sullo stare in silenzio davanti a Dio, sulla pietà, sulla povertà, sul dolore e sul significato e l'importanza delle *Scarne parole ispirate dallo Spirito*, lasciateci da Francesco d'Assisi. La sezione successiva *Per un'etica del quotidiano* presenta un susseguirsi di testi che riflettono su aspetti della nostra vita odierna, su comportamenti dell'uomo d'oggi che stanno tramontando e rischiano di perdersi, sugli stati d'animo che ci caratterizzano, sugli stereotipi e i pregiudizi che si diffondono sempre più, per terminare con acute e profonde riflessioni sul silenzio, condizione privilegiata in cui "nascono parole vere", in quanto "il silenzio crea intorno a noi una specie di alone per le parole ed è certamente l'*humus* in cui più fecondano".

Oltre agli aspetti già evidenziati, vorrei aggiungere l'abile e proficua capacità di Mundula di accostare opere di arti diverse, quel suo rivedere e rinnovare il canone, soprattutto del Novecento, la volontà di ampliare l'orizzonte geografico della letteratura, per ricercare gli autori che veramente rispondono ai suoi chiari parametri di valutazione, ma soprattutto vorrei mettere in evidenza lo stupore che Angelo Mundula sa sempre provare di fronte alla vita e che solo la parola letteraria sa adeguatamente esprimere.

Angelo Mundula, *Dialoghi. Scritti per un'idea di letteratura*, Edizioni Feeria, Panzano in Chianti (Fi) 2011, pp. 367, € 20,00

## LEOPARDI E IL LINGUAGGIO

Rosa Elisa Giangola

Questa nuova raccolta di saggi di Costanza Geddes de Filicaia, ricercatrice di Letteratura italiana presso l'Università di Macerata, già autrice di una monografia su Leopardi epistolografo (Le Lettere, 2006), nonché studiosa dei rapporti tra linguistica e letteratura ed in particolare del pensiero linguistico leopardiano, si propone di indagare le forme con cui Leopardi esprime le sue numerose osservazioni sulla lingua in quanto tale e sulle forme storiche ed artistiche del linguaggio.

Il primo saggio, *Giacomo Leopardi e l'estetica della lingua*, studia l'estetica leopardiana della lingua, nel tentativo di definire, sulla base dei numerosi passi dello *Zibaldone* dedicati alla questione, quali siano per il poeta i criteri di bellezza della lingua e dello stile. Secondo Leopardi, i cardini teorici della questione sono rappresentati dal legame fra bellezza e indole naturale della lingua, nonché tra bellezza e capacità evocativa, a cui si aggiunge il potere di suscitare rimembranze. Il secondo cardine viene individuato nel rapporto tra "lingua" e "proprietà", a cui si può aggiungere l'"ardire", in quanto "proprietà" ed "ardire" sembrano coincidere con l'idea di singolarità, di originalità e di differenziazione rispetto alle regole. Infine, il terzo cardine è rappresentato dal legame tra l'abitudine a comunicare in una lingua e la percezione del suo valore estetico, in definitiva la sua bellezza, che risulta essere essenzialmente il suo grado di naturalezza, poiché solo ciò che è naturale può risultare grazioso e non artefatto.

Il secondo saggio, *"Zibaldone", 932-940. Lingua e società in Leopardi*, analizza appunto le carte 932-940 dello *Zibaldone*, in cui l'autore compie un ampio *excursus* sulle interrelazioni tra mutamenti della lingua, sviluppo della società ed incivilimento. A suo giudizio, la totale conformità di linguaggio appartiene solo ad una cerchia molto ristretta di persone, per cui, quando una nazione si espande, la lingua si divide, come ci confermano le esperienze storiche; inoltre, quando un popolo conquista un'altra terra, la lingua dei conquistatori e quella dei conquistati si modificano a causa dei reciproci influssi. Di conseguenza, la varietà dei linguaggi (definita dalla Scrittura "un gastigo di

Dio agli uomini") è qualcosa di naturale ed inevitabile, in quanto è la stessa propagazione del genere umano a portare con sé la molteplicità delle lingue. Per questo, solo nelle società "strette" può mantenersi una certa uniformità linguistica, ma esse sono estremamente dannose per l'uomo, perché lo soffocano con le loro limitazioni.

Il saggio successivo, *"Epistolario", luglio 1819. Giacomo Leopardi e la retorica della fuga*, è una dettagliata ed interessante analisi degli espedienti retorici messi in atto dal giovane Leopardi per giustificare agli occhi del padre, ma soprattutto per chiarire a se stesso, le ragioni della sua fuga (purtroppo fallita!) da Recanati, nell'ambito di una sorta di revisione della propria personale esistenza vissuta fino a quel momento, nonché di estrema sintesi dell'evoluzione del suo pensiero, che sembra, proprio in quel momento, aver acquisito la dolorosa novità della consapevolezza di "male assoluto" come carattere precipuo dell'esistenza umana.

Gli ultimi saggi sono più specialistici e tematicamente circoscritti, ma ugualmente molto interessanti.

Il primo, *Il "vago" leopardiano tra linguistica e letteratura*, indaga, partendo dal famoso *incipit* delle *Ricordanze*, l'ampia polisemia del termine "vago", in senso diacronico nella nostra storia letteraria, con sconfinamenti anche negli autori latini, per evidenziare come in questo termine si incontrino i campi semantici dell'erranza e della bellezza che, proprio dai loro collegamenti, determinano il successivo estendersi polisemico. Il secondo saggio, *La coppia lessicale "Oriente"- "Occidente". Il caso "Zibaldone"*, attraverso i riferimenti contenuti nello *Zibaldone* a queste due aree geografiche e alle occorrenze dei lemmi, mette in rilievo la propensione del Leopardi a considerare superiore la cultura dell'Oriente, in quanto luogo dove l'umanità avrebbe avuto origine. Di confronto è pure l'ultimo saggio, *La Spagna nello "Zibaldone"*, in cui si evidenzia come Leopardi indaghi con acutezza e perspicacia la cultura della Spagna e stabilisca un confronto con l'Italia. A suo giudizio, l'Italia e la Spagna, dal XVII secolo in poi, si sono venute a trovare in uno stato di decadenza in ambito politico e militare che ha prodotto come conseguenza un isterilimento della produzione letteraria e dello sviluppo linguistico. Il fatto che

la Spagna (nell'ottica leopardiana) sia un paese scarsamente incivilito, non è però una caratteristica del tutto negativa, in quanto sembra permettere il mantenimento di uno "spirito naturale", legame con quell'"età aurorale del mondo" che nella prima fase del suo pensiero il poeta vedeva come migliore per l'uomo. L'Italia, invece, gli appare un paese troppo incivilito e di conseguenza del tutto incapace di mantenere seppur tenui legami con la naturalità degli antichi.

Questo volumetto di saggi, pur composti in occasioni diverse, ha una sua unità in quanto riesce ad evidenziare, da angolazioni differenti, le più profonde motivazioni del pensiero linguistico leopardiano, giungendo ad ipotizzare le ragioni di un così profondo interesse da parte del poeta su queste questioni nella sua intenzione di stabilire significativi rapporti tra sviluppo della lingua e strutture sociali. Alla luce di ciò diventa possibile per l'autrice anche formulare alcune originali congetture interpretative sul sistema filosofico leopardiano nel suo insieme, in particolare riguardo ai significativi rapporti tra sviluppo della lingua e strutture sociali, fino ad individuare persuasivi elementi a sostegno di una più antica ipotesi leopardiana della "social catena", rispetto alla teorizzazione de *La Ginestra*.

Costanza GEDDES de FILICAIA, *Con atti e con parole. Saggi sul pensiero linguistico di Leopardi*, Rubbettino, Soveria Mannelli (CZ) 2011, pp. 89, € 12,00

#### UN'EDIZIONE "DEFINITIVA"

Rosa Elisa Giangola

Questa recente edizione di *Murmuri ed Echi* di Mario Novaro, redatta con grande accuratezza da Veronica Pesce, rappresenta un punto d'arrivo davvero importante nella lunga e complessa storia editoriale di questa silloge del poeta onegliese che ha visto susseguirsi ben sei ristampe, con aggiunte e rielaborazioni, tra il 1912 e il 1941. Questo lavoro ha il merito di farci capire a fondo i tempi e i modi in cui il testo di Novaro è venuto costruendosi, attraverso un percorso di crescita, ma anche di ripensamenti e revisioni. L'operazione ecdotica compiuta dalla studiosa curatrice non è quindi "volta a fissare un'inesistente redazione "ne varietur", ma piuttosto fina-

lizzata a restituire i testi integrali ed editorialmente "puliti" per permettere la lettura immediata così come circolarono all'atto delle loro prime pubblicazioni e della loro maggiore diffusione, che va senza dubbio collocata negli anni di R[iviera] L[igure] e delle più antiche edizioni in volume". Anche grazie alla *Tavola schematica delle edizioni* (pp. 16-17), oltre che naturalmente alla disponibilità delle successive edizioni, il lettore può venire a conoscenza "di tutte le successive modifiche a livello di macrotesto", cioè della forma della raccolta, mentre il ricco *Apparato* di note ai singoli testi (pp. 231 - 283), permetterà di acquisire per ogni singola poesia le diverse occasioni di pubblicazione e le singole varianti. Per quanto riguarda poi l'inedito, questo lavoro "intende affiancare e non sostituire totalmente" l'edizione curata da Giuseppe Cassinelli (*All'insegna del pesce d'oro*, Milano 1975, rist. 1994). Pertanto si limita "a una descrizione sintetica [...] del procedimento variantistico per spiegare il lavoro assiduo e mai compiuto dell'autore, tenendo conto anche di quelle indicazioni testuali (le altre copie riemerse) ed extratestuali (le lettere al figlio Guido)" che Cassinelli non ebbe modo di consultare.

Questo accurato lavoro permette di comprendere più a fondo la produzione poetica di Mario Novaro, soprattutto in ordine alla genesi stessa di *Murmuri ed Echi*. Dalle note emerge chiaramente che i testi "nascono e vivono in un fittissimo dialogo intertestuale ed extratestuale con gli altri poeti collaboratori di R[iviera] L[igure]". In particolare vengono analizzate le fonti poetiche più presenti all'autore, tra le quali, oltre l'evidente Leopardi, emergono numerosi poeti, soprattutto stranieri (Whitman, Schiller, Shelley, Poe, Tennyson, Wordsworth, Coleridge, Browning, Keats), i cui testi risultano appartenuti al poeta, come testimonia il fondo presso la Fondazione Mario Novaro di Genova. Vengono poi accuratamente studiate quelle che l'attenta curatrice definisce "tangenze testuali", ovvero riscontri in poeti contemporanei, dalle suggestioni esercitate da Pascoli su Novaro a quelle che egli fornisce a Montale, passando per gli accostamenti con testi di Dino Campana, prima molto ammirato e da cui poi Novaro si allontana, oltre a quelli con Ernesto Saba e Giovanni Boine. Di particolare interesse il fornire la panoramica delle va-

rie edizioni al fine appunto di rintracciare le riprese testuali da parte di altri poeti, soprattutto Montale, con il dare la possibilità di individuare quale stesura di ciascuna poesia di Novaro Montale possa aver letto.

Altra interessante possibilità di approfondimento che questa edizione fornisce deriva dal dare conto del "singolare iter di scrittura" di alcuni testi che, da una prima redazione in prosa, passano ad una successiva in poesia, percorso illuminato anche dagli apparati variantistici e dalle informazioni fornite nell'ampia *Appendice*. Questa particolarità dell'itinerario creativo di Mario Novaro è stata ricondotta dalla critica "alla radicale e tormentosa impresa di far convivere il poeta e il filosofo, il linguaggio delle immagini e dei sentimenti e quello dei concetti e delle astrazioni." (Coletti). Ma il "procedere dalla prosa alla poesia e ancora alla frammentazione del verso" indica anche la volontà del poeta di allontanarsi progressivamente da quegli studi e da quelle speculazioni filosofiche a cui si era dedicato con impegno e passione nella giovinezza, per essere poeta, anche se "poeta filosofo", come l'ha definito Montale e come sempre più è fissato dalla critica che lo colloca in posizione intermedia tra Leopardi e Montale, in una linea di continuità in cui la filosofia trova espressione nella poesia. Al riguardo dei testi che hanno subito questo passaggio di rielaborazione formale, tra cui centrale è quello eponimo alla raccolta, la curatrice ha ritenuto opportuno privilegiare "le redazioni più antiche, al fine di restituire i testi nella forma con cui hanno visto la luce, per meglio legarli al contesto storico in cui sono stati scritti e soprattutto letti dai molti lettori d'eccezione e dai grandi autori (Montale e Caproni)."

Quest'edizione di *Murmuri ed Echi*, curata con sicuro metodo filologico e con grande impegno nelle ricerche extratestuali da Veronica Pesce, si può quindi considerare davvero "definitiva", in quanto dà la possibilità di sapere tutto quanto è disponibile in merito ai testi di Mario Novaro, per poter sempre più apprezzare questo poeta, considerato ormai unanimemente dalla critica figura centrale nel panorama letterario del primo Novecento.

Mario Novaro, *Murmuri ed Echi*, ed. crit. a c. di Veronica Pesce, Edizioni San Marco dei Giustiniani, Genova 2011, pp. 238, s.p.

## UN'ACUTA LETTURA

Di Liliana Porro Andrioli

Nati dalla "disciplina dell'esercizio quotidiano sulla pagina", come osserva il prefatore Alberto Beniscelli, i *Nuovi saggi letterari* di Giorgio Cavallini, recentemente apparsi nella Collana di Monografie dell'Accademia Ligure di Scienze e Lettere, costituiscono un ulteriore, notevole contributo di questo studioso alla ricerca critica. E ciò per alcune fondamentali ragioni metodologiche, quali la rigorosa e partecipe lettura con cui Cavallini si accosta alle opere che esamina; l'acutezza dell'analisi; la precisione e la chiarezza con cui imposta le sue argomentazioni; la linearità espositiva; e, non ultima, la vastità dell'arco temporale in cui ancora una volta spazia la sua indagine, che va da Dante sino al Novecento e oltre.

Molto vari sono gli argomenti di questo libro, ma tutti risultano legati (come attestano anche i titoli dei singoli capitoli) da un comune filo conduttore: quello del profondo interesse del nostro studioso per la "parola" e per la sua intrinseca virtù di resa espressiva. Già a partire dal primo saggio, che s'intitola *Breve postilla sull'uso di alcuni avverbi in ...«mente» nel poema dantesco*, Cavallini si interessa di "parole", in particolare di "avverbi", e dimostra come alcuni di essi siano usati da Dante "con senso sempre pregnante, in obbedienza cioè a una scelta ben precisa e non già ad un ricorso episodico". Seguono nel capitolo successivo le *Noterelle salgariane*, scritte in occasione del centenario della morte di uno scrittore dalla fantasia sbrigliata e dalla vena feconda, quale fu Emilio Salgari, che appassionò, e tuttora appassiona, generazioni di ragazzi, affascinati dalla virtù trascinante del suo stile, non privo di pecche (ed anche ora Cavallini non si esime dall'esemplificarne le più frequenti), ma sempre capace di coinvolgere emotivamente il lettore.

*Postilla stilistica sulla macchinolatria di Mario Morasso* costituisce uno studio molto accurato sull'opera di questo scrittore che può considerarsi "un precursore del Futurismo", specie con libri quali *La Nuova Arma (la Macchina)*, in cui la sua "ammirazione per la civiltà industriale" diviene "un mito del moderno" e in particolare della *macchina*, intesa come uno strumento ca-

pace di trasformare energie “non solo materiali, ma anche ideali”.

Una ricerca stilistica molto accurata Cavallini la conduce nel saggio successivo, *Trapasso espressivo dei tempi verbali in «Ferito a morte» di Raffaele La Capria e nei «Sillabari» di Goffredo Parise*, dove evidenzia il particolare uso che i due autori fanno di alcuni “tempi verbali” (presente, imperfetto e passato remoto) al fine di rendere più sciolta e veloce la loro pagina e più naturale e realistica la narrazione.

Nel quinto saggio, *Tra «Zibaldone» e strumentale «officina» di idee: l'Agenda 1960 e altri inediti di Giovanni Giudici*, viene compiuto un accurato esame di alcuni importanti scritti di questo noto poeta ligure, da poco scomparso, nelle cui pagine “è possibile cogliere il faticoso farsi dell'elaborazione creativa”.

In *Guido Zavanone e il suo «Viaggio stellare»* Giorgio Cavallini esamina partitamente questo secondo “viaggio” del poeta genovese (2011), il quale, dopo aver percorso, con *Il viaggio* precedente (1991), le ardue vie di un metaforico itinerario terrestre, attraverso il regno della tenebra e dell'ignoto, si solleva ora ad un itinerario tutto celeste, addentrandosi “in sogno negli spazi stellari del cosmo”. Un poema notevole sia per “l'ampiezza della visione” sia per il “respiro che ne anima l'ispirazione e la struttura”.

«*Sospeso tra l'effimero e l'eterno*» è invece uno studio su *Le vie della saggezza*, una raccolta di poesie di Elio Andriuoli che “ha al centro della sua ispirazione la consapevolezza, espressa dall'autore fin dalle liriche iniziali, del suo continuo oscillare tra l'effimero della propria condizione di uomo, da un lato, e, dall'altro lato, l'eterno, ovvero sia la dimensione o, meglio, le «rive» a cui la sua anima tende e aspira”.

Una poesia “apparentemente semplicissima, in quanto fondata su sentimenti pensieri fatti quotidiani, e, al tempo stesso,

complessa, poiché la connotano una lieve ironia spesso dissimulata e l'esatta misura della parola”, è quella di *Fabio Dainotti il poeta «sprinter»*, della cui produzione, nell'omonimo saggio, ci viene offerta una visione quanto mai precisa.

Un lucido esame del libro di Daniela Mannucci, *Antidoti verbali. Cambiare linguaggio per cambiare vita*, è compiuto da Cavallini nel saggio *Dall'inerzia verbale alla consapevolezza*, nel quale egli non solo mette in luce “gli effetti inaspettati di alcune parole”, qualora vengano usate “per una sorta di automatica ripetitività o di inerzia verbale, senza la necessaria consapevolezza”, ma esamina altresì alcuni antidoti proposti dall'autrice.

L'introduzione a *Anche per oggi la notte è sconfitta* di Tomaso Metonda è il saggio, nel quale viene illustrato l'itinerario, sempre caratterizzato da un'intima religiosità, che l'autore compie dalle tenebre alla luce nel suo recente libro di versi.

Chiudono i *Nuovi saggi letterari* di Giorgio Cavallini alcuni scritti diretti a presentare libri quali *l'Agenda di Liguria 2010* di Stefano Termanini, a ringraziare colleghi, come Giorgio Baroni, per averlo coinvolto in importanti iniziative culturali, oppure a commemorare insigni docenti scomparsi, quali Vincenzo Longo e Emilio Bigi, o infine a recensire gli *Atti* del Seminario internazionale tenutosi a La Spezia il 18 giugno 2009, col titolo *Scrittori di Liguria verso il terzo millennio*. Una raccolta di molto pregio quest'ultima di Giorgio Cavallini che, come le precedenti, pone un nuovo tassello alla già vasta produzione di un acuto e valente interprete delle nostre Lettere.

