

LA RIVIERA LIGURE

G.K.

QUADERNI DELLA FONDAZIONE MARIO NOVARO

NUOVA SERIE, ANNO I (XXXV), N.1 (101) DICEMBRE 2024



EUGENIO BUONACCORSI - ROBERTA CARDILLO
GIUSEPPE GAZZOLA - ROSA ELISA GIANGOIA
FERRUCCIO GIROMINI - BIANCAMARIA PUMA
SARA TONGIANI - PAOLO ZOBOLI

La Riviera Ligure

Quaderni della Fondazione Mario Novaro
nuova serie, anno I (XXXV), N. 1 (101), dicembre 2024

Pubblicazione riservata agli *Amici della Riviera Ligure*
Quota annuale € 25,00 (sostenitori € 50,00)
da versare tramite bollettino sul c/c postale 22817167
intestato alla Fondazione Mario Novaro ETS
o tramite bonifico IBAN IT68T0760101400000022817167

Direttore responsabile: Maria Novaro
Comitato di redazione: Diego Russo, Marco Vimercati
© Fondazione Mario Novaro ETS
Stampa: Microart, Avegno (GE)
Registrazione del Tribunale di Genova n. 46 del 10 ottobre 1989
ISSN: 1121-9653



In copertina:
fotografia di Gian Domenico Ricaldone



Corso Aurelio Saffi, 9/11 - 16128 Genova
per informazioni: 010-5530319
info@fondazionenovaro.it
biblioteca.novaro@fastwebnet.it
www.fondazionenovaro.it

stampato nel mese di dicembre 2024

In questo numero:

Carissimi lettori p. 3 <i>il Direttore Maria Novaro</i>	
Paolo Zoboli Murmuri ed echi: <i>Novaro e Whitman</i> p. 5	
Eugenio Buonaccorsi Eleonora Duse, cent'anni dopo <i>Storie genovesi</i> p. 9	
La Duse nei ricordi di Matilde Serao p. 16	
Sara Tongiani Claudio Bertieri <i>Note su cinema, dive e memoria</i> p. 19	
Ferruccio Giromini Figurina genovesi <i>Una storica rassegna curata da Claudio Bertieri</i> p. 26	
Roberta Cardillo In me le radici della mia terra <i>Intervista a Elena Pongiglione</i> p. 42	
Rosa Elisa Giangoia Un'ammirevole vecchiaia <i>Camilla Salvago Raggi a cent'anni dalla nascita</i> p. 46	
Biancamaria Puma Un ricordo di Emilio Servadio p. 48	
Emilio Servadio Una antologia minima <i>a cura di Biancamaria Puma e Maria Novaro</i> p. 51	
ATTI DEL CONVEGNO "FONDAZIONE MARIO NOVARO 1983-2023 - LA RONDINE VOLA DA 40 ANNI"	
Paolo Zoboli Trentatré anni in Fondazione p. 54	
Giuseppe Gazzola Una lunga fedeltà <i>Trent'anni di ricerche alla Fondazione Novaro</i> p. 57	



Carissimi lettori,

inizia con questo fascicolo la nuova serie della nostra rivista. Cambia la periodicità (da quadrimestrale a semestrale) e cambia soprattutto la diffusione: da questo numero in avanti «La Riviera Ligure» sarà integralmente fruibile sul nostro sito internet in formato PDF; la versione cartacea avrà invece tiratura limitata e sarà riservata ai soci e allo scambio con altri periodici.

Abbiamo voluto che avesse anche un nuovo formato ed un nuovo aspetto rispetto ai quaderni pubblicati negli ultimi trentacinque anni. L'acquisizione del Fondo Bertieri ha aperto nuovi scenari per la Fondazione: scenari dove dominano le illustrazioni, le fotografie e le molte espressioni visive che hanno fatto delle immagini quel potente linguaggio che ha segnato il Novecento in maniera quasi esponenziale. Questi nuovi quaderni diventano quindi anche contenitori di immagini, pur continuando a mantenere la tradizionale attenzione ai contenuti testuali e all'autorevolezza dei contributi. D'altra parte questa attenzione all'aspetto visivo del prodotto editoriale rappresenta anche un ritorno alle origini. Quando Mario Novaro agli inizi del Novecento diede vita allo storico periodico «La Riviera Ligure», affidò le sue pagine non soltanto ai grandi protagonisti della letteratura, ma anche ad artisti che ne curarono l'aspetto grafico e le illustrazioni. Galli, D'Albertis, Nomellini, ma di certo il più presente è stato Giorgio Kienerk, che ha creato per «La Riviera Ligure» capilettera, testate, elementi decorativi oltre ad una preziosa serie di illustrazioni.

Si è quindi pensato di affidare il progetto grafico di questa nuova serie a Marco Vimercati che negli ultimi vent'anni ha collaborato in grande sintonia con Claudio Bertieri, si è occupato di approfondire l'opera di Giorgio Kienerk nei suoi aspetti grafici ed editoriali ed ha curato l'immagine del museo che il Comune di Fauglia gli ha dedicato. I capilettera che oggi segnano gli incipit di queste nuove pagine derivano da alcuni abbozzi dell'artista fiorentino che Vimercati ha completato, raccontando poi le curiose coincidenze di questo progetto nel saggio *La serie di Kienerk*, edito da Le Mani nel 2007.