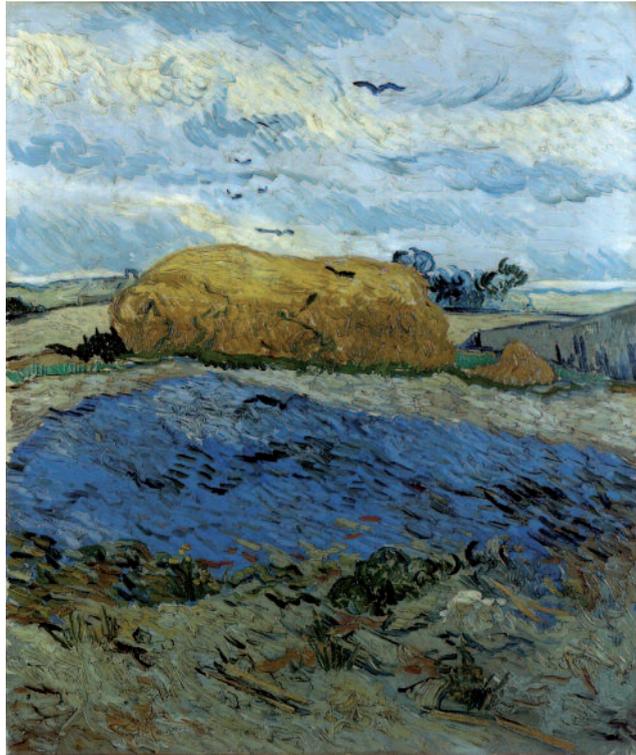
Giorgio Cavallini, *NUOVI SAGGI LETTERARI. Da Dante a Salgari, a La Capria e a Parise e altri autori del Novecento e degli Anni Duemila*, Accademia Ligure di Scienze e Lettere, Genova 2011

## VAN GOGH E IL VIAGGIO DI GAUGUIN Genova, Palazzo Ducale

di Sergio Campagnolo

“Van Gogh e il viaggio di Gauguin” è una mostra destinata a fare epoca. Senza alcun dubbio. Non fosse altro che per la sequenza mozzafiato di capolavori che, dal 12 novembre di quest’anno al 15 aprile del 2012, verrà riunita a Palazzo Ducale di Genova. Tutto intorno al tema del viaggio: viaggio come esplorazione geografica, viaggio negli spazi e nelle culture ma anche, e quasi soprattutto, viaggio dentro di sé. Per quest’impresa, che per dimensioni non ha molti precedenti in Italia, il Comune di Genova, Goldin e Palazzo Ducale hanno ottenuto collaborazioni di assoluto rilievo, a cominciare dai due main sponsor della mostra. Al partner storico, il Gruppo Euromobil dei fratelli Lucchetta, che con questa mostra festeggia i quindici anni di collaborazione con Goldin e Linea d’ombra, si affianca un nome che non ha bisogno di presentazioni, come il Gruppo UniCredit, che ha molto apprezzato questa proposta in

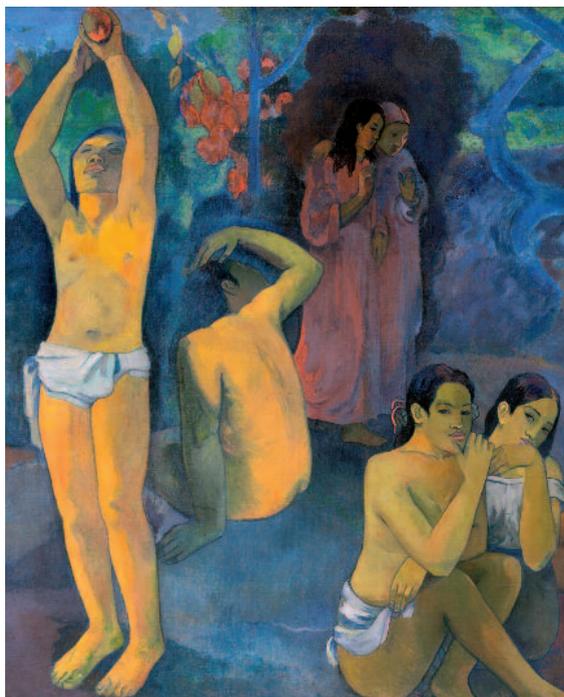
grado di unire il fascino della sperimentazione al senso di una apertura verso il vasto pubblico degli appassionati. Il viaggio che Goldin propone a Palazzo Ducale trova il centro ideale, così come effettivamente starà al centro del percorso espositivo, nell’opera simbolo degli interrogativi di una vita d’artista, quel “Da dove veniamo? Chi siamo? Dove andiamo?” che Gauguin volle come suo testamento nel 1897, avendo deciso di fuggire da ciò che ormai gli pareva insopportabile, ricorrendo all’arsenico, secondo un tentativo di suicidio che poi fallì. Quest’opera, maestosa e sublime, quattro metri di lunghezza per uno e



Vincent Van Gogh, Covone sotto il cielo nuvoloso, 1890

mezzo di altezza, in Italia non si è mai vista, e in Europa una sola volta, a Parigi una decina di anni fa. Il Museum of Fine Arts di Boston, che l'ha eletta a suo simbolo e dove è custodita, fa un'autentica eccezione, concedendola solo per la quarta volta in un secolo. Prestito davvero epocale. Tanto per dire, è stata rifiutata anche alla più grande mostra mai realizzata su Gauguin e coprodotta dalla Tate di Londra e dalla National Gallery di Washington, dove è ancora in corso. Anche per ammirare solo questo capolavoro sommo, varrebbe la pena di fare il viaggio a Genova. Marco Goldin, che della mostra è il curatore e l'organizzatore, non nasconde come questa sia la mostra dei suoi sogni: l'ha cullata per oltre un decennio, mentre egli veniva via via aprendo tante rassegne rimaste famose, e intessendo quei rapporti internazionali che oggi consentono di realizzarla con tutte le opere "giuste", a raccontare di viaggi in capo al mondo e di altri dentro quell'immensità ancora più dilatata che è la propria anima. O il campo del proprio cuore. E Goldin racconta come la suggestione per questo tema fosse nata, ormai trent'anni fa, da una di quelle letture "obbligate" per un ventenne, come "On the road" di Jack Kerouac. E infatti tutto il primo capitolo del volume che Goldin sta scrivendo, e che accompagnerà al posto del catalogo l'esposizione, è dedicato alla riflessione sul tema del viaggio partendo dal libro celeberrimo del narratore americano.

Con Gauguin il titolo cita, non a caso, Vincent van Gogh. Di lui a Genova, grazie ai prestiti eccezionali del Van Gogh Museum di Amsterdam e del Kröller-Müller Museum di Otterlo, partner storici di Goldin, troveremo ben 40 opere (di cui 15 disegni), nessuna casuale, tutte "a tesi". A raccontare di una vita che è un viaggio nel colore e nell'abisso, verso la luce del Sud e nel buio del proprio male di vivere. Viaggio che conduce e viaggio che sigilla, testimoniato dal celeberrimo "Autoritratto al cavalletto" dipinto nel



Paul Gauguin, *Da dove veniamo? Chi siamo? Dove andiamo? (part.)*, 1897 olio su tela, cm 139,1X374,6

1888, strepitoso prestito del Van Gogh Museum o nei voli neri sopra le messi gialle del "Campo di grano con corvi" dipinto ad Auvers appena tre settimane prima della morte, opera questa che manca alla visione diretta del pubblico addirittura da quarant'anni. Poi il "Semina-tore", in mostra nella sua versione più famosa e citata, dipinta ad Arles, simbolo di una speranza in future, migliori germinazioni, accanto alle "Scarpe" cui l'artista dedica un omaggio tenero e forte, simbolo quant'altri mai della terrena quotidianità del camminare. Tutti i quindici disegni in esposizione, mai visti in Italia così come la quasi totalità dei dipinti, e che rappresentano un contributo straordinario del solo Van Gogh Museum, sono stati scelti da Goldin, con la collaborazione di Chris Stolwijk, capo delle collezioni del grande museo olandese.

se, per la precisa relazione con i dipinti che saranno presenti a Genova. Dunque anche qui, nessuna scelta dettata dalla casualità o anche solo dal desiderio di stupire. Lo stupore nasce invece dal preciso accordo tra contenuto e immagine. E tutto intorno altri viaggi, in e da due continenti: America ed Europa.

Quella americana è pittura che esprime l'esplorazione di territori sconosciuti, enunciazione di uno spazio che si identifica con una nazione nuova. Due pittori soltanto a rappresentare, nel XIX secolo, questo anelito, questo pathos, questa forza primordiale che autorizza il viaggio verso l'ignoto di un luogo che si desidera incontrare e quasi abbracciare. Se questo abbraccio non fosse quasi esagerato per la sua dimensione. Edwin Church, il pittore dell'Est, della valle del Hudson, della costa del Maine, e poi Albert Bierstadt, il pittore dell'Ovest, della scoperta di Yellowstone e di Yosemite.

E con un salto di qualche anno, il viaggio sulle rive dell'Oceano Atlantico, e precisamente a Prout's Neck lungo la stessa costa del Maine, di Winslow Homer. A cavallo dei due secoli, Homer conclude il suo viaggio nella solitudine di acque tempestose, nel buio di un gorgo che si specchia contro la nera nuvolaglia del cielo. Quella costa del Maine che anche uno straordinario pittore come Andrew Wyeth racconterà per tutta la seconda metà del XX secolo raccogliendo la tradizione figurativa oltre che di Homer anche di Edward Hopper, colui che ha saputo isolare il senso del viaggio nella provincia americana all'interno di una muta sillaba, di un impressionante silenzio. Che ha saputo altresì isolare il senso del viaggio interiore in alcune sue celeberrime figure pensose e mute.

Da certe anse di buio e notte di Hopper, la mostra ripartirà per indicare le superfici quasi monocrome di Mark Rothko, per uno dei viaggi nell'interiorità più straordinari che la storia della pittura ricordi. Viaggio che sente le profondità del ter-

ritorio e delle acque e tutto trasforma in lividi accenni d'onda. Ma che vivrà anche nell'esaltante confronto, fianco a fianco sulla parete, tra i neri e le terre di Rothko stesso e le marine quasi identiche di Turner un secolo e mezzo prima. E poi marreggiate che Richard Diebenkorn rovescia nei suoi fulminanti Ocean Parks, guardando da una finestra alta sul Pacifico il traffico scorrere dei fili dell'elettricità.

E se qui si chiuderà la sezione americana, quella dedicata alla pittura europea partirà dal viaggio della mente davanti all'infinito di Caspar David Friedrich, una piccola barca che va nella nebbia e si dirige. Mentre William Turner si confonde - materia nella materia, colore nel colore, cenere nella cenere, acqua nell'acqua, fuoco nel fuoco, pittura nella pittura - nel gorgo di un viaggio che sposa la potenza degli elementi.

Il viaggio di Paul Gauguin sarà agli antipodi, e il grande quadro lo rappresenterà tutto, isolato nella penombra di una vasta sala dove avrà tutta l'attenzione, sola luce, concentrata su di sé, mentre immagini proiettate sulle pareti, e musiche, diranno di quel sentimento pieno e caldo, nostalgico e forte. Poi il viaggio di Claude Monet sarà nel recinto protetto del giardino di Giverny, nella fioritura delle ninfee come ghirlande. Il viaggio di Monet è dentro la luce che tocca l'occhio e rivela i colori, ne autorizza la dissolvenza.



Vincent Van Gogh, Oliveto, 1889 olio su tela, cm 72,4x91,9



Wassily Kandinsky, *Improvisazione con forme fredde*, 1914, olio su tela cm 119X139

Poi ancora il viaggio mentale di Wassily Kandinsky, quel viaggio che ha a che fare quotidianamente con la visione accidentata, talvolta persino malata, che si costruisce nella forma che genera sogni e incanti, tremori e memorie. Viaggio che è cosa prettamente legata alla cultura europea della prima metà del XX secolo. E che a metà di quel secolo, in una sorta di epico, e anche tragico, parallelo con Rothko, vede sulla scena il percorso straziato di Nicolas de Staël, dai muri calcinati di Agrigento, alle figure davanti al mare fino agli strapiombi di Antibes, alti sul cielo violato dai gabbiani. Per giungere alle nature morte conclusive di Giorgio Morandi, quelle in cui il viaggio dentro la stanza di via Fondazza a Bologna è polvere e cenere, sosta dentro il vuoto e l'assoluto.

Ma nel mezzo, monumentale e tragico, accidentato e splendente, Van Gogh continua a giganteggiare, con i suoi campi di grano sorvolati dai corvi o con le fioriture gentili nei parchi. Van Gogh che è il cuore e l'anima di questa mostra straordinaria, che per questo ne allinea tanti e motivati dipinti. E poi l'epocale prestito del "Da dove veniamo? Chi siamo? Dove andiamo?" di Gauguin. E accanto a essi tanti altri capolavori da Hopper a Kandinsky. Non sarà inutile davvero viaggiare fino a Genova a partire dal prossimo mese di novembre.

Info: [www.lineadombra.it](http://www.lineadombra.it) [info@studioesseci.net](mailto:info@studioesseci.net) [www.studioesseci.net](http://www.studioesseci.net)  
Call center Tel. +39 0422 429999 Fax +39 0422 308272

Genova, Palazzo Ducale dal 12 novembre 2011 al 15 aprile 2012

## BIENNALE DI VENEZIA 2011

di Mario Pepe

Venezia è un tuffo nella bellezza. Il bianco splendore della facciata della chiesa del Redentore scorre nitido tra le teste dei turisti sul vaporetto che mi porta ai Giardini e rapido mi consegna alla visione della chiesa di S.Giorgio, sempre sotto la regia del Palladio, mentre doppiamo l'isola.

La 54<sup>a</sup> edizione della Biennale non sembra così deprimente come molte edizioni precedenti. Si parte dal Padiglione centrale dove i quaranta artisti scelti dalla curatrice Bice Curiger seguono il filo del tema *Illuminazioni*, un percorso di luce che attraversa l'arte contemporanea e che origina dalle tre tele del Tintoretto situate nella grande sala centrale.

Cerco di descrivere almeno le opere che hanno suscitato in me una qualche riflessione:

Nello *Spazio elastico* di Gianni Colombo, realizzato in una stanza buia, si viene avvolti da fili fluorescenti che fanno perdere la normale percezione delle tre dimensioni. Il dissacrante artista americano Llyn Foulkes presenta un'effigie di George Washington con il volto di topolino,



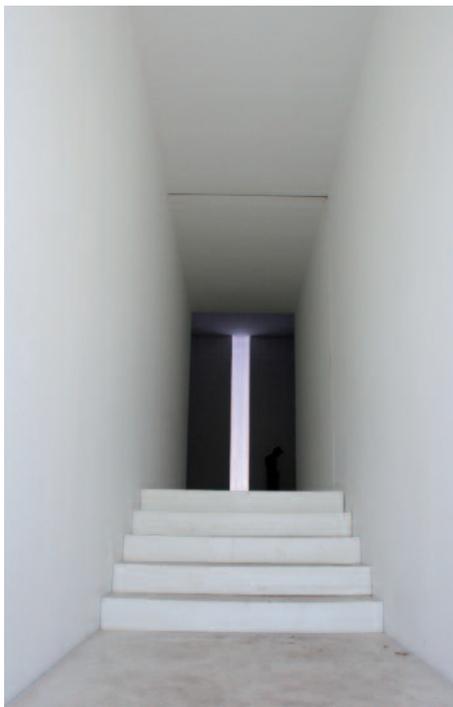
Venezia, veduta dell'Arsenale



Nathaniel Mellors, padiglione centrale

un ufficiale dell'esercito con una lettera di chiamata alle armi legata sulla fronte grondante di sangue e un affranto Superman che chiede: "dove ho sbagliato?" mentre legge sul giornale dello scoppio della guerra in Iraq. Il francese Cyprien Gaillard espone una serie di collage di cartoline turistiche dove le località diverse sono identificate da vistose etichette di bottiglie di birra.

Le fotografie di Luigi Ghirri, prive di qualsiasi ritocco digitale, esprimono con grande rigore formale la ricerca concettuale degli anni settanta. Ci sono le sue famose foto sul paesaggio, quello urbano dove ritrae persone reali su sfondi di cartapesta e quello rarefatto delle "mappe" pensate come sostituti simbolici del territorio. È comunque la qualità delle immagini che mi colpisce, l'equilibrio della composizione anche quando viene applicata alla banalità degli oggetti quotidiani. Una qualità che potrebbe contribuire ad una significativa scrematura dei



Ingresso padiglione della Grecia



Mike Nelson, padiglione Gran Bretagna

troppi artisti presenti, se non fosse già stata bandita dalle opere contemporanee quasi fosse una proprietà negativa.

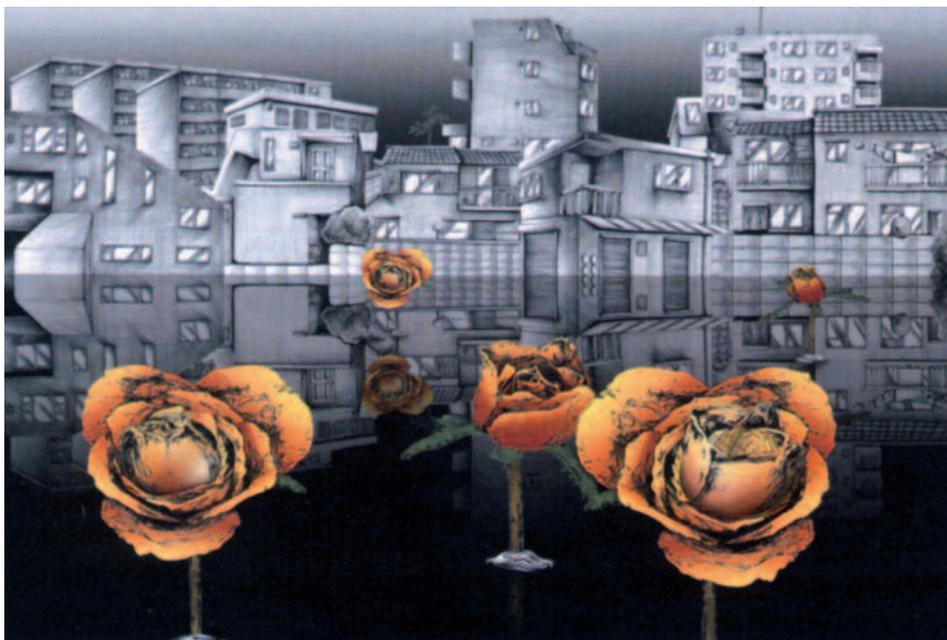
David Goldblatt, anch'esso fotografo, denuncia lo squalore delle immense baracopoli della periferia di Johannesburg dove si consuma la vita di milioni di emarginati. Nathaniel Mellors, inglese, presenta una spettacolare e sconcertante scultura animata costituita da due teste che si parlano, con i visi di cera che coprono crani scoperti sui meccanismi del movimento. Due video laterali mostrano serial televisivi con sceneggiature assurde. I dialoghi dei personaggi sono vacui come quelli scambiati dalle due teste meccaniche.

Haroon Mirza si serve dell'elettricità, della luce e del suono per creare avvenimenti come quello in cui una pepita d'oro viene mossa dalle onde sonore generate da un altoparlante. Pipilotti Rist, artista svizzero, porta avanti la ricerca sulle possibilità del video, animando vedute veneziane con immagini sovrapposte in continuo movimen-

to. Sono video che non trasportano alcun significato, essendo soltanto pura tecnica. Siamo ben distanti da Bill Viola!

Cindy Sherman sembra aver abbandonato le immagini delicate che l'hanno resa famosa, presentandosi con le gigantografie di se stessa, vestita con costumi bizzarri, su sfondi di foreste impresse su stoffa come arazzi settecenteschi. Una voglia pazzica di scioccare, scatenata certamente dagli spazi esibizionistici della Biennale. A proposito di esibizionisti, anche Maurizio Cattelan è presente con i suoi piccioni (impagliati?) appollaiati sui tubi dei soffitti di tutte le sale del Padiglione, falso e fuorviante filo rosso della mostra.

Esco dal Padiglione Centrale in cerca di una pausa di riposo e di cibo e mi si presenta un miraggio: è comparso un ristorante e ci sono parecchi punti di ristoro. Meno male! Fino a qualche decennio fa, c'era un soltanto un piccolissimo bar dove dopo file snervanti si poteva accedere ad un unico miserabile tipo di pa-



Ayako Tabata, padiglione Giapponese

nino e qualche beverage, secondo la formula ben collaudata dai musei italiani di associare l'arte alla sofferenza da espiazione. Poi forse, qualche assessore alla cultura ha cominciato a viaggiare per i musei d'Europa e a prendere appunti. Intorno al Padiglione centrale ci sono gli edifici delle varie nazioni. Anche qui riportato soltanto quello che mi ha veramente colpito, cominciando dal Padiglione francese. Le quattro sale sono interamente occupate dall'installazione di Christian Boltanski, artista già famoso che divide con Bill Viola lo stesso senso di sgomento e insieme di lucida consapevolezza di fronte ai grandi temi della vita e della morte. Nella prima stanza all'entrata, una grande struttura tubolare regge un lungo nastro di fotografie di neonati che scorre velocemente. Sono la resa visibile di un fenomeno quotidiano, la nascita di circa 500.000 bambini, il cui numero sfilava rapido su di un grande contatore situato nelle due sale laterali. I numeri in verde indicano in di-

retta tutte le nascite nel mondo, quelli in rosso tutti i decessi. Nascono circa 200.000 bambini in più rispetto agli uomini che muoiono. Il nastro della prima sala, il cui movimento è controllato da un computer, di tanto in tanto, al suono di un campanello, si ferma a caso su uno dei volti dei bimbi. Il suo viso compare su un monitor inducendo le inevitabili riflessioni. Tra le moltitudini di visi che sono passati così velocemente sotto i nostri occhi, questo viso sembra unico, sta acquistando identità, è ancora un libro bianco, quale sarà il suo futuro? Nella camera successiva, i visi di neonati e di uomini deceduti, ritagliati in tre parti, sfilano veloci sullo schermo e si ricompongono per formare numerosissimi volti ibridi. Come loro, anche noi siamo solo un puzzle di chi ci ha preceduto. Ecco un autore che ci fa riflettere. L'Arte non è ancora scomparsa dalla Biennale. Sorprese anche nel padiglione della Corea dove Lee Yongbaek, artista eclettico presenta opere molto originali realizzate

con tecniche diversissime. Una serie di grandi fotografie e di video mostrano immagini coloratissime di piante e fiori che ricoprono l'intero spazio dell'opera, occultando con efficacia soldati in armi pronti ad intervenire. È l'orrore della guerra che i politici mascherano con discorsi ideologici edulcorati. Alle quattro pareti di una saletta interna sono appesi grandi specchi che, attraverso videoinstallazioni, sembrano rompersi all'improvviso in seguito al rumore assordante di uno sparo. Due grandi sculture in plastica, denominate *Self-hatred* and *Self-death* sul tema classico della Pietà, riflettono metaforicamente le contraddizioni dell'esistenza umana. La prima Pietà quella dell'odio è rappresentata da due lottatori, la seconda quella della morte è disposta come la Pietà di Michelangelo.

Ayako Tabata proietta nell'intero padiglione giapponese gigantesche immagini disegnate a mano che sembrano rappresentare un villaggio dove le relazioni sopra-sotto, cielo-acqua si ribaltano continuamente. Christoph Schillingensief allestisce il padiglione tedesco come una chiesa con tanto di panche e di altare, dove proietta immagini delle sue opere. Ha ricevuto per questa installazione il Leone d'oro per il miglior padiglione. A me sembra invece un'opera confusa e un'occasione mancata. L'idea della chiesa è buona, bisognava sistemare all'interno qualcosa di più coerente e di semplice lettura.

Nel padiglione degli Stati Uniti, gli artisti Jenifer Allora e Guillermo Calzadilla espongono opere che realizzano giustapposizioni inaspettate servendosi delle tecniche più diverse. Una statua della Libertà, copia di quella che sta a Washington sulla cupola del Parlamento, è adagiata su di un lettino abbronzante rivestito di lampade UV. Un bancomat funzionante è inserito in un grande organo a canne. Sarà la tastiera del bancomat, prelievando del denaro, a tradurre i codici della carta inserita in motivi musicali. Davanti al padi-



Christian Boltanski, padiglione Francese



Llyn Foulkes, padiglione centrale

gione un vero carro armato capovolto ha i cingoli collegati ad un tapis roulant, che un atleta può mettere in funzione producendo un gran rumore di ferraglia.



Lee Yongbaek, padiglione coreano

Il pensiero che buona parte dell'arte contemporanea viva di espedienti si fa sempre più insistente. Viene anche a me un'idea da presentare alla prossima Biennale: un grande albero con foglie rosse pronte a staccarsi tutte quante insieme alla data del 21 settembre, come autunno comanda. Il tutto controllato da un computer e da un contatore digitale che cronometra i giorni che mancano all'evento.

Non vado all'Arsenale. Mi dicono che si fanno chilometri senza incontrare opere di un qualche interesse. La Biennale presenta troppi artisti di basso profilo dando l'impressione che ci sia scarsa selezione. L'arte deve veicolare significati espressi in forme adeguate e congrue ai contenuti, mentre per la maggior parte delle opere esposte è evidente lo sforzo di stupire ad ogni costo servendosi di un qualsiasi piccolo espediente privo di potenzialità di sviluppo. Basta uscire dalla Biennale ed andare a vedere qualche evento collaterale come la mostra a tema TRA "Edge of Be-

coming" al Palazzo Fortuny e si vede subito la differenza anche se le due manifestazioni non sono paragonabili. Resta il fatto che guardando le opere esposte a TRA si è subito consci delle scelte intelligenti che sono state effettuate nel seguire un percorso coerente, attraverso una selezione di qualità, scartando artisti improvvisati o di dubbia fama. Il risultato è la resa visibile e godibile di un discorso di grande fascino e bellezza formale. Alla Biennale invece prevalgono aspetti del tutto legati al mercato. È un luogo dove si fanno compromessi, si contrattano gli spazi e dove si esercitano enormi pressioni per una visibilità che si tradurrà in vendite assicurate. L'artista ammesso agli spazi della Biennale è consacrato al successo commerciale. Eventi disastrosi per la cultura come quelli del Padiglione Italia dove sono stati ammassati centinaia di artisti di scarsa qualità, attirandosi l'accusa di subappalto culturale, sono possibili solo in questo clima da supermercato.

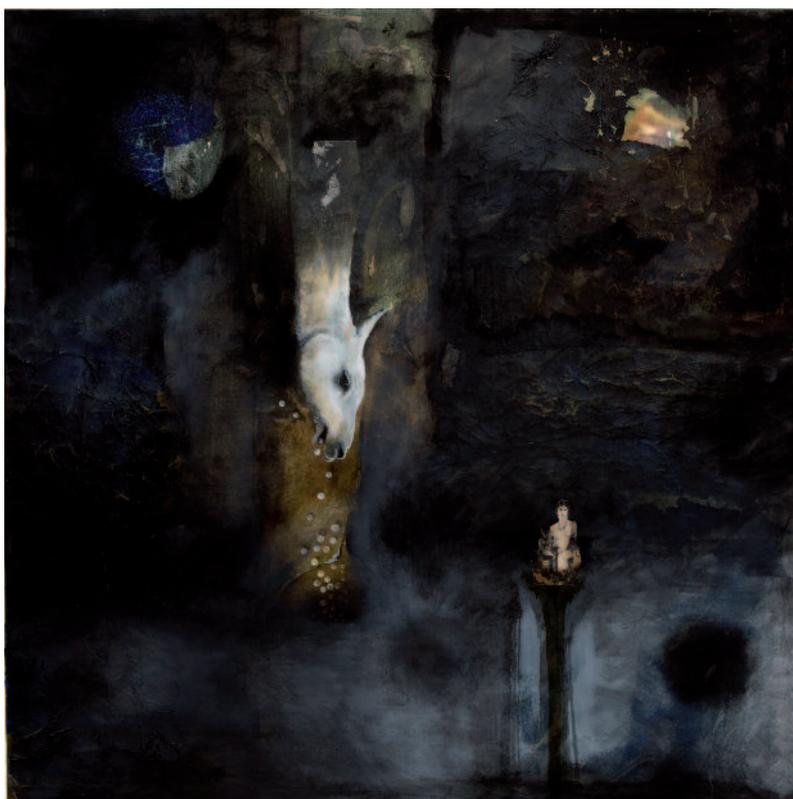
## ANGELA PELLICANÒ L'ontologia dell'indistinto

di Delia Dattilo

*«Ma nella realtà le avventure non capitano  
a chi se ne sta a casa:  
bisogna andarsele a cercare fuori»*

DUBLINERS, II

Angela Pellicanò nasce a Reggio Calabria il 3 gennaio 1963. Si forma presso l'Accademia di Belle Arti del capoluogo calabrese ma già dalla fine degli anni Novanta entra, con successo, nei circuiti artistici romani esponendo permanentemente presso la galleria *Monogramma*. Le sue opere sono presenti in molte collezioni pubbliche e private, romane e reggine.



Mammiferi, tecnica mista, 135 x 135, 2011



Recentemente è stata invitata a esporre per la 54ª Biennale di Venezia (Padiglione Italia, Regione Lazio): una convocazione, questa, che ha sancito in maniera definitiva il rilievo del suo contributo all'arte contemporanea italiana e rafforzato il suo profondo legame con la Capitale.

Colorismi e forme lasciano scorgere reminescenze delle rappresentazioni trascendentali e oniriche della pittura fiamminga del XVI secolo, impressioni di un medioevo dello spirito che rilevano un profondo senso dell'osservazione dei tempi moderni mai anacronistico, che si presenta, piuttosto, come uno scrutinio costante e vigile delle forme patologiche del presente.

Il rapporto dell'artista con il territorio meridionale è un'interpellanza ininterrotta della memoria sovrasensibile schiusa nella volta del pensiero umano e specificamente *occidentale*, come un canto epico che non cessa di risuonare: gli strati iconici della sua pittura contengono e manifestano con esattezza questo persisten-

te flusso armonico, presentando simultaneamente una serie di impercettibili contingenze spettrali, fuse nella risonanza dei soggetti esposti, e sovrapposti. Il critico d'arte Toni Toniato la definisce, con ragione, «archeologa del futuro», e incentra il nucleo della critica sul concetto di memoria, legato alla *sacralità*, espressione ora latente ora manifesta, nei corsi e ricorsi storici che, perciò, può assumere aspetti più o meno umorali a seconda della consistenza che va assumendo nel corso del tempo umano.

La necessità della Pellicanò di indagare approfonditamente queste relazioni non concede sterilità retoriche al proprio lirismo: al contrario, la complessità dell'artista erompe dall'estrema eleganza del tratto negli accumuli, quindi nella *narrazione* vicina agli schemi del pensiero strutturalista, e nella quale, come osserva Toniato, «si avverte con chiarezza la stratificazione della cultura e il tentativo riuscito di andare alle radici del linguaggio».



Autoritratto con battuta d'arresto, tecnica mista, 60x150 cm, 2011

Nella loro sovrapposizione materica, i soggetti si prestano a una duplice lettura: se da un lato si comportano come rimanenze antropologiche ed etologiche, ricostituendosi perciò nell'ordine temporale della storia, da un altro punto di vista, grazie al gioco delle prospettive, si collocano contemporaneamente nello spazio bidimensionale, determinando un ribaltamento sul piano della conoscenza nel quale sembrano non avere più alcun valore le distinzioni genetiche e di genere.

L'opera presentata in occasione dell'inaugurazione del Padiglione Lazio, *Il sonno di Greta*, chiarisce molti aspetti della sua poetica.

Il richiamo assolutamente fortuito dei paesaggi allucinati del Bruegel, che si estendono sul perimetro, circonda le forme che si mostrano ora speculari ora raddoppiate, come se su di loro gravasse l'affanno di un'esistenza duplicata e nella loro stessa raffigurazione venisse confinato un pensiero sulla vita che

non vuol credere di dover discernere la realtà dal sogno. Un teatro in cui i soggetti trovano dimora nella costrizione di una sussistenza multiforme.

Il lavoro, ispirato alla lettura de *I morti* di Joyce, vuole perciò ispezionare e rafforzare il valore del nesso tra sogno e realtà, memoria e segno, tra il mondo passato - quello del corpo senza carne e del reperto leso dal tempo - e il presente la cui materia fisica appare sempre più proiettata verso la smaterializzazione ologrammatica.

Il regno animale, nelle sue ultime opere, ricompare come portatore di archetipi, e la trasposizione è, ancora una volta, da ricercare in più profonde verità che sembrerebbero ormai sepolte dalla fitta coltre del tempo, sotto la quale si agitano, nonostante tutto, i moniti dell'antica civiltà mediterranea e balcanica.

Si sfogliano, perciò, gli strati del sentire primigenio; quel *dialogare* ancestrale degli spazi umani con le zone ctonie - che nel sud Italia, più che in qualsiasi altro posto nel mondo, sono state palcoscenico delle manifestazioni dello spirito e dei culti legati alla terra.

Una forma che si addentra nei labirinti dell'iconicità per poi allontanarsene silenziosamente, costringendo l'osservatore a condividere ferite e prodigi che vanno plasmandosi man mano che si svelano le fratture e le sospensioni della materia: una frantumazione che non impedisce l'atto conoscitivo ma, semmai, palesa l'esperienza sensibile nella sua oggettivazione più poetica.

## MARTINO OBERTO

### Omaggio

di Lorena Giuranna

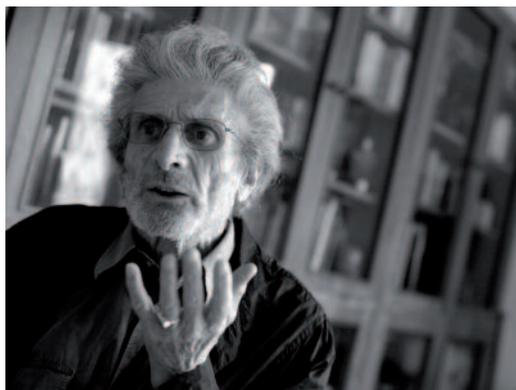
Si è inaugurata, in occasione di Start, presso la sede della galleria Satura di Genova, la mostra postuma in omaggio al grande artista poeta - visivo Martino Oberto. La mostra, curata da Mario Napoli, raccoglie trenta opere che vanno dagli anni '50 alle ultime opere realizzate per ArteGenova nel 2011.

La ricerca artistica di **OM** prende avvio da personali studi filosofici attorno agli anni cinquanta. La propensione a considerare il pensiero filosofico la principale fonte per la creazione, lo conduce verso uno dei progetti più importanti e complessi cui si dedica dal 1958 al 1971: 'AnaEccetera', rivista di filosofia astratta e linguaggio. *Ana* è il prefisso che trasforma il significato profondo di ogni termine o concetto, la personale lente che Oberto sfodera per rileggere il mondo. *Ana* è anche l'inizio della parola "Anarchia", segno della volontà di non sottostare ad un ordine di parametri culturali prestabiliti, e simbolo dell'atteggiamento utopistico di chi desidera agire (a)politicamente per mezzo del linguaggio e, in definitiva, dell'arte.

Dopo l'esperienza editoriale legata ad 'AnaEccetera', il prefisso *Ana* non verrà più abbandonato, ma subirà continui adattamenti terminologici ("Anafilosofia", "Anartattack"), dimostrando come il "testo ana", che sia stampato o che sia dipinto, costituisca l'unico atteggiamento filosofico possibile.

È l'idea della "prova a spendere". "Io spenso", afferma l'artista, manifestando quella libertà che è la piattaforma di lancio del pensiero, la base di partenza da cui tutto è possibile.

Nel 1974 Oberto è tra i firmatari del Manifesto della Nuova Scrittura, storico gruppo composto da Vincenzo Accame, Ugo Carrega, Corrado D'Ottavi, Vincenzo Ferrari, Liliana Landi, Rolando Mignani, Anna Oberto e



Martino Oberto, in cui, a fronte di un orientamento non univoco, si possono identificare alcune precise intenzioni comuni, come quella di portare avanti una pratica della scrittura come analisi specifica dei suoi processi interni, da cui deriva la materializzazione visiva della scrittura stessa.

Negli anni Sessanta e Settanta è impegnato in diverse iniziative editoriali e culturali:

elabora il 'Journal Anaphilosophicus', aderisce al Circolo Anarchico Ferrer, edita in autonomia 'Aefutura'. Dopo le esperienze di 'Ana-Eccetera' e della Nuova Scrittura, caratterizzate da un uso più tipografico, concettuale e descrittivo della scrittura, Oberto si rivolge con particolare attenzione al segno pittorico. La scrittura diviene più poetica ed allusiva, fatta di aforismi derivati dalle numerose passioni di studio filosofico e letterario, in cui i significati si condensano in pochi termini, aprendo allo spettatore un panorama ricco di allusioni culturali. A questa modalità corrisponde una gestualità libera, così libera che a volte ignora (volutamente) ogni possibilità di comprensione attraverso il canale convenzionale.

Mettendo a confronto il periodo degli anni Sessanta e Settanta con i decenni successivi, si nota un mutamento (graduale) nel rapporto tra segno, intenzione e significato: la tensione libertaria e la demolizione delle strutture logiche grammaticali, che caratterizzava 'AnaEccetera' dava al lettore l'impressione di potere interpretare il testo, per via della sua stesura, per così dire, più lineare, talvolta tipografica. Ma si trattava di un'illusione, i testi erano volutamente ermetici, proliferanti e volti a offrire un panorama stratificato di possibili interpretazioni.

Quello stesso ermetismo ci viene restituito dall'artista attraverso il segno. Un segno che dagli anni Ottanta diventa estremamente gestuale, pittorico, e tratta il linguaggio con un codice non usua-



Laria sboccia in foglie, EP, 1992, grafite e acrilico su tela, 100X70

le, a fronte di una frase, uno slogan o un aforisma che, per sua natura è un condensato di pensiero in poche parole. Negli anni Novanta prende il via il progetto "Art attack", e "Anartattack", in cui il segno si fa insistente fino all'horror vacui, ponendo la tela come soglia tra un pensiero in entrata, che oltraggia e sfonda, e un pensiero in uscita. Dalla membrana verso lo spettatore, la tela è la piattaforma di proiezione di un universo mentale divenuto quanto mai denso e sempre più virtuale, potenziale. Ma in fondo, scrive Oberto stesso in un recente lavoro, "non c'è niente da capire per una lettura emozionale del testo".

## GIO SCIELLO Il mio pensiero

Negli ultimi anni i miei interessi culturali mi hanno portato ad una rivisitazione in chiave simbolica della pittura. L'attrazione per questo tipo di espressione artistica è derivato dalla consapevolezza che alfabeti, simboli, numeri e quant'altro hanno la capacità di trasmettere ed esprimere frequenze energetiche che interagiscono con i campi energetici di coloro che li osservano. Ritengo che questi quadri possano anche adempiere ad una funzione terapeutica data dalla simbologia, in quanto apportatrice di valenze energetiche e dall'uso dei colori abbinati al simbolo, che a loro volta proiettano delle diverse lunghezze d'onda. D'altra parte la cromoterapia è un'arte antica medica, infatti se ne trovano tracce fin dai tempi degli egizi: a seconda dei colori utilizzati si proietteranno delle frequenze diverse che andranno ad agire nei campi energetici di ognuno di noi posto davanti al quadro. Essendo gli uomini unici nei loro campi energetici avranno, ovviamente, sensazioni e reazioni differenti davanti a queste opere.

I miei quadri esprimono delle risultanze cromatiche e simboliche costanti per periodi, che rivelano i miei stati d'animo e le mie necessità energetiche. Tutto questo è interconnesso con la teoria dei colori così come sviluppatasi nel tempo dai Rosacroce, Goethe, Steiner per citare solo le ultime elaborazioni.



ANSUZ, 120x100

Ognuno a suo modo vi coglie il significato profondo, non solo puramente visivo. Così come la disposizione spaziale degli stessi colori e la geometria che ne può derivare hanno un loro significato che va al di là della semplice apparenza. Anche i vuoti nella tela, che vuoti in realtà non sono mai, ci parlano. Concludo con una frase di Steiner, che sento a me molto vicino: "dobbiamo acquistare nuovamente la possibilità, non solo di guardare i colori e di dipingerli qua e là come qualcosa di esteriore, ma dobbiamo trovare la possibilità di vivere nel colore, di sperimentare con il colore l'intima sua forza vivente".



## GIO SCIELLO

di Silvio Seghi

*"...un'immagine è simbolica quando implica qualcosa che sta al di là del suo significato ovvio e immediato".*

Carl Gustav Jung.

La pittura di Gio Sciello è un fenomeno complesso; per lui, come per altri protagonisti dell'arte contemporanea, occorre, per una chiara interpretazione, il sussidio culturale. Nella produzione pittorica di questo artista, sono parte essenziale simboli e segni, che nella loro eccezione semantica, sono presenti in gran parte dei suoi lavori. Tutto questo è rappresentato attraverso degli elaborati secondo l'utilizzazione di sfondi cromaticamente forti, soggettivando al loro interno un messaggio, una comunicazione concettualmente ermetica, in un contesto fortemente evocativo.

Ora, ciò che appare a prima vista, è il recupero delle possibilità originarie del segno, o meglio del simbolo e ciò che si comunica mediante esso, pertanto, non solo un ritorno e un richiamo all'origine dell'espressione codificata attraverso un'immagine, come simbolo, (*sim-bolico* è ciò che unisce, *dia-bolico* ciò che divide), ma un modo di integrare nel linguaggio pittorico culturale contemporaneo, un tessuto grafico convenzionale, che, per diversi aspetti, si può considerare innovativo.

*"Ho sempre avuto interesse verso i simboli, i numeri, gli alfabeti e i codici di comunicazione e di scrittura, -dice Sciello- ho guardato al rapporto esistente, tra significato e significante, agli innumerevoli simboli arcaici che testimoniano il percorso dell'umana conoscenza".*

Per l'artista integrare un codice, un'immagine, nelle diverse componenti soggettivamente variabili, significa lavorare in su un contesto informale-astratto, che, seguendo



Binario (blue, violet & white), acrilico, 150x120, 2011



BlackHole (bh elfico), acrilico, tecnica mista, 100x100, 2011

l'esigenza di perseguire l'idea di creazione, non puramente ideologica o intellettualistica, mira ad esprimere nelle varie fasi di produzione, anche indipendentemente dal fine, (il più delle volte imprevedibile), un'opera che comunichi il suo significato interiore, la profonda valenza simbolica che vive e pulsa al suo interno.

Un percorso evocativo, in continua evoluzione attraverso i passaggi intermedi del fare, che si attivano e si stratificano nell'opera documentando nelle strutture basilari un dizionario che comprende dalla forma organizzata, alla più assolu-

ta dissoluzione informale. Così la tecnica non è soltanto pura e semplice procedura di utilizzazione strutturale di un codice, ma diviene una via processuale dell'esperienza che parte dal livello esistenziale interno, per accedere poi verso un piano di stile soggettivo, che va inteso come metodo operativo, il cui scopo primario è la messa in scena del significato semantico rappresentato.

Anche tutto ciò che l'autore usa come sfondo, che non è soltanto colore, ma tutti quei segni che vengono posti in relazione all'elemento centrale, rimandano



Vbinario(black-red), acrilico, 100x120, 2010

alle ricerche teorizzate da Charles Morris, secondo cui tutti i sistemi segnici devono essere archiviati in «semiotica». Secondo Morris, la semiosi costituisce una relazione triadica di: veicolo segnico, *designatum* (o *denotatum*) e interprete. (*Fondamenti di una teoria dei segni*.

C. Morris 1938 - *Segni, linguaggio e comportamento*. C. Morris 1946).

Quindi la figurazione con cui si confronta l'autore è simbolica e allusiva; nel senso che rinvia ad altro, verso un ordine evocato dalle forme che si staccano dalla visualizzazione pittorica dello sfondo, emergendo in

tutta la loro magia evocatrice. Rivela Sciello *“Lo studio inerente alla numerologia, parte inevitabilmente da Pitagora, ma coinvolge tutte le culture umanistiche. Il significato dei numeri permane ad oggi esoterico e mistico, come è esoterica e mistica la cabala ebraica”*. Così in queste campiture cromatiche, su cui interagiscono segni, simboli, numeri, segnali, rette, curve e segmenti,

egli cerca anche un rafforzativo individuabile nei colori. *“Mi sono dedicato allo studio della cromoterapia, ancora l'autore e alla trasmissione di energia interna ai colori, e quanto questa possa interagire con l'osservatore, non sono in terapia, ma cerco anche la semplice trasmissione di benessere, una calma rilassante, una gioia interiore”*.



Hagalaz, acrilico, 150x150, 2010



Dea mater, blue & white, 24x24, 2011

Oggi sappiamo che la scienza ritiene che i colori abbiano una grande influenza sulla vita di tutti gli esseri viventi. Recenti scoperte hanno dimostrato, grazie alla teoria dei biofotoni, che la luce colorata a bassissima intensità viene emessa dalle cellule e costituisce un rapido mezzo di comunicazione intracellulare. L'intero organismo come tutto l'Universo, è energia, vibrazione elettromagnetica. L'occhio umano riesce a percepire radiazioni e queste hanno una fascia di lunghezza d'onda corrispondente a tutti e sette colori dell'iride, con conseguenti effetti collaterali, sia sul corpo che nella psi-

che. Tutto questo è il tema centrale dell'operare di Gio Sciello, che nel momento operativo guarda a relazionare e far dialogare le due coordinate parallele: che sono una simbolica-evocativa e l'altra cromatico-tensiva, cercando un'interpretazione univoca, un'integrazione comparata. Questo procedimento obiettivamente costruttivo, può condurre a quella immagine metaforica, autoreferenziale, che richiama l'attenzione sulla qualità pittorico-simbolica, in termini paragonabili ai rapporti di gravità che già Paul Klee poneva a fondamento del significato dei segni.



Giac(binario), acrilico, 100x100, 2011

Tutti temi che rientrano nell'ambito della teoria della visione, dove le immagini si manifestano visivamente secondo gli attributi da loro richiamati e come tali assumono valore, il che significa, proporre attraverso indicazioni formali, l'indagare attorno al ritmo dei segni in relazione al colore. Un metodo pittorico quello di Gio Sciello che realizza un'esperienza nell'area del linguaggio, della ricerca storica, ma che trapassa e si proietta pragmaticamente come una componente essenziale del linguaggio contemporaneo dell'arte.



Steiner, acrilico e olio, 120x100, 2009

## BIOGRAFIA

Giovanni Battista Sciello, in arte "Gio Sciello", nato a Genova il 2 febbraio 1961, ha da sempre la passione per la musica (è batterista oltre ad aver studiato composizione) e per la pittura. Ha svolto gli studi dell'obbligo, frequentando poi il liceo classico e la facoltà di giurisprudenza nella sua città natale e si è poi impiegato in uno studio notarile superando l'esame da avvocato. È caratterizzato da una grande curiosità e dal desiderio di apprendere dal

altra cosa, dall'"aurea" che insieme alla materia compone e pervade il nostro essere e l'universo intero.

Ha due figli che adora ed una compagna di grande stimolo e di cui non potrebbe fare a meno. Inoltre riempiono la sua vita e la sua casa i due gatti Artù e Ginevra ed il cane Parsifal.

Attualmente risiede nella sua città natale. Dopo anni di lavoro fine a se stesso è giunto al desiderio di condividere i suoi

Mario Napoli e Gio Sciello, Artefiera 2011



mondo e dai libri tutto ciò che può arricchire. Malinconico e un poco pessimista (o realista forse) è al tempo stesso convinto che tutto si risolverà ed è mentalmente aperto nel credere anche alle cose più fantastiche e fantasiose. Non ha un background in campo pittorico, lasciandosi guidare dal suo istinto e dall'estro del momento e, più di ogni

lavori anche con un pubblico il più ampio possibile.

Dal 2009 si mette a confronto partecipando a concorsi ed organizzando mostre personali e collettive in Italia ed all'estero. Nel 2011 partecipa alla VII Edizione di ArteGenova fiera mercato dell'arte contemporanea riscuotendo grande interesse di pubblico e critica.

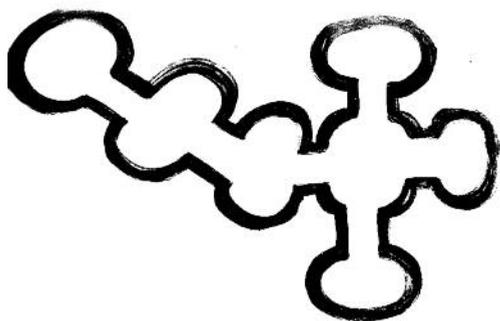
## IL LIMITE DELLE COSE NELLA NUOVA SCULTURA INGLESE

di Enrico Pedrini

Le “cose”, percepite attraverso i sensi, nascondono le loro strutture interne e buona parte di quelle esterne.

Ogni senso esplica la sua funzione fino ad un certo limite, oltre il quale non è in grado di fornire le varie differenze. Questi limiti determinano la chiusura in cui esse sono poste nel mondo. La loro costituzione, per quanto riguarda il proprio contenuto essenziale, avviene attraverso delle interazioni che le diversificano le une dalle altre.

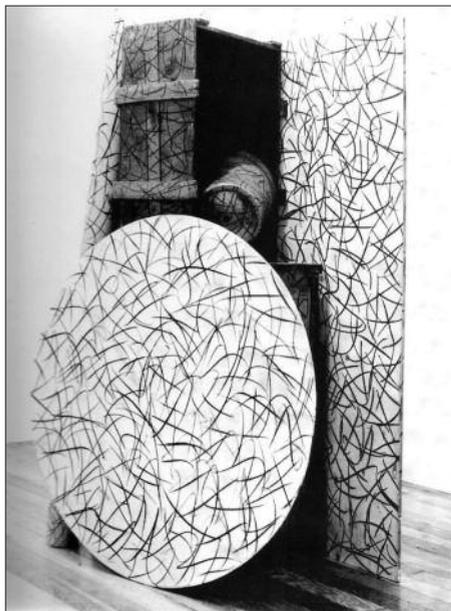
Ogni cosa, a mano a mano che si rivela attraverso le sue differenze, va anche “nascondendosi”, in quanto l’assenza di molte interazioni cela parte del suo contenuto essenziale. Essa infatti si riveste, mentre si forma, di un involucro sempre più fitto, entro il quale rimane nascosta. Nell’ambito dell’inevitabile “indeterminatezza che ogni cosa porta con sé”, la conoscenza del soggetto risulta dunque confusa. La cosa infatti è tale in quanto non la si può raggiungere compiutamente; la sua identificazione, qualunque essa sia, non può mai essere definitiva. L’identità “è dun-



Richard Deacon, senza titolo, cm 32x28, 1988

que sempre astratta”, valevole nell’ambito dell’indeterminatezza propria della percezione, per cui viene poi sancita mediante una convenzione, necessaria per sistemare, comunicare ed intendersi.

La Nuova Scultura Inglese muove proprio da questa indeterminatezza che ogni cosa porta in sé, in quanto lo spettatore è continuamente nella posizione di sentirsi “occasionalmente” all’esterno, o “occasionalmente” all’interno del fatto artistico. La sensazione di sentirsi inglobato nell’oggetto da parte dello spettatore è continuamente, cambia profondamente il rapporto soggetto/oggetto.



Tony Cragg, "Black drawing on objects", 1983

Si può supporre che lo spettatore diventi a sua volta l'oggetto della scultura: l'oggetto infatti, pur mantenendo la distanza del soggetto, resta sempre un oggetto per il soggetto che lo riceve.

Pertanto il risultato di questa autonomia è che la natura dell'oggetto o la natura del soggetto rimangono per l'osservatore un motivo di continua indagine: il contenuto della soggettività infatti resta sconosciuto.

La Nuova Scultura Inglese può quindi essere considerata come un'interpretazione soggettiva delle forme, piuttosto che come "struttura formale" in rapporto con lo spazio.

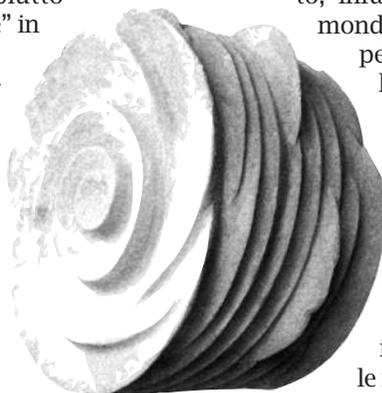
Vi è sempre in essa un'epidermide isolante che allontana l'oggetto, il quale rimane nascosto allo spettatore.

L'intenzione di questi scultori è quella di comprimere il senso del volume della costruzione e materializzare il lavoro "fra" un luogo ed un altro, piuttosto che operare una evidenziazione della realtà esterna.

La volontà, per esempio, di collocare i lavori sui balconi ed alle finestre, o porli di fronte alla casa ed, al tempo stesso, sistemare dei lavori trasparenti all'interno dell'edificio, scaturisce da un bisogno progettuale di evacuare l'interno verso un suo esterno, in modo da porre il fruitore nella condizione di trovarsi dalla parte sbagliata. I lavori di questo gruppo di artisti vogliono appunto occupare quel particolare stato (in-between-state) che esiste tra lo spettatore e il mondo materiale. Le sculture evidenziano quindi l'abilità di penetrare nella barriera tra soggetto ed oggetto, mettendo in luce il rapporto tra il lavoro ed il mondo, come fatto somigliante al rapporto che lega tra loro diversi individui mediante il discorso.

"In-between" è qualcosa da dividere in comune, in quanto le cose sono esse stesse una parte della costruzione del significato che nasce tra l'artista ed il suo lavoro. Lo spazio nella Nuova Scultura Inglese diventa il luogo della duplicazione e dell'espansione del confine tra il soggetto e l'universo autonomo. L'espressione degli oggetti non è personale, anche se ciò non vuol dire che essi non siano espressivi. L'essere costitutivo delle cose sta al di là delle cose stesse e del mondo in cui ci troviamo. La conoscenza è fatta di idee che si staccano dai loro soggetti reali, pur costituendone il contenuto essenziale e quindi il loro riconoscimento. Il mondo delle cose tiene nascosto il suo fondata-

to; infatti il soggetto del mondo delle cose è tale perché vede anche il limite di questo mondo e quindi sa pensare e comportarsi in conseguenza di questo limite. La Nuova Scultura Inglese trova una propria operatività in questa linea, dove le idee indicano "man-



Anish Kapoor, "Place", cm 65x65x35, 1985

canza e sproporzione dell'atto conoscitivo" rispetto all'oggetto e al suo nascondimento. Tale poetica nei suoi diversi linguaggi si muove all'interno della codificazione dell'oggetto, coltivando l'esigenza di penetrare nella coscienza di questa struttura.

La Nuova Scultura Inglese trova una propria giustificazione storica soprattutto perché concepita e realizzata in relazione ad una definizione precedente di scultura. L'originalità di questo operare, se da una parte afferma la continuità dei suoi vincoli con una tradizione di "opera tridimensionale", dall'altra si pone in opposizione al mondo del "Minimal Americano" in quanto tale poetica aveva preso le distanze dall'eredità di un "ulteriore metodo artistico di realizzare le cose". L'attualità delle opere inglesi risiede in gran parte nel suo continuo riferimento pratico e tecnico ad una "infrastruttura culturale" di procedimenti materiali, in quanto le loro attività di costruzione presentano continuamente parallelismi con "i modi diversi in cui intendiamo le cose del mondo come dotate di riferimento o significato, sia che si tratti di qualcosa applicato ad esse o costruito o nascosto in esse" (Deacon).

La relazione tra l'artista e il mondo, tra l'ambiente e le particolari immagini che lo circondano, crea la possibilità di scoprire una propria filosofia, un proprio modo di vedere il mondo. L'aspetto enigmatico di mettere insieme più immagini rende più ricchi e complessi i riferimenti e le implicazioni contenute nell'opera, la quale non si limita a diventare un "fatto poetico" a se stante, ma vive la propria potenzialità di informazione nel commento politico, sociale ed ecologico (Bill Woodrow).

La sostanza artificiale poi è trattata con la stessa dignità e lo stesso rispetto della materia prima. I materiali sintetici, quali la plastica, vengono trasformati in elementi formalizzanti un nuovo equilibrio con le cose che ci circondano in modo



Julian Opie, senza titolo, cm 150x72, lamiera dipinta, 1986

tale che l'oggetto sintetico può essere accostato a quello naturale. Si opera in tal modo un processo di trasferimento e di correzione tra ciò che accade naturalmente e ciò che è opera dell'uomo e si ricreano nuovi legami tra ciò che è inanimato e ciò che è umano (Tony Cragg). A differenza di molte formulazioni precedenti, i materiali sintetici si distinguono per l'istantaneità della loro produzione e la loro uniformità. L'indistruttibilità dei materiali sintetici e la loro non precarietà annullano il passaggio e l'influenza del tempo ed aprono i linguaggi alla nuova dimensione dell'inespressività. La Nuova Scultura Inglese nelle sue varianti artistiche può essere segnalata per alcuni elementi comuni che potremo qui riassumere: le forme vengono realizzate come superfici e profili, più che volumi chiusi e masse solide; i materiali sono costituiti prevalentemente da fogli e lamine più che blocchi o masse; si fa uso di tecniche che consentono un certo grado di manipolazione per creare configurazioni relativamente stabili e definitive e mai variabili ed informali.

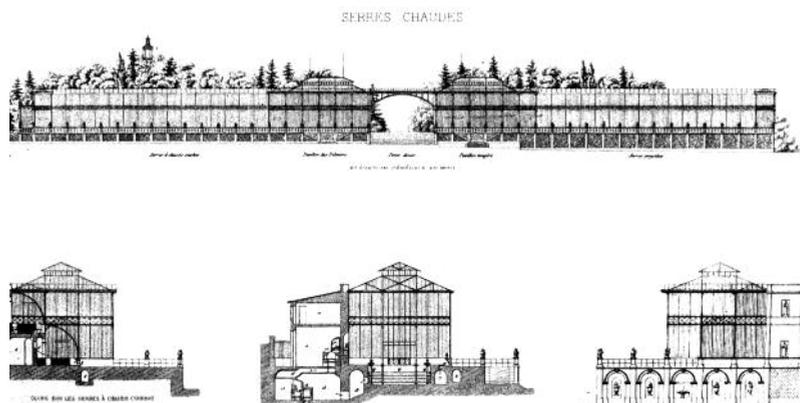
## FRAMMENTI DI UNA RIVOLUZIONE

di Gianluigi Gentile

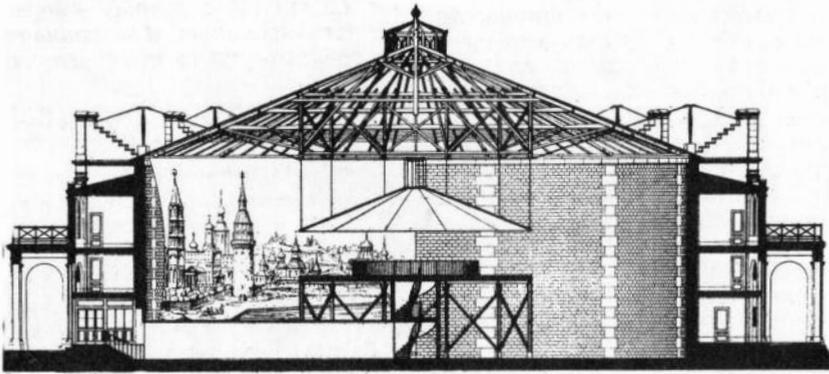
Nella Francia della seconda metà dell'Ottocento, alcuni progettisti, in particolare parigini, evitando i facili coinvolgimenti negli entusiasmi di Francastel al diffondersi della rete ferroviaria, ebbero la prescienza di integrare la quotidianità utilitaria delle forme e delle risorse offerte dalla rivoluzione industriale in una prassi architettonica compositiva che li metteva un passo avanti, oltre la semplice strumentalità dell'impiego dei materiali correnti. Questa improvvisa e decisa conversione di metodo fu attuata sostanzialmente ad opera degli ingegneri delle scuole di applicazione fondate dalla rivoluzione e dall'impero, che fecero propri i dettami di Danton, sviluppando percorsi progettuali di un'eseplare razionalità positivista.

In modo quasi profetico questi progettisti trasfusero nella prassi un metodo che anni dopo Charles Eames sintetizzava con una frase. "Il catalogo dei prodotti industriali costituisce ormai la materia prima dell'architettura del ventesimo secolo". Il loro approccio al progetto proiettava nell'utopia della realtà industriale il metodo di progettazione per componenti che sarebbe diventato prassi corrente nel secolo successivo, contribuendo a configurare i prodromi metodologici del Movimento Moderno.

I semilavorati prodotti dall'industria nascente, profilati bulloni, piastre, componenti prodotti per fusione, ceramiche a smalto, venivano per la prima volta trasfusi nella produzione edilizia. Le dimensioni di fabbricazione dei componenti regolavano il modulo progettuale, mentre la resistenza a flessione dei nuovi acciai, prodotti dopo l'introdu-



Museo di storia naturale Charles Rohault



Sala per proiezioni Champs Elysées - Jacob Hittorf

zione del carbone industriale negli alti forni, permetteva una concezione più libera della planimetria.

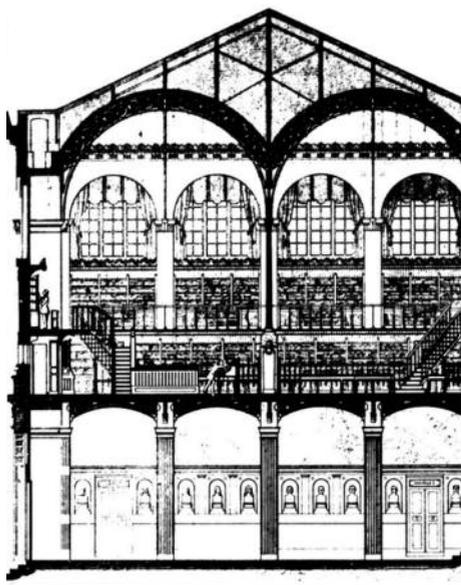
Nel cantiere nasceva la nuova disciplina dell'ergotecnica, che permetteva la coordinazione fra produzione ed assemblaggio, portando ad organizzare il cantiere secondo le modalità proprie dell'officina. Il risultato di questo processo era fortemente condizionato da un'originaria dicotomia fra volontà rappresentativa e procedimento strutturale: spesso la facciata rivelava un volontà formale codificata dall'école des Beaux Arts, secondo gli insegnamenti sistematizzati da Durand. L'ornamento era il completamente del "batiment", supportato e provocato da una tradizione linguistica articolata su regole precise.

Tutto questo era d'altronde tanto più rimarchevole in quanto nello stesso momento in cui l'eclettismo storicista riprendeva la tematica formale di quei tempi senza trovare una verifica in valori che non potevano più essere trasmessi, si affermava con forza questo rigore del costruire, questa integrazione chiaramente espressa e parallela del progetto e della funzione, o se vogliamo del segno e del significato che tutta la filosofia della prassi osserva ed assume come criterio di riferimento.

In un suo saggio del 1974 Paul Chemetov scrisse, forse enfatizzando: "Se i pittori italiani sono stati i precursori dell'architettura del rinascimento, è nell'architettura, in quanto impegnata nella sfera degli oggetti materiali e della produzione, che si sperimenta un percorso evolutivo importante dell'arte moderna.

Nell'architettura del Diciannovesimo secolo si manifesta una duplice attitudine a considerare il progetto il luogo della rappresentazione mistificante e quello della trasparenza degli strumenti utilizzati per questo fine. Il processo produttivo architettonico, evidenziando un approccio esplicito, arricchisce le realizzazioni di una valenza didattica, conducendo l'occhio e la riflessione all'interno di una dimensione illusoria dell'opera architettonica, e nello stesso tempo all'esplicitazione dei mezzi dell'illusione, o se si vuole, del processo costruttivo, uno degli obiettivi specifici del fare architettura, indipendentemente dalle contingenze funzionali postulate dalla committenza.

Sotto questo profilo, l'architettura francese della prima rivoluzione industriale appare abbastanza vicina al bricolage creativo dell' "objet trouvé", essendo sostanzialmente riferita all'impiego del ready made industriale. Si può forse sta-



Jardin d'hiver Champs Élysées  
Charpentier e Meinadier

bilire un parallelo con le valenze figurative dell'architettura vernacolare, che nella sua sobrietà immediata, priva di codici culturali, rende esplicito il suo processo costruttivo, contrariamente alla prassi architettonica ufficiale, che tende a nascondere la sua materia privilegiando l'immagine dei contenuti ideologici.

Il nuovo approccio al percorso progettuale nasce in questi anni, la progettazione si evolve nel passaggio dalla formulazione del modello all'assemblaggio culturale e operativo. L'approccio artigianale per modelli codificato dal progetto globale dell'architettura tradizionale viene rimpiazzato, sulla traccia dei processi produttivi, dall'assemblaggio tipico della seconda metà dell'Ottocento. La specializzazione dell'officina trova il suo parallelismo nell'ergotecnica di cantiere, alla trasparenza del design corrisponde quella del sistema costruttivo, che si manifesta come attraverso una radiografia. Sappiamo ormai attraverso la storia che

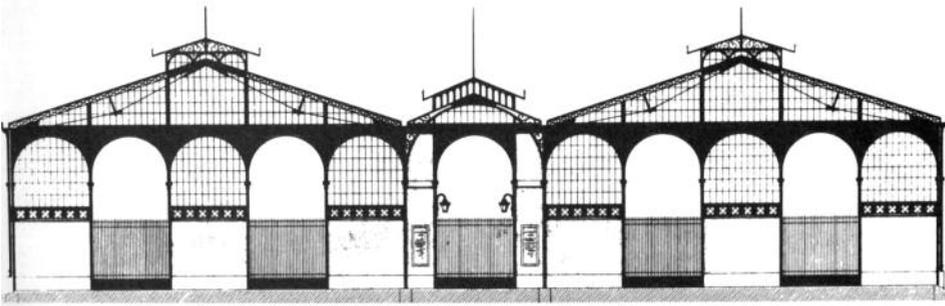
il controllo assemblativo che caratterizza i progetti del XIX secolo, sarà progressivamente rimpiazzato dai processi produttivi incontrollati che sisono sviluppati nel secolo successivo sotto la spinta delle pulsioni mercantili .

All'assemblaggio tecnologico globale si sostituisce un approccio in cui il processo esecutivo si trasfonde nel progetto, avviando un primo passo verso la progettazione integrata ed attivando un feed back con riflessi produttivi sui programmi dell'industrializzazione aperta. Saint Simon e Fourier possono attendibilmente essere considerati i profeti di questa filosofia. Il razionalismo positivista trovava in questa architettura la sua espressione migliore, per il suo contrapporsi ai canoni estetici consolidati, attraverso l'opera di questi ingegneri/architetti che coniugavano l'integrazione dell'arte e dell'industria.

È ancora difficile assegnare una fisionomia storica al ruolo di questi e la loro credibilità di fronte ai contemporanei in quanto seguaci di un'utopia che portava i loro passi dietro le orme del Cristal Palace, fino alla concezione della torre più famosa della storia francese come simbolo della babilonia delle esposizioni universali.

Questo manifestarsi dei processi produttivi rendeva intellegibile i fini e i mezzi della scienza tecnologica, portando adesione all'ideologia del progresso, che era il corollario e la condizione dell'affermarsi di queste opere in una contingenza storica in cui esse erano fuorvianti e sconvolgevano l'iconografia del lavoro.

La reazione era inevitabile e si concretizzò con l'eclettismo culturale di fine secolo e la controriforma dell'Art Nouveau. Dobbiamo chiederci perché soltanto di recente la critica storica ufficiale abbia volto la sua attenzione ad un periodo che offriva alla ricerca delle fonti ancora largamente accessibili ed un problematica molto vicina alle nostre e tuttavia abbastanza distante per una valutazione critica.



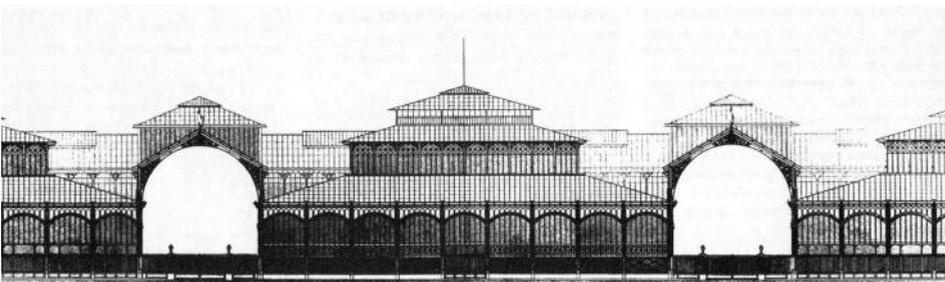
Marché du Temple - Jules de Méridol

Questa rivoluzione antiretorica durò lo spazio di tre generazioni, comprendendo la seconda metà dell'Ottocento e il primo quindicennio del Novecento.

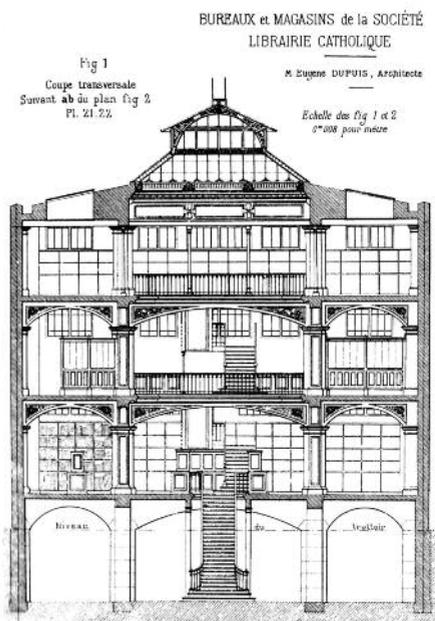
Nella sua introduzione al libro "Un secolo di architettura moderna" Marc Emery scriveva: "La maggior parte delle opere malgrado il loro numero e il loro indubbio interesse, sono ancora poco conosciute, altre non destano attenzione a tal punto sono fuse con il paesaggio urbano. La critica ha sempre rivolto la sua attenzione all'architettura "colta" o a quella molto antica, mentre le opere di cui si parla sono la testimonianza di un'architettura "utilitaria", il loro diffondersi quotidiano le ha rese familiarmente anonime, nonostante esprimano un messaggio storicamente importante per l'evoluzione delle metodologie progettuali.

Il recupero critico di questa significativa fase storica è relativamente recente e passa attraverso una tappa fondamentale costituita dall'esposizione "Architectures, Paris 1848-1941" organizzata nel 1974 dal Segretariato di stato alla cultura e basata su di una ricerca condotta nel 1972 dal critico Paul Chemetov, che ebbe il merito di attivare l'interesse degli amministratori e del pubblico, bloccando il progressivo degrado a cui erano condannate le opere della prima rivoluzione industriale e portando a recuperi anche prestigiosi, un esempio fra tutti la riconversione della gare d'Orsay in museo dell'impressionismo, affidata a Gae Aulenti.

Fino ad allora la carenza d'immagine limitava il loro interesse alle possibilità economiche del loro utilizzo e dal loro rendimento, mentre le leggi del mercato ne



Les Halles - Pierre Lescot e Berger



Libreria cattolica uffici e magazzini - Eugène Dupuis

decretavano l'obsolescenza funzionale. All'epoca dell'esposizione di cui si è detto, più di un decimo del patrimonio storico di quest'epoca era stato demolito o danneggiato.

Le vittime illustri di questa contingenza critica vanno dal mercato delle Halles, alle scalinate delle Galeries Lafayette, alle carceri de la Roquette, a les parapluis di Baltard. La cattiva coscienza per questi eventi ha progressivamente evitato che questo patrimonio storico, costituzionalmente fragile a causa della corrosione (si pensi ad esempio ai problemi posti dalla manutenzione della Tour Eiffel) venisse cancellato dal paesaggio urbano.

I motivi che hanno portato a questo ripensamento sono di diverso ordine:

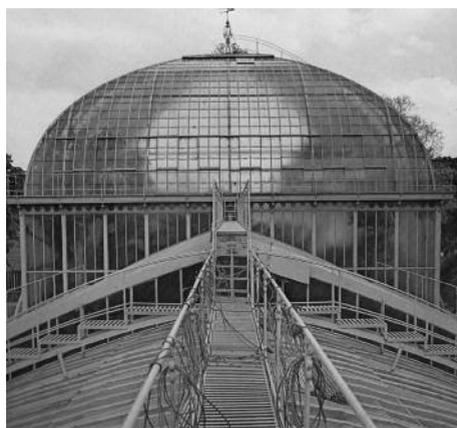
Sul piano tecnico, le opere sono realizzate con una cura spesso di gran lunga superiore a quella che si riscontra in parec-

chie opere più recenti, mentre la pianta libera che spesso le caratterizza consente una grande flessibilità di riconversione.

Storicamente, sono la testimonianza di un'evoluzione di metodo la cui onda lunga è possibile leggere ancora nei postulati tecnologici del Movimento Moderno (si pensi a Konrad Waksman).

Economicamente, il costo sociale della loro demolizione si giustifica soltanto in base a scelte economiche dissociate, poiché il valore iconografico è stato ormai sperimentato come una valenza economica. La parte eminente che l'ergotecnica ebbe in queste realizzazioni costituisce un significativo contrappunto di metodo alla dissociazione progressiva delle recenti realizzazioni, in cui il cantiere tende a sviluppare percorsi separati dal progetto e condizionati da istanze estranee all'architettura.

L'eredità dell'ottocento si trasfuse nell'utopia ideologica delle esposizioni universali, destinata a fondersi nel crogiuolo della prima guerra mondiale, in cui si chiuse anche l'era rivoluzionaria dell'architetture della prima fase industriale, mentre si apriva la strada l'esasperazione estetizzante dell'Art Nouveau.



Mercato dei fiori alla Porte d'Auteuil

## MANUELE FIOR Incanto e disincanto

di Manuela Capelli

Incanto e disincanto. Come quelli di un fumetto, “Cinquemila chilometri al secondo”, che in ogni foglio dipinge emozioni (l’incanto), e del suo autore, Manuele Fior, classe ’75, una vita in valigia per diversi anni (il disincanto).

Partendo da una calda giornata romagnola, Manuele tratteggia ad acquerello le vite di Piero e Lucia, che seguiranno il proprio destino rispettivamente in Egitto e in Norvegia, lui come archeologo ad Aswan, lei per cercare se stessa fra le pagine di una tesi su Ibsen, fino a un ultimo incontro sotto un acquazzone di chiarimenti e nessuna possibilità. Perché la loro storia d’amore, perennemente costellata dalla presenza/assenza dell’amico Nicola che, pragmatico contraltare del romantico Piero, si mostra solo all’inizio e alla fine del romanzo, lì dove non c’è spazio per le illusioni, non ha il beneficio del lieto fine. Non ce l’ha perché la vita nemmeno lo ha; non sempre, almeno. Soprattutto in una generazione che, precaria anche nei sentimenti, ama le illusioni ed è convinta che “cinquemila chilometri” si possano superare come niente fosse con una telefonata. E anche se questa non è una storia autobiografica, Manuele, che ha un background di valigie fatte e disfatte, lo sa. Il suo diventa così uno sguardo oggettivo, puro, che non





commenta (“non siamo mica qui per la resa dei conti”, dirà alla fine Piero). Ma racconta. Guardando a Truffaut, osserva la realtà quotidiana e la rende universale. Accende una luce su tre vite qualsiasi e lascia che i personaggi prendano in mano le redini e diano vita alla storia, perché - come spiega nell’intervista che segue la vittoria del Premio 2011 per il Miglior Fumetto del prestigioso Festival di Angoulême (Francia) - lui mette gli ingredienti, pescando fra le sue stesse caratteristiche e il loro esatto opposto, “qualcuno è più coraggioso, qualcuno è più vigliacco, qualcuno è più furbo...”, e poi osserva cosa fanno: vuole guardarli dritti negli occhi, e non muoverne i fili come fossero marionette.

Tutto parte dal disegno: le idee come le pagine, senza mai uno storyboard. Ed è proprio dalla necessità di ridar vita ai panorami emotivi su cui Manuele ha percorso le sue vite precedenti che nasce “Cinquemila chilometri al secondo”. Graficamente, la storia è scandita dagli stacchi cromatici che concretizzano quei Paesi tanto diversi: i malinconici blu norvegesi in cui si rispecchiano i dubbi esistenziali di Lucia, i gialli, i verdi, i marroni di un’Africa calda e accogliente (anticipati dagli stessi colori nella rappresentazione della giovane e spensierata patria romagnola di Fior) fino a una pioggia battente, che tutto scolora nel mo-

mento della verità. Il tratto, invece, rimanda tanto a Degas (ricordate la sua serie di donne al bagno?) e ai Fauves quanto all’espressionismo tedesco di Kirchner. Quasi sull’onda di un suo lavoro precedente: “La signorina Else”, tratto dall’omonima opera di Schnitzler.

Ora che si è fermato, a Parigi, c’è la paura di non avere spunti. O forse no: è anche dalle radici che germogliano storie degne da raccontare.

**Tu sottolinei le differenze di ognuno dei luoghi di Cinquemila grazie a un uso sapiente del colore, ma qual è secondo te la principale difficoltà nel rappresentare un Paese straniero?**



*Non ho trovato difficoltà a rappresentare l’estraneità dei paesi, forse perché sin dall’inizio ho scelto dei posti agli antipodi, l’Egitto, la Norvegia, in mezzo a loro l’Italia. Sono paesi che hanno veramente poche cose in comune.*

*Di ciascuno penso di aver dato una visione molto soggettiva, lontana dal reportage, fortemente filtrata dai miei ricordi e dalle mie impressioni.*

**L’acquerello permette di creare piccoli quadri di vita dai contorni indefiniti. È impossibile delineare in modo preciso le vicende umane? È questo il motivo della scelta? Serve a sottolineare la precarietà di queste esistenze?**

*La scelta della tecnica è qualcosa che viene prima di tutto, nel mio caso, prima an-*



cora di identificare il soggetto di un libro. Considerando la natura effimera dei sentimenti, probabilmente c'è una certa corrispondenza nel modo di rappresentarli. Volevo comunque che il risultato grafico finale fosse solido, ben leggibile e che le ambiguità rimanessero nella testa del lettore, non nella narrazione. Hai spiegato che i cinquemila km al secondo sono l'emblema di una comunicazione che "sembra sempre più semplice, (...) per cui si ha l'illusione di essere presenti uno all'altro anche se non ci si vede praticamente più". Perché piove nel finale? L'acqua spegne i colori dell'illusione? Non c'è un perché, la pioggia non ha un valore simbolico o didascalico, mi sembrava solo una bella cornice per chiudere. Io credo che le illusioni abbiano una funzione molto importante, anche quando muiono. E poi non muiono mica tutte! Non volevo fare un'apologia del disincanto, ho cercato di restare più possibile vicino a una vicenda realistica, che non è successa a me, né ad altre persone che conosco, ma che potrebbe succedere a chiunque.

**Ricollegandomi alla domanda di prima, direi che la tua è una visione della tecnologia piuttosto disincantata e negativa. In quest'ottica, come vedi le moderne applicazioni del fumetto?**

*La tecnologia ha cambiato il fumetto, come ha cambiato tanti altri aspetti dell'arte e della vita in generale. Il fumetto è stato per*

*molti anni pennello Windsor & Newton e inchiostro di china - per essere al meglio riproducibile; oggi si può scannerizzare qualsiasi cosa che faccia un segno sulla carta. Per questo stanno nascendo molti altri modi di disegnare e scrivere fumetti, che a mio parere allargano il campo d'azione di questo linguaggio. In questo senso io sono il primo a sguazzare dietro ogni nuovo ritrovato tecnologico.*

*Se la domanda verte più sugli e-book sono meno preparato, mi sembra che non si sia ancora arrivati a qualcosa di soddisfacente neanche riguardo al formato libro in generale. Ma, ripeto, non me ne intendo un granché.*



**Nel tuo blog ti chiedi: quante volte si rifà una vignetta? Io ti chiedo: quante volte si riscrive una battuta? I dialoghi sono forse uno degli elementi più sottovalutati, laddove raggiungere una sintesi significativa non è affatto semplice...**

*Infatti, e per dirla alla Paolo Bacilieri (l'autore di Zero Porno e, fra gli altri, della serie bonelliana Napoleone, ndr), anch'io riscriverei alcune battute anche a libro stampato. Il testo nel fumetto occupa uno spazio che può andare da zero a un certo livello, che non deve essere troppo. A me sembra sempre più simile alla scrittura teatrale. Essendo limitato, deve essere ben congegnato. Ci sono testi che hanno una funzione esplicativa, ce ne sono altri che servono solo a se stessi. Io*



*alla base sono un disegnatore e ho dovuto imparare a scrivere (ammesso che ce l'abbia fatta): mi impegna sempre molto. Hai una laurea in architettura. Pensi che incida o abbia influenzato in qualche modo il tuo lavoro?*

*Sì, penso che mi abbia aiutato a distogliere lo sguardo dal mondo del fumetto e dei fumettisti che a volte è molto autoreferenziale. Sono un lettore e un appassionato di fumetti, ma anche di altre cose. L'architettura rimane un interesse fondamentale. Cosa vuol dire per un giovane autore italiano, per quanto cittadino del mondo, approdare al NewYorker?*

*È una grande soddisfazione, anche se poi quando vedi l'illustrazione pubblicata 12 x 12cm pensi "beh tutto qui"? Spero che mi diano almeno una copertina.*

**Il viaggio: protagonista di Cinquemila, lo è anche del numero estivo di Internazionale, di cui hai realizzato la cover. Un argomento che ti è caro... cosa rappresenta per te?**

*Rappresenta un modello di vita. Spero di non aver finito di viaggiare, non nel senso turistico, ma nel senso di andare a lavorare da qualche altra parte, imparare un'altra lingua. Mi dà la sensazione di essere libero.*

**Pensando a "<http://www.facebook.com/profile.php?id=1587833581>La signorina Else", quali sono secondo te le sfide più grandi nella trasposizione di un'opera letteraria? Quali le principali differenze con la creazione tout court?**

*La sfida alla base è quella con l'autore che si vuole adattare, rispetto al quale biso-*

gna perdere un certo timore riverenziale. Quando scrivi una cosa di tuo pugno pensi sempre se valga veramente la pena di raccontarla. In un adattamento parti da una base di cui sei più certo, visto che l'hai scelto. L'attenzione si sposta per cui sugli aspetti più tecnici di mise en scene. Volendo poi, si dovrebbe avere il coraggio di confrontarsi veramente col messaggio dell'autore e attualizzarlo o contraddirlo, ma non penso di essere arrivato a tanto con *La signorina Else*. Mi sono ac-

contentato di tradurlo in un fumetto. Riferendoti al vivere in un Paese straniero in *Cinquemila* si dice "Agli occhi di queste persone rimaniamo degli estranei. Col tempo finiamo per diventarlo anche dei nostri cari. E questo non vuol dire essere liberi. Persi semmai." Tu sei libero o perso? Mi sento libero penso, per quanto si possa essere liberi nella nostra società. Non mancano momenti in cui ti manca il terreno da sotto i piedi, ma è un gioco che vale la candela.

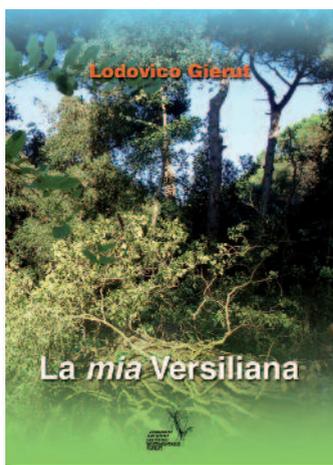


Nato a Cesena nel 1975. Dopo la laurea in Architettura a Venezia nel 2000, si trasferisce a Berlino, dove lavora fino al 2005 come fumettista, illustratore e architetto. Nel 1994 vince il primo premio alla "Bienal do Juvenes Criadores do Mediterraneo" di Lisbona - settore fumetto. La collaborazione con l'editore tedesco Avant-Verlag comincia nel 2001 con rivista *Plaqué*. Da allora inaugura una fitta produzione di storie corte a fumetti scritte dal fratello Daniele, apparse su *Black*, *Bile Noire*, *Stripburger*, *Forresten*, *Osmosa*. Ha pubblicato le graphic novel **Cinquemila Chilometri Al Secondo** - Coconinpress 2010 (Fauve d'Or - Miglior Album - Festival Internazionale di Angoulême 2011, Premio Gran Guinigi - Autore Unico, Lucca 2010), **La Signorina Else** - tratta dal romanzo di A. Schnitzler - Coconinpress 2009 (Prix de la ville de Genève 2009), **Rosso Oltremare** - Coconinpress 2006 (Premio Attilio Micheluzzi, Miglior Disegno per un Romanzo Grafico, Napoli), **Les Gens le Dimanche** - Atrabile 2004. Collabora con le sue illustrazioni per *The New Yorker*, *Le Monde*, *Feltrinelli*, *Einaudi*, *Sole 24 Ore*, *Edizioni EL*, *Fabbri*, *Internazionale*, *Il Manifesto*, *Rolling Stone Magazine*, *Les Inrocks*, *Nathan*, *Bayard*, *Far East Festival*.

## LA MIA VERSILIANA

### Un libro tra attualità e storia

di Ludovico Geirut



Una tra le più interessanti, recenti pubblicazioni dove sono state unite più tematiche - dall'arte alla storia, all'ambiente e al costume - è indubbiamente **"La mia Versiliana"**, edita dal Comitato Archivio artistico-documentario Geirut.

Composta da 144 pagine e ricchissima di illustrazioni anche a colori, ne è autore il critico d'arte e giornalista Lodovico Geirut il quale ha affermato che con quel "mia" ha voluto far capire che tale spazio toscano, sito a Marina di Pietrasanta e già famoso per il soggiorno del poeta Gabriele D'Annunzio agli inizi del Novecento, "è di tutti, nessuno escluso".

Ben nota per un *Festival* internazionale con ballerini, attori e cantanti che si svolge periodicamente da oltre tre decenni, luogo dedicato a mostre di scultura e di pittura, ha altresì un

*Caffè Letterario* dove nei mesi estivi destano l'attenzione del gran pubblico gli *ospiti*: personaggi dello spettacolo e del giornalismo, della politica, della moda e della cultura in generale, la Versiliana è descritta dall'autore in prima persona che si è intelligentemente avvalso - nel capitolo/guida - di decine di testimonianze, oltre che, intervallando il tutto con istantanee scattate più che altro da Emma Leonardi, da preziosi capitoli di Raffaello Bertoli (già presidente del "Premio Giosuè Carducci"), Manlio Cancogni, Francesca Mazzei, Cinzia Nepi e Lalli Orsucci Tonacchera, contraddistinto da un viaggio tra ambiente, mito, letteratura e varia attualità.

Particolarità del libro è l'inserimento di un centinaio di dipinti eseguiti sul posto con tecniche varie e quasi tutti sulla pregiata carta Magnani da una ventina di pittori tra cui Silvana Franco, Giuseppe Bartolozzi e Clara Tesi, Roberto Valcamonici, Marcello Scarselli, Renzo Maggi e Alberto Bongini.

Stante l'ampiezza del volume in cui appaiono innumerevoli firme come Michele Placido, Luca Lazzareschi, il Sindaco di Pietrasanta Domenico Lombardi, e immagini di Margherita Hack, Igor Mitoraj, Fulvio Sisti, Giorgio Panariello, Rita Levi Montalcini, proponiamo al lettore lo stralcio dal capitolo di Manlio Cancogni "L'altra Versiliana" ricordando che il libro, stampato per fini socio-umanitari e culturali, ha un costo di dieci Euro e può essere richiesto (solo per l'Italia) direttamente a Lodovico Geirut ([lodovico@gierut.it](mailto:lodovico@gierut.it) [www.gierut.it](http://www.gierut.it)) che lo invierà senza aggravio postale.



Andrea Balestri, Lodovico Gierut e Giuseppe Bartolozzi al 'Caffè' Pucciniano-La Versiliana', agosto 2010, Torre del Lago Puccini

### L'ALTRA VERSILIANA

*Per me esiste la Versiliana di un'ottantina di anni fa, luogo segreto e proibito: non era il parco di tutti.*

*Allora non sapevo di D'Annunzio, ma era un posto misterioso, con quel viale a fianco del bosco e tutta la fascia di prosecuzione dell'odierna Via Carducci ancora allo stato selvaggio; i prati s'aprivano su una foresta "nordica", ricca di frassini e di altre piante... quasi per niente mediterranea.*

*Sembrava che il nord si fosse infilato sulle rive del Tirreno, e c'era il Premio motociclistico "Versilia", dei Nuvolari, degli Arcangeli, dei Moretti... col campione locale Clemente Biondetti, con marche come Gilera, Guzzi, Norton, Bianchi...*

*Era un'emozione straordinaria vederli sfrecciare ad alta velocità. Non so i motivi per cui quella gara non fu più fatta.*

*Della Versiliana ho fatto cenno anche in qualche mio libro...*

*Beh, la sua 'rovina' è stato il viale litoraneo, mussoliniano, perché ha distrutto l'arenile che giungeva fino al parco. Non c'erano muri ma siepi di canne, cancelli di legno, e le case erano poche, spaziate.*

*Rammento le vigne a poche decine di metri dal mare dove con gli amici andavo a rubare l'uva. Il bosco, poi, aveva una specie di depressione iniziale, poi cominciavano i pini e – oltre il fosso – ecco una stupenda campagna coltivata!*

*Oggi è tutto diverso, ma allora esistevano le strade poderali e quella zona arrivava fino alla ferrovia, e più in alto gli oliveti!*

*Oltre, le Apuane. A sei anni sono stato sul Procinto, a nove sulla Pania dove sono tornato in tante occasioni anche con mio padre. Ci sarò anche il 26 giugno di quest'anno: mi ci porteranno con un elicottero. Rammento che una volta, in un giorno freddissimo, nel 1953, ci arrivai assieme ad Aldo Puccetti. Il ghiaccio era dappertutto... e improvvisamente vidi il Monviso, un'incredibile piramide nera! La giornata, quasi polare, era tersa, ma una visione così davvero non me l'aspettavo! Seppi poi, leggendo un articolo su una guida, che ciò era possibile. Tornando all'argomento Versiliana, la mia è ancora quella di cui ho or ora fatto cenno. L'oggi è fatto di cronaca e di avvenimenti mondani, e non mi interessa più di tanto...*

## PRESENT'ART COMMUNITY Promote your Art

di Peishuo Yang e Jiang Weizhen

L'arte, da sempre e ovunque, rappresenta un mondo tanto affascinante quanto difficile da determinare. Chi ha una vocazione artistica considera una fortuna lavorare nell'arte e organizzare il proprio tempo dedicandolo alla progettazione e alla creatività, nonostante il considerevole impegno che essa esige.

Il promotore d'arte assume un ruolo fondamentale per il successo professionale degli artisti. Se nell'antichità erano le grandi famiglie, con la loro attività mecenaziana, a commissionare opere e ad incentivare le ricerche artistiche; nella nostra epoca è la tecnologia e la comunicazione a giocare una posizione sempre più significativa per la divulgazione e la promozione dell'arte.

Un artista contemporaneo ha a disposizione non solo tutti i mezzi per creare le sue opere d'arte, ma anche quelli per plasmare se stesso. L'artista di oggi è l'artefice della sua formazione e il responsabile della propria professione.

Veduta della galleria Present'Art Community, Firenze. ([www.wepresentart.com](http://www.wepresentart.com))





Fondamentale in questo contesto moderno deve essere la creazione di sinergie e l'interazione fra settori e paesi diversi, superando le barriere culturali, i limiti della lingua e delle distanze.

La Cina, fino a non molti anni fa, era un mondo a parte. Oggi, questa grande nazione è diventata uno dei protagonisti dello sviluppo economico mondiale. Con il suo fervente mercato, la sua curiosità e il suo risveglio intellettuale, la Cina dei nostri giorni offre interessanti opportunità agli artisti e ai professionisti occidentali.

Al fine di abbattere le consuetudinarie distanze, reali e mentali, tra Oriente e Occidente, la società sino-italiana Present Contemporary Art ha ideato il **Festival Internazionale delle Arti** e progettato la **Present'Art Community**, un'efficiente piattaforma d'informazione e comunicazione, in grado di offrire infinite possibilità per avvicinare realtà così differenti, e nello stesso tempo così complementari.

La **Present'Art Community** è una comunità web dedicata all'Arte e a tutti coloro che gravitano attorno ad essa: artisti, creativi, galleristi, critici, collezionisti o semplici appassionati. Realizzata dalla società italo-cinese Present Contemporary Art e dall'italiana Present Art Asso-

ciazione di collezionisti e mecenati, la **Present'Art Community** fornisce un'importante occasione di contatto con il pubblico cinese, realizzando un ponte di comunicazione, di scambi economici e culturali, tra la Cina e l'Occidente.

La pluriennale attività ed esperienza della Present Contemporary Art - che nei suoi progetti si avvale del costante coinvolgimento di influenti personalità del mondo dell'arte, della cultura, dell'economia, e della collaborazione con esperti del settore, collezionisti, imprese ed istituzioni pubbliche e private - fanno della **Present'Art Community** un sicuro riferimento per il crescente numero di collezionisti cinesi e per quelle imprese che sempre più investono nell'arte.

Tra gli obiettivi principali della Community vi è quello di dare voce ai diversi linguaggi dell'arte, di dare visibilità e sostegno a coloro che operano in questo settore, e la determinazione di creare una vetrina internazionale in grado di valorizzare e promuovere l'operato dei singoli all'interno del panorama artistico cinese ed internazionale.

Da questo stesso spirito è nato il **Present'Art Festival**, una manifestazione internazionale dedicata ai molteplici linguaggi delle espressioni artistiche, un



Inaugurazione Festival Shanghai 2010. A destra Paolo Sabbatini, Direttore dell'Istituto Italiano di Cultura a Shanghai

evento che connette Oriente e Occidente privilegiando una filosofia di apertura reciproca alla comunicazione e agli scambi culturali ed economici.

Il Present'Art Festival si distingue da qualsiasi altro evento o manifestazione, poiché non coinvolge soltanto gli attori del mondo dell'arte, ma offre anche la possibilità a imprese e aziende di livello di affacciarsi sul mercato cinese. Unire arte ed impresa significa valorizzandosi reciprocamente, mettere insieme creatività e qualità.

Se da un lato il Festival presenta gli artisti internazionali al pubblico cinese, dall'altro offre alle aziende l'opportunità di aprire scenari di collaborazione nel paese asiatico, attraverso un mirato e capillare piano di rappresentanza, comunicazione e promozione.

Attraverso la progettazione di mostre,

eventi promozionali, forum e conferenze, il Present'Art Festival diventa un momento fondamentale d'aggiornamento sulla situazione dell'arte contemporanea e un'importante occasione di contatto con il pubblico cinese, oltre che con le opportunità che la Cina odierna offre.

Costruire una partnership strategica fra diverse strutture vuol dire collaborare, condividere e scambiare le rispettive esperienze: significa 'crescere insieme'. Per questa ragione la Present Contemporary Art ringrazia SATURA art gallery per il sostegno e la cooperazione.

Lieti e fiduciosi di questa nuova collaborazione, mettiamo in campo le nostre energie per concretizzare alcuni progetti che diventeranno un importante veicolo di scambio culturale ed economico tra la Cina e gli altri Paesi.

## INTERVISTA A MARCELLO CAMBI

di Mario Pepe

Dopo le fatiche dell'acquisizione del castello Mackenzie, dove si è stabilito con la sua Casa d'Aste - due anni di energie andate a buon fine: basta guardare il suo aspetto soddisfatto - l'ultima impresa in ordine di tempo del poliedrico Marcello Cambi è la trasformazione del vecchio "Scotch Corner" di vico Falamonica in luogo d'incontro per la degustazione di qualità.

Non è nuovo a questo genere di attività. Casa Cambi, antica dimora ristrutturata nella magia del borgo di Castelvecchio di Rocca Barbena, immersa tra gli ulivi e situata in posizione panoramica di fronte al castello, rimane un esempio di agriturismo versatile ed intelligente. Ho dei ricordi molto belli di una festa con numerosi amici dove fummo allietati da una cena indimenticabile e da suggestive passeggiate nelle stradine del borgo medioevale.

Ho incontrato Marcello nel corso dei lavori di ristrutturazione di quello che fu e tuttora rimane, nella memoria dei genovesi, un luogo di culto dell'abbigliamento a partire dagli anni sessanta. Si andava là per comperare la gonna di Tartan, gli impermeabili Burberry, le stoffe Liberty, i pullover e le giacche di cashmire, che nemmeno a Londra si trovavano e che erano diventati un segno di riconoscimento della Genova bene o che ambiva ad essere tale.



Interno del Cambi Café

“Come vanno i lavori?” - gli dico.

“Bene - mi risponde - ma ho fatto meno fatica per il castello. Là ho trovato gli artigiani giusti ed è andato tutto liscio.”

“Cosa intendi fare di questi spazi?”

“Vorrei far partire a Genova un’iniziativa di Cafè - Sala da tè, dove si possa prendere anche un aperitivo o pranzare, con degustazione di vini scelti, liquori e dolci di qualità. Se guardi i locali di sotto, ci saranno in vendita prodotti col marchio della vedova Romanengo: cioccolato, caffè, dolci e forse anche olio e vino delle migliori produzioni.”

“Qui sopra - mi dice - abbiamo recuperato banconi di fine ottocento, su cui farà perno il bar.”

“Ci sarà anche un giardino - e mi mostra lo slargo che si vede attraversando la strada - dove verranno messi tavolini e si potrà prendere un aperitivo al fresco tra le piante.”

Ci scambiamo battute sull’arte di restare giovani, che per lui, profondo intenditore d’arte, è parte della sua costituzione psicologica.

“Guai ad accontentarsi del proprio stato momentaneo e farsi intorpidire, bisogna invece accettare le sfide. Quella del castello Mackenzie è stata notevole ma mi ha ricompensato con grandi soddisfazioni e con la consapevolezza di aver costruito qualcosa di fondamentale per me e la mia famiglia. Sto investendo la stessa energia in questa nuova impresa.”

Quando vado per la seconda volta a trovarlo, dato che non riesco mai a parlargli per più di dieci minuti alla volta senza interruzioni - o risponde al telefono o va a controllare il barista o i camerieri, non sta un attimo fermo - lo sorprendo infatti che sostituisce il cameriere, prende le ordinazioni dai clienti che cominciano ad affollare il locale, e addirittura serve al tavolo.

Il posto è splendido. Salendo la scala dal vicolo si entra nei due locali del Cafè che fanno parte del palazzo duecentesco dei Doria cresciuto intorno alla chiesa di San

Matteo. Mi accoglie un suggestivo salone arredato con mobili d’epoca, un grande tavolo centrale e due invitanti divani ottocenteschi, luci soffuse che creano atmosfere raffinate e sottolineano l’eleganza degli affreschi di Bernardo Strozzi. Seguendo gli accoglienti tavolini disposti lungo ampie finestre spalancate sulla strada, si accede al secondo locale dove troneggia un bancone bar tra bottiglie di buona etichetta e gustosi dolcini. Al piano inferiore, con accesso dal vicolo, il negozio vero e proprio dove si possono comperare le delizie gustate al piano superiore. Confetture, cioccolato, ricca selezione di tè e caffè, confetti, buone bottiglie di vino selezionato tra le migliori cantine italiane.

“Non hai idea quanto sia difficile tenere questo posto ad un certo livello, basta un particolare negativo e perdiamo clienti. Sto addestrando il personale ad un comportamento consono a quello che io penso debba essere un locale di classe, dove la gente si senta a suo agio, gusti ottimi prodotti in un’atmosfera raffinata e rilassata. Ieri sono stato qui quasi 15 ore!”

“Non mi ero mai accorto - gli dico - venendo allo “Scotch Corner” per qualche acquisto, degli splendidi affreschi al soffitto e alle pareti.”

“Gli affreschi - mi risponde - sono una vera e propria scoperta poiché erano rimasti nascosti dagli arredi e dalle stoffe in mostra su stenditoi addossati alle pareti. Quelli sui soffitti, occultati dai sopralchi, erano fortemente deteriorati a causa dei bombardamenti e delle successive infiltrazioni d’acqua. Bernardo Strozzi fu incaricato da Gio Stefano Doria nel 1618 di decorare le sale del pianterreno”.

Sul soffitto si può ancora ammirare il Trionfo di David, mentre sulle pareti gli effetti illusionistici delle colonne in fuga verso giardini e montagne attribuiti a Lazzaro Tavarone dilatano lo spazio del locale. Mi mostra la rivista Cambi Auction Magazine della sua Casa d’Aste. La sfoglio ammirato per il taglio fotografico di alta qua-



Ingresso del Cambi Café

lità. Gli domando quali siano le attuali condizioni delle Aste e se ci sono difficoltà. Mi risponde che le vendite vanno bene su oggetti e mobili di grande pregio.”

“Prendi ad esempio una consolle Luigi XVI. Se non è un gran pezzo di ottima fattura non si vende. Viceversa gli oggetti di media importanza si vendono con difficoltà e a prezzi calanti. Per quanto riguarda la provenienza è quasi sempre internazionale piuttosto che legata alla regione o alla città.”

“Quindi i mobili e gli oggetti della Liguria e di Genova sono poco richiesti?”

“Nel passato lo erano di più, ma il compratore se li portava fuori contribuendo così ad impoverire la città. È il punto dolente di questa affascinante Genova che perde colpi ma che ha ancora molte risorse di grande attrazione se solo fossero opportunamente divulgate. La ricchezza del centro storico non è valorizzata per quel che meriterebbe. Si punta solo sul porto antico scollegandolo con la città che sta dietro.”

“Sarà meglio concludere questa chiaccherata - intervengo - con un brindisi alle cose positive e quindi alla tua preziosa iniziativa che riporta alla luce questi splendidi locali.”

Ma è già fuggito al bar a risolvere qualche problema, a ricevere nuove ordinazioni, ad addestrare i camerieri, a svolgere in pieno il suo ruolo di raffinato regista.

## RITORNO AL FUTURO

di Fiorangela Di Matteo

Nella Costituzione Italiana l'art. 9 è il primo che si occupa di cultura: negli ultimi tempi è stato ampiamente utilizzato dagli uomini di spettacolo e dell'Arte perché fondamentale.

"La Repubblica promuove lo sviluppo della cultura e la ricerca scientifica e tecnica. Tutela il paesaggio e il patrimonio storico e artistico della nazione".

Negli scorsi mesi la Costituzione è stata citata spesso non solo per ricordare ai cittadini che le regole esistono e che sono già state scritte e condivise, ma quale patrimonio scritto di una cultura antica che affonda le sue radici nella storia della nazione.

Nell'art. 9 è raccolta l'essenza della cultura italiana ricca di paesaggi, di luoghi, di vestigia, di personaggi, di prodotti di artigianato, di segni tangibili del passato, glorioso e non.

A questa Italia oggi così negletta, disperata, tradita e offesa è rimasto un unico santo a cui votarsi: il Genio italico.



Foto A. De Blasi "carretto siciliano versione 2011"

La cronaca si vive ed è perciò inutile raccontarla ma lentamente l'indifferenza, spesso buona alleata di gente priva di scrupoli (Settis 2009), sta scomparendo lasciando il passo ad una forma combattiva, civile e dignitosa di presa di posizione. Usi ed abusi hanno marcato così profondamente noi tutti che ci si ritrova, attivi, a chiedere un bene per noi e per i nostri figli rifiutando di assistere alla vista di spartizioni, al limite della legalità, che affondano tutti in un baratro dal quale emergere è e sarà sempre più difficile.

L'unica arma per affrontare le sfide dell'oggi è nascosta nel ricordo dei meccanismi antichi che, periodicamente, sono stati capaci di ricreare, seppur lentamente, sempre maggiore benessere. Anche i meccanismi antichi hanno, però, bisogno di un aggiustamento alla nuova società. Ecco quindi che la revisione, l'adattamen-

to alle nuove esigenze, la necessità di ricrescita e di riscatto mette in essere un metodo per ognuno diverso ma nell'insieme analogo e proficuo.

Lo scorso 28 giugno al premio Ilaria Alpi si è celebrato il giornalismo libero e non prezzolato. Qui Roberto Saviano, premiato, ha detto tra le altre cose: "Il paese è pieno di talenti, bisogna ripartire da lì". Irrefrenabile si fa strada la voglia di far da sé, di trovare soluzioni, di ritornare all'onore del mondo. Si delinea così, lentamente ed inesorabile, un'Italia più bella, più pulita, più attenta a sé e quindi ai bisogni del popolo.

Va da sé che ci sarà chi farà in modo che questa trasformazione sia lentissima e volta solo a determinati propri interessi ma oggi i giovani hanno 40 anni e si diventa madri quasi mai prima dei 36 anni, oggi non si ha più né voglia né tempo di aspettare.

Nascono così i movimenti, movimenti di parole, movimenti di presenze: piazze gremite per rivendicare lo spirito libero e liberale che ci è stato lasciato non troppo tempo fa. Ritorno al futuro? No. Recupero del passato, nemmeno. Si tratta di risveglio, di una nuova primavera di umori, di volontà, di protagonismo. Ecco ancora una volta ritornare sui passi aviti, ricercare nella ricchezza di tutti, nel patrimonio culturale, nelle tradizioni, perfino nella cura dell'alimentazione, il bene comune.

La radice delle cose in Italia è Arte, tutto è nella misura giusta per una fruizione "a misura d'uomo" o almeno lo era fino a poco tempo fa: è a questo che si sta tornando. Nulla sarà come prima, intendiamoci bene, nulla avrà la stessa logica, ma il fare, il sapere, la conoscenza saranno la chiave di volta per la riuscita del percorso di risurrezione. Strumenti, mercati ed aspettative oggi sono comuni a tutti, le distanze annullate, il pensiero circola attraverso i media e rimbalza ovunque in tempi minuscoli, l'adeguamento a questo sistema sarà difficile ma sistematico e di sicuro risultato.



## CRISTINA ANNA ADANI

### Donne cervo

di Franchino Falsetti

Cristina Anna Adani nelle sue sculture ha teso ad evidenziare l'aderenza dei concetti base della vita con la "primitività" del segno rappresentativo e creativo del mondo empirico e fattuale con le prime forme di interiorizzazione delle angosce esistenziali dell'eterno rapporto inseparabile tra la vita e la morte, tra èros e thanatos.

La sua attenzione è nell'infondere nelle sue informi figure femminili le sensazioni profonde del mistero, dell'ignoto, delle forze esoteriche di una religiosità pagana e primitiva.

Il suo "immaginario archetipo" popolato da figure, fortemente simboliche, come: la Donna Falco, la Donna Cervo, Psiche, la Dea Bianca, Fantasma di fuoco, Circe, Despina, Caverne, ect..., ci introduce in un paesaggio magico, fatto di antichi sortilegi che ci comunica una visione del mondo dove il sogno ed il mito servivano per conoscere ciò che è oltre, un collegamento con la propria identità e con il resto incomprendibile e privo di materialità.

È una stimolante testimonianza e ricostruzione della ricerca come rappresentazione di tutto ciò che esiste. Sono schegge di un mondo antico, che rivela la nostra natura, inalterata nel tempo della storia, di cercare in noi stessi il senso della divinità. Ascoltare noi stessi, ascoltare "le sonore argille" di Cristina Anna Adani è come ri-scoprire la continuità della nostra umana storia: conoscere le cose mediante gli universi dei simboli, delle ideologie e delle idee. Nelle sue problematiche e dialettiche sculture l'immagine femminile è principio d'identità con l'archetipo universale dove anche l'uomo ne è presenza innata e la dualità di anima/animus ne fissa ancestralmente la tensione erotica ed il mistero dell'amore. La dimensione erotica e creativa trasforma la donna in luce-divinità/ luce-donna, producendo, nel tempo, nuove forme metamorfiche della "luce dell'amore" come trascendenza del mistero della bellezza e della sua materialità.

Questa ricerca filosofica ed antropologica è alla base della produzione scultorea di questa interessante artista, poiché nel riproporre modelli di evocazione mitologica ed



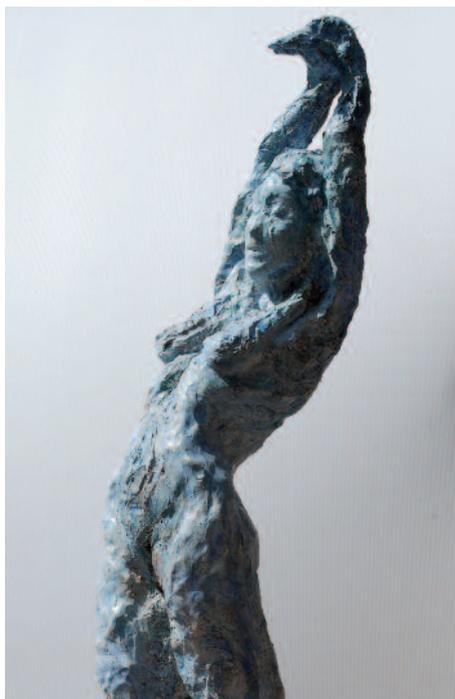
Turchese, Vetroresina, h 100 cm, 2008

arcaica della figura umana, diventa archeologa essa stessa delle forme simboliche per decifrare l'irrealtà ontologica sia dell'esperienza umana sia delle primordiali concezioni della vita e del mondo. È saper cogliere il divenire del Tempo nel suo rendere illusorio ed evanescente ogni azione e testimonianza umana.

La sua ricerca nei miti della femminilità non è fine a se stessa, ma risuona come linguaggio sonoro che non si disperde, ma si rintraccia nell'angoscia contemporanea, dove, secondo Heidegger, la "temporalità di ogni esistenza umana genera fatalmente l'angoscia e il dolore". È il senso del Nulla che prevale nella nostra epoca e forse il lavoro intelligente della scultrice Cristina Anna Adani potrebbe suggerirci nuovi percorsi culturali: contrastare il dilagante processo di omologazione e di conformismo della personalità umana e l'ideologia dei nuovi idola artificiali che connotano il nostro immaginario ed il nostro modo contemporaneo di pensare e di rappresentare la realtà.

È forse importante il ritorno simbolico al caos, alla spiritualità arcaica, allo sperimentare la luce della conoscenza e l'ombra psichica non prodotta dallo smarrimento od estraniamento dell'esistenza, ma dalla crescente consapevolezza delle esperienze iniziatiche e di resurrezione attraverso progressive crisi psichopatologiche in cui si esprimano l'esperienza profana e la dimensione del sacro. È un invito al "risveglio", ad eliminare i "mostri" dei sogni, prodotti dal sonno non solo della Ragione, ma della perdita identità ancestrale e della presenza della Donna Madre, della Dea Bianca o della "Donna unica" medievale, fonti di nuove energie e di rinnovate immagini rigeneratrici di saggezza e di amore.

"Così, coloro che nei quadri guardano coi loro occhi le immagini dell'arte non vedono le stesse cose, ma quelli che nel sensibile riconoscono l'immagine di un essere posto nel loro pensiero, sono per così dire turbati quando arrivano a ricordarsi della realtà vera: da questo turbamento nasce l'amore". (Plotino)



Penelope, Kryptonite, h 132 cm, 2011



Azzurra, Kryptonite, h 75 cm, 2009

## AURELIA ALBERTOCCHI

### Colori in movimento

a cura di Flavia Motolese

La pittura di Aurelia Albertocchi è un tripudio di colori ed emana una grande energia e vitalità.

Cresciuta sul Lago di Como, ha iniziato a lavorare nel campo della seta, da cui deriva la sua passione per il colore ed il suo gusto per gli accostamenti cromatici. La sua crescente passione per l'arte la porta a frequentare corsi di pittura e di anatomia: fondamentali per la sua crescita artistica si riveleranno i corsi seguiti a Londra, dove si trasferì negli anni '70 e dove ha vissuto per trent'anni venendo a contatto con le correnti più innovative e frequentando il vivace e stimolante ambiente artistico della metropoli.

È l'esperienza londinese a far sbocciare la sua creatività e a stimolare la sperimentazione delle varie tecniche pittoriche, che utilizza quasi tutte passando dal guazzo al pastello, dai pigmenti all'acquerello. I soggetti dei suoi quadri sono tratti dalla vita quotidiana: il balletto e la musica della "swinging London", il corpo umano che osserva e studia durante le lezioni di disegno o i punk che incontra per le vie del centro.



Sleeping female nude, tecnica mista su carta, 84x59, 1982



Emotional crisis, pigmenti su carta, 59x84, 1976

Predominanti nelle opere di Aurelia sono lo studio del movimento e la presenza del colore: è dal connubio di questi due elementi che prendono vita le figure che popolano i suoi quadri. I gesti e i movimenti di ballerine, atleti e musicisti vengono analizzati e scomposti in una sequenza di fotogrammi per rendere il senso della fluidità del movimento. Le sue prime opere sono chiaramente influenzate dalle correnti del Futurismo e del Cubismo: le linee sono marcate e la superficie dell'opera è pervasa completamente dal colore.

L'uso della linea, dei contorni e l'abbondanza di dettagli, con il tempo, hanno ceduto il posto al colore che sembra essere il vero protagonista in alcune opere più recenti. Soprattutto negli acquarelli, in cui i volti e la figura umana sembrano essere solo un pretesto per studiare l'effetto prodotto dall'accostamento di colori brillanti e vivaci.



Still life with apples pears bottle and glass, guazzo su carta, 84x59, 1983

## MARINA DAGNINO ISNALDI

### Il paesaggio è uno stato d'animo

di Maura Ghiselli

*Procedo molto lentamente,  
perché la natura è per me estremamente complessa,  
e i progressi da fare sono infiniti.  
Non basta vedere bene il proprio modello,  
bisogna anche sentirlo con esattezza,  
e poi esprimersi con forza e chiarezza.*  
PAUL CEZANNE

Il pittore, quando dipinge un paesaggio deve usare gli occhi, il cuore e il cervello: gli occhi per osservare lo spazio e i luoghi, il cuore per trasformarli in qualcosa di nuovo, filtrando il dato reale attraverso la propria emozione ed, infine, il cervello, che guida la mano dell'artista durante il processo di ricostruzione dell'immagine.

Marina Dagnino Isnaldi lo sa, è consapevole che è necessario lavorare in parallelo con la natura ma, allo stesso tempo, seguire la sua emotività ed il suo temperamento.

Le atmosfere che dipinge sono una maniera colta e garbata di interpretare il paesaggio, ogni volta con uno stimolo nuovo e la volontà di raccontarlo utilizzando l'equivalente pittorico dei versi di una poesia, che riescono a trascendere la realtà dal suo significato originario, alla ricerca di essenze più allegoriche e intime.

Quando Marina osserva i soggetti che vuole dipingere, seleziona con sensibilità e consapevolezza i dettagli che per lei hanno importanza e significato all'interno del loro contesto originario, e riesce ad interpretarli subendone a tal punto il fascino da restituire al dipinto quell'emozione che ci coglie alla vista di un luogo quando lo si conosce per la prima volta.

Pennellate decise e scelte cromatiche sicure del proprio potenziale comunicativo, definiscono spazi e luoghi in bilico tra la concreta certezza della



Galway 5, olio su tela, 24x24, 2011



Isole Lofoten 1, olio su tela, 40x40, 2011

loro autenticità e il suggerimento che comunque il risultato finale del quadro è in primo luogo attribuibile a quella ricercata parafrasi della realtà, propria della pittura di Marina.

Interpretare il paesaggio attraverso una determinata intenzione espressiva, significa decidere di servirsi della capacità interpretativa del colore ed utilizzarla in maniera tale da riuscire a comunicare per mezzo del colore stesso, il quale assume per Marina due funzioni essenziali: la scelta e l'utilizzo di specifiche gradazioni cromatiche sono l'elemento fonda-

mentale sia per quanto riguarda la costruzione formale del quadro che per quanto riguarda quella emozionale. Per questo il processo creativo non inizia nell'attimo in cui il pennello si poggia sulla tela, bensì nel momento in cui un particolare piuttosto che un altro colpisce l'attenzione dell'artista che decide di considerare come significativa una personale giustapposizione di linee, colori, dettagli e sfumature e attraverso il gesto pittorico e il sentimento le ridefinisce e traduce in forme nuove, delle quali ne diventa inevitabilmente parte.

## LEO FERDINANDO DEMETZ

### Primo premio scultura Saturarte 2011

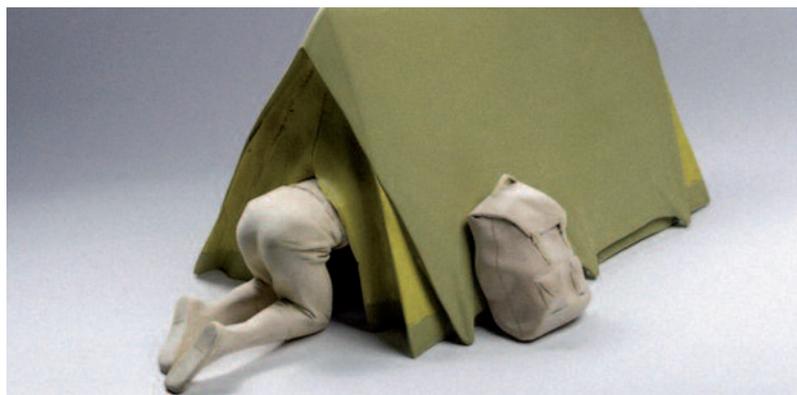
di Federica Postani

È il connubio tra l'antico ed il contemporaneo a caratterizzare l'opera di Leo Ferdinando Demetz. L'artista, classe '67, nato a Bolzano ma attualmente domiciliato a Selva del Garda, ha fatto del taglio dipinto il suo principale mezzo d'espressione. Questa antica tecnica di lavorazione risale, infatti, all'epoca medievale ma mentre nell'antichità la si utilizzava per la raffigurazione di statue a carattere prevalentemente religioso, Demetz la impiega per raccontarci attimi, momenti, dell'interiorità e dell'inquietudine di gente comune, dandoci talvolta il suo punto di vista su tematiche del tutto attuali.

Cresciuto a pane e arte (suo padre è un riconosciuto scultore!), ha studiato per cinque anni alla Scuola d'Arte in Alto Adige prendendo poi la propria strada di libero artista. Il suo lavoro si compone di una prima fase di studio e meditazione sull'opera, che si concretizza in un modellino in plastilina o creta, e di una seconda ed ultima fase che consiste nella realizzazione di quella che sarà poi l'opera definitiva.

I soggetti che maggiormente incuriosiscono Demetz sono le persone che lo circondano, quelle che quotidianamente incontra per strada. Dal vicino di casa all'operaio, il suo mondo è composto dai più svariati personaggi colti in momenti di azione ma anche di meditazione, tutti connotati da una forte ed eloquente espressività, che Demetz sa realizzare con molta maestria.

I titoli delle sue opere sono molto significativi per non dire fondamentali. L'esempio più calzante è quello dell'opera "È destino?" raffigurante un operaio con tanto di elmetto giallo cui Demetz ha disegnato sul pet-



Oggi mi fermo qui, taglio, smalto opaco e brillante, cm 52x25



Attimo fatale, taglio, smalto brillante, cm 47 Finalista al Premio Arte Mondadori 2008 Milano

to un mirino: chiara riflessione su una tematica sfortunatamente ancora molto attuale quale quella delle 'morti bianche' sul lavoro. Demetz non si concentra, però, unicamente su temi tragici e forti come quelli appena descritti, accanto alle tematiche sociali, infatti, c'è anche una vasta produzione di opere più 'leggere' e quasi comiche. È il caso ad esempio della serie di nuotatori colti nei vari momenti dell'allenamento o della gara. "Nuotatore della domenica", "Full immersion" e "Vittoria" sono alcuni tra questi.

L'intento di Demetz è quello di coinvolgere l'osservatore facendo sì che sia proprio quest'ultimo ad immaginare cosa potrebbe essere successo "prima" e "dopo" quel determinato momento, lasciando-

lo libero di interpretare l'opera. Dietro ad ogni pezzo c'è quindi una storia da inventare e arricchire di particolari, un significato di volta in volta diverso, così come il messaggio che ne deriva. Ci si potrebbe, quindi, perdere a capire quale sia il motivo di quel proiettile conficcato a pochi centimetri dal protagonista di "Attimo fatale" senza arrivare ad un'unica conclusione.

I suoi personaggi diventano archetipi della società moderna ed entrano a far parte di una fantomatica scena teatrale. Emergono dalla parete come fossero fantasmi riportandoci, invece, attraverso gli sguardi, le espressioni ed i gesti ad una ferma realtà.

L'unicità dell'opera di questo grande artista sta proprio in questo: sa far sognare e fantasticare, ci fa sorridere e divertire ma ci fa anche riflettere sulle problematiche del nostro tempo. Il mondo reale e quello dell'immaginazione trovano nelle opere di Demetz il loro punto d'incontro.



Nuotatrice della domenica, castagno, cm 43

## ILIO GALLETTA

### Città/mondo/immagine

di Giuliano Galletta

*Guardala qui, questa città, la mia:  
È in riva al Tejo che io cerco Campetto,  
Nel Barrio Alto ho trovato Castelletto,  
O un Cable Car su in vico Zaccaria  
Vedilo il mondo: in Genova è raccolto  
A replicarne un po' la psiche e il volto:*  
EDOARDO SANGUINETI

Ilio Galletta è mio cugino. I nostri padri erano fratelli, tutti e due camalili della Compagnia Unica. Nel romanzo familiare lui era senza dubbio il più intelligente, fra noi ragazzi, al punto che in qualche occasione cercò anche di insegnarmi la matematica, impresa, però, superiore alle forze di chiunque. Ad un certo punto la passione giovanile di Ilio (concedetemi di chiamarlo per nome) per la fotografia lo ha trasformato in un testimone della cronaca, forse della storia, quando, venticinquenne, il 26 marzo del 1971, fotografò la fuga di Mario Rossi, che aveva appena ucciso per rapina il fattorino Alessandro Floris. Scatti che hanno fatto il giro del mondo che vengono ancora oggi commentati e discussi nei manuali di fotogiornalismo e nei libri sugli anni di piombo, ma che per lui furono fonte di problemi di ogni genere. “In quell’occasione verificai in prima persona certi meccanismi dell’informazione” ha raccontato recente-



Simmetria 3, 2011

mente in una bella intervista alla giornalista di Repubblica, Donatella Alfonso, in cui sono ricostruiti quei drammatici momenti che non mi piacquero per niente, fu probabilmente allora che decisi che non avrei fatto né il fotografo professionista né tantomeno il giornalista. La vita di Ilio prende quindi un'altra strada, con una laurea in Economia, diventa ricercatore all'Iires, studia informatica, materia che insegnerà all'università, prima di diventare imprenditore del settore. Ma l'amore per la fotografia non era certo finito in quel tragico venerdì e per i successivi quarant'anni Ilio ha continuato a guardare la realtà attraverso il mirino di una (o meglio, di tante) Leica e i suoi cassette si sono lentamente, ma inesorabilmente riempiti di immagini, finché un giorno, non molto tempo fa, Ilio ha scoperto la pittura. Ha scoperto cioè che una cornice poteva assomigliare a quel mirino, che un frammento di luce poteva diventare un grumo di colore, che un tramonto ha la sua intrinseca geometria, una vetrina illuminata nella notte è un collage fantasmagorico, un selciato materia manipolabile.

Fotografia e pittura sono state storicamente "nemiche". Quando, alla metà dell'Ottocento, la prima ha iniziato a imporsi sullo scenario della riproducibilità del reale la seconda è stata obbligata a cambiare statuto, dando inizio alla grande stagione delle avanguardie; ma la pittura "astratta", usando la definizione in termini generalissimi, ha a sua volta contribuito a cambiare la fotografia, in un incontro-scontro che prosegue tuttora. Sembra proprio esserci questo continuo dialogo al centro del lavoro di Ilio, così come ci viene proposto in questa mostra. Rileggere le proprie fotografie con lo sguardo del pittore ha permesso all'autore di attribuirgli nuovi significati, le immagini hanno operato uno scambio di senso reciproco che ha reso possibile, e giustifica oggi, la loro "esposizione", il loro percorso, il loro racconto. Un viaggio che potrebbe incominciare da qualsiasi punto.

A chi scrive piacerebbe partire, ad esem-



Muro di Sottoripa, 2009

pio, da Sottoripa. Lì, infatti, a giudizio di alcuni, alberga il genius loci di Genova. Principalmente a causa del profumo: fondato sul baccalà fritto ma in cui si mescolano altre fragranze, dalla frutta secca allo Chanel taroccato, ma non solo. Ci sono le luci o meglio le ombre di Sottoripa e poi naturalmente, i suoni, le voci: Anche per Ilio un muro di Sottoripa può essere un buon incipit, fisico e mentale. Prima tappa di un viaggio che lo riporterà comunque sempre a casa, nei vicoli dove entrambi siamo cresciuti, nel nostro ambiente "naturale", da Salita del Prione a Via Canneto il Curto, da via Madre di Dio a Santa Maria in Passione. Ogni viaggio, è evidente, ha riportato Ilio qui, ricco di un bagaglio di esperienza - visiva e non solo - che l'hanno aiutato a capire meglio i muri, i selciati. le vetrine di quella città/mondo di cui parla Edoardo Sanguineti nella sua poesia.

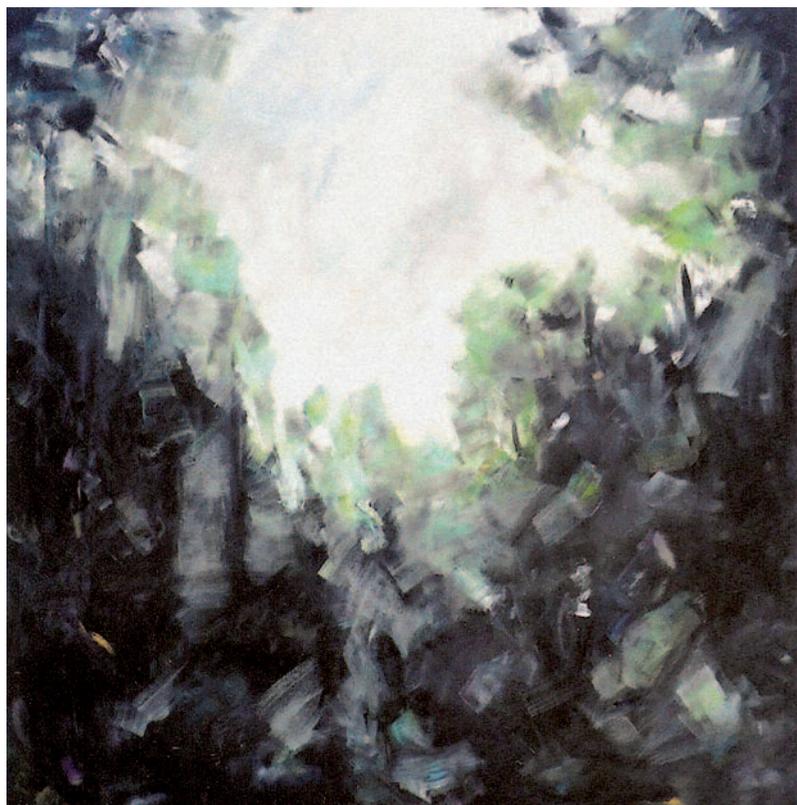
Un luogo casalingo, materno, talmente familiare da diventare spesso estraneo, perturbante. Un luogo che bisogna ogni volta saper riconquistare, con un paziente lavoro intellettuale e con la giusta dose di autoironia.

## FLAVIO MONTAGNER Primo premio pittura Saturarte 2011

di Federica Postani

Venezia e New York. La parte romantica e pacata, raffigurata nelle vedute del Canal Grande e di San Marco, si scontra con quella arrogante ed imponente della metropoli americana, popolata unicamente da sconfinati grattacieli. E' partendo da questo binomio che si trova il percorso giusto per capire Montagner.

La sua proverbiale timidezza, da lui stesso riconosciuta, studiata a fondo ed elaborata attraverso l'ossessiva smania di ritrarre se stesso in va-



Alzando gli occhi, olio su tela, 100x100, 2007



L'ultimo dei re, olio su tela, 100x100, 2011

rie vesti, viene contrastata dalla durezza e dalla fierezza di questi stessi sguardi. I momenti ritratti non sono mai casuali, bensì sono attimi di lunghe attese e scelte importanti, così come importanti sono per lui i soggetti rappresentati: i suoi famigliari. La tensione ed il nervosismo che talvolta trapela dalle sue opere è frutto della consapevolezza di Montagner che di fronte a questi temi non può sbagliare. Non si tratta quindi di comparse o modelli fittizi ma di un vissuto reale su cui l'artista sembra meditare profondamente.

Ispirato da Guttuso, a cui ha dedicato anche varie tele, è affascinato dalla pittura veneta e dai movimenti del dopoguerra come lo Spazialismo di Fontana e quello post-cubista di Fronte Nuovo delle Arti, che lo stesso Guttuso contribuì a fondare: da qui deriva questa urgenza nel voler esprimere la realtà a tutti i costi.

Possiamo definire Montagner come un artista maturo e capace. Accanto ad una profonda e completa riflessione del "sé" non mancano, all'interno della sua vasta produzione, fasi in cui riscopre l'infor-

male, e con esso le emozioni allo stato puro. La "scusa" fu una personale su Primo Levi, ciò che ne seguì fu, invece, una feconda fase artistica in cui l'astrattismo prese campo. Le figure lasciano spazio, quindi, a freddi e pallidi boschi in tempesta, ma anche a grigi scenari che richiamano inevitabilmente Aushwitz. Le pennellate sono decise e forti e squarciano la tela avvicinandosi e sovrapponendosi in modo deciso.

Le opere di questo artista sono assolutamente coinvolgenti ed emozionanti e costringono quasi l'osservatore a soffermarsi a lungo sull'opera per indagarla in ogni più piccolo dettaglio. Ci si ritrova immersi in una spirale di caos e tormento, che rappresenta la vita, il quotidiano, da cui sembra di non poter uscire. Montagner, però, ci fornisce una valida via di fuga, uno squarcio di luce bianca e quasi accecante, nel mezzo di un cielo grigio scuro, che si può raggiungere solamente "Alzando gli occhi".

Luci a New York, olio su tela, 100x100, 2011



**SATURARTE 2011**

XVI Concorso Nazionale  
d'Arte Contemporanea

di Federica Postani

Nella prestigiosa cornice del cinquecentesco Palazzo Stella, anche quest'anno, si è dato il via alla XVI edizione del Concorso Nazionale d'Arte Contemporanea SATURARTE 2011. L'ormai famosa kermesse artistica ha aperto i battenti sabato 10 Settembre in concomitanza con la Notte Bianca di Genova.

Gli oltre 500 mq a disposizione vedono esposte più di 160 opere, eseguite con molteplici tecniche artistiche: dalla fotografia, alla pittura, alla scultura. SATURARTE vuole essere, infatti, un momento di incontro e di confronto tra chi pratica o si interessa di arte, ma vuole essere,



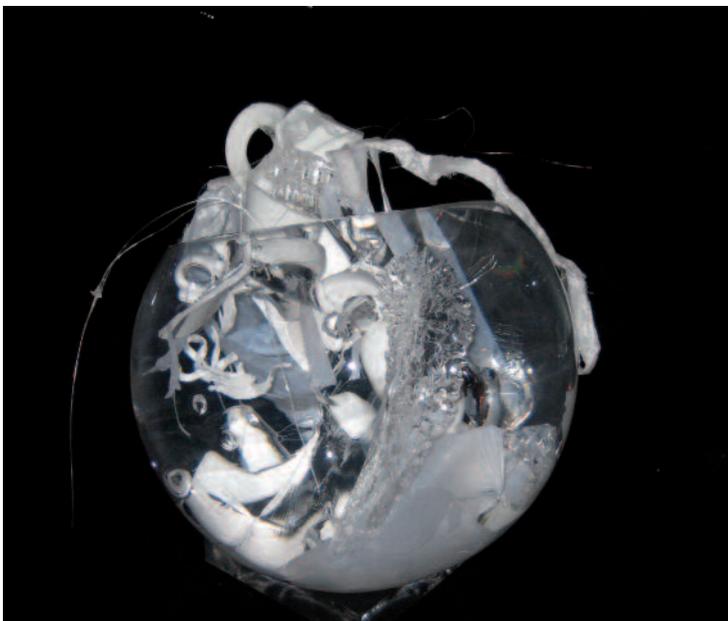
Pinci Tilocca

soprattutto, un'ottima opportunità per far conoscere alla critica artisti emergenti di qualsiasi età, sesso, nazionalità. Le opere ci presentano inquietudini e riflessioni degli artisti sul mondo che ci

circonda. Analizzando di volta in volta il punto di vista di ogni singolo autore, ci si rende conto di essere di fronte ad una sorta di cartina tornasole, uno spaccato, del nostro quotidiano, rielaborato in



Paloma Almela Garcia



Antonella Stellini



Donato Lotito

modo del tutto soggettivo. Opere intimiste e riflessive ed altre caratterizzate da tematiche fortemente attuali si alternano nelle storiche sale, dando il giusto equilibrio. Il vissuto di ogni artista filtra l'odierno, rendendo singolare ed unica ogni opera. L'impressione sarà quella di passeggiare in un contemporaneo "Salon" parigino, travolti da un'esplosione di colori di insolita vivacità. Il supporto delle nuove tecnologie, poi, di cui molti artisti si sono serviti, rende ancora più innovativa questa XVI edizione di SATURARTE. Innovazione e contenuto, quindi, sono senz'altro i due elementi-chiave che meglio descrivono questa originale rassegna. Oltre alle arti figurative, però, Mario Napoli ed i suoi collaboratori, si impegnano

durante tutto l'anno nell'organizzazione di corsi di scrittura creativa e di canto, concorsi di letteratura e pubblicazione della

rivista trimestrale "Satura", riunendo così tutte le "arti" nella prestigiosa sede di Palazzo Stella. La Wagneriana idea di arte totale non è poi così lontana! Satura ci permette, quindi, di riscoprire ancora una volta l'aspetto più democratico e genuino del mondo dell'arte, lontano da quei meccanismi consumistici, innescati ormai da anni, ai quali l'arte viene piegata. Il messaggio che ne deriva è che l'arte deve essere di tutti e per tutti, frutto del sentore comune e non di strategie di mercato imposte da galleristi e collezionisti facoltosi. Genova è pertanto orgogliosa di presentare SATURARTE 2011, un appuntamento imperdibile per gli appassionati di arte in Liguria, per chi ha fatto dell'arte il proprio mestiere, ma anche per chi sta muovendo i primi passi in questo straordinario ed affascinante mondo.



Roberto Schena

## BESTIARIO, MITOLOGIA DEL CONTEMPORANEO

Di Flavia Motolese

I "Bestiari" erano testi medievali che raccoglievano brevi descrizioni di animali reali o immaginari accompagnate da spiegazioni e riferimenti tratti dalla Bibbia. Ispirandosi a questi testi è stata allestita al Museo di Sant'Agostino la mostra "Bestiario, mitologia del contemporaneo" organizzata dalle gallerie genovesi del circuito Start, in occasione dell'arrivo a Genova del congresso della Federazione mondiale degli Amici dei Musei. 36 artisti si sono cimentati con la realizzazione di opere che dialogassero con la collezione permanente del museo e rielaborassero il tema del Bestiario in chiave contemporanea.

Satura ha partecipato con le opere di Virginia Cafiero, Gigi Degli Abbati, Walter Di Giusto e Luigi Galligani.

Luigi Galligani ha presentato tre sculture di arcaica bellezza. Sembrano, infatti,

Luigi Galligani



affiorare da un antico passato popolato da creature mitologiche. Galligani modella sculture maestose, ma dalle forme morbide e sinuose che trovano nella cornice di questo museo la loro naturale ubicazione, fondendosi perfettamente con le opere circostanti. Tra le sue opere spicca Partenope, leggendaria sirena, raffigurata mentre giace distesa languidamente in

tutta la sua ieratica bellezza. Virginia Cafiero ha realizzato una mirabile installazione dal titolo "Tentazioni": prendendo spunto dall'iconografia classica, ha composto con delle bustine del tè un lungo serpente, incarnazione del male e del peccato, che striscia alle spalle di un manichino, simbolo dell'umanità intera, sormontato da un prezioso mantello interamente creato con carta fatta a mano. Il serpente è l'emblema del Male che minaccia l'uomo con le sue lusinghe, ma può anche essere simbolo di sapienza che facendosi strada tra i sette peccati capitali, qui rappresentati da sette mele, riesce a raggiungere il cuore umano.

Gigi Degli Abbati e Walter Di Giusto hanno, invece, presentato dei quadri dalle atmosfere oniriche e fiabesche, in cui realtà e immaginazione si fondono coinvolgendo lo spettatore in suggestive narrazioni dipinte.



Virginia Cafiero

*in libreria*

Mario Pepe

## FORMATO NUVOLA

Poesie



Prezzo € 9,50

Editore Pubblicato dall'autore

Collana [ilmiolibro.it](http://www.ilmiolibro.it)

Data uscita 16/09/2011

Pagine 64

Lingua Italiano

EAN 2120006393765

### Amore

Un fatto raro e unico,  
diresti,  
che si ripresenta ogni giorno  
con infinite variazioni,

come se ci fosse una trascendenza  
che dirige i sorrisi  
e le carezze,

per indurre le soglie  
ad abbassarsi

quel tanto che basta  
a superare il disgusto reciproco.

**Mario Pepe** vive e lavora a Genova dove si dedica di poesia e di arte digitale.

Si è occupato di ricerca sulla percezione visiva presso l'Istituto di Cibernetica e Biofisica del C.N.R. e la Facoltà di Medicina dell'Università di Genova.

Laureato in Fisica, ha frequentato l'Accademia Ligustica di Belle Arti, la scuola di fotografia di Maria Grazia Federico a Genova e la scuola dell'immagine e della comunicazione "Famous Photographers" diretta da Giac Casale a Milano.

È socio fondatore di Satura, Associazione culturale per la promozione delle arti con sede nel centro storico di Genova, dove cura mostre di arte visiva, incontri letterari e presentazione di libri.

È autore di numerose pubblicazioni scientifiche su riviste internazionali e su libri. Ha presentato sue opere di fotografia e di arte digitale in mostre collettive e personali in Italia e all'estero.

Ha pubblicato una raccolta di sue poesie "Un giorno importante" sulla collana "Gli emersi" di Aletti editore e altre poesie sulle riviste Resine, Sabatelli editore e Satura, Deferrari editore.

Ha scritto e pubblicato saggi di critica d'arte e interviste ad artisti liguri.

SATURA arte letteratura spettacolo

**2^ EDIZIONE  
PREMIO DI POESIA INEDITA  
"SATURA - CITTÀ DI GENOVA"**

Palazzo Stella / Genova

Premiazione sabato 17 dicembre 2011 ore 17:00



**ELENCO DEI POETI SELEZIONATI:**

Donatella Accoroni, Nicole Aldegheri, Svilen Angelov, Ferruccio Annibale, Sandra Ansaldi, Maurizio Albiano, Cristina Balbo, Marino A. Balducci, Pasquale Balestriere, Maria Vittoria Barroero, Gianluigi Bavoso, Giuseppe Borgna, Margherita Boscolo Abate, Maria Pia Bovini, Fabiano Braccini, Mariapaola Brignardello, Franco Buffoni, Michele Calloni, Fabiana Canarini, Elena Capello, Annamaria Cardillo, Giovanni Casalino, Franco Castellani, Giulio Cervellati, Antonio Contoli, Alberto Corigliano, Remo Costantini, Andrea Cramarossa, Francesca Dall'Orto, Giorgio Dapino, Maria Romana Dellepiane, Fabio Delucchi, Patrizia De Vita, Adele Desideri, Laura Di Marco, Clara Di Stefano, Anna Maria Fattoroso, Silvano Fiorato, Emilia Fragomeni, Rosanna Gamberale, Maura Gaviglio, Roberto Gennaro, Loredana Giordani, Armando Giorgi, Paola Farah Giorgi, Esther Grotti, Giorgia Incerti, Sergio La China, Maria Luperini, Cristina Mantsi, Francesco Marasca, Gabriele Maschio, Vanna Mazzei, Silvia Mezzina, Maria Mineo, Riccardo Minissi, Barbara Mirimin, Antonella Modàffari Bartoli, Giovanni Nosari, Massimo Pallavicini, Letizia Panarello, Marco Paolini, Luigi Paraboschi, Maria Stella Patamisi, Maribel Pesce Maineri, Renzo Piccoli, Domenico Pisana, Lucio Pisani, Elettra Repetto, Marcello Rinaldi, Gino Sarti, Adriano Scandalitta, Massimo Seriacopi, Marilena Severino, Pietro Thea, Flavio Vacchetta, Mauro Valtolina, Umberto Vicaretti, Piergiorgio Zambolin, Giorgia Zamboni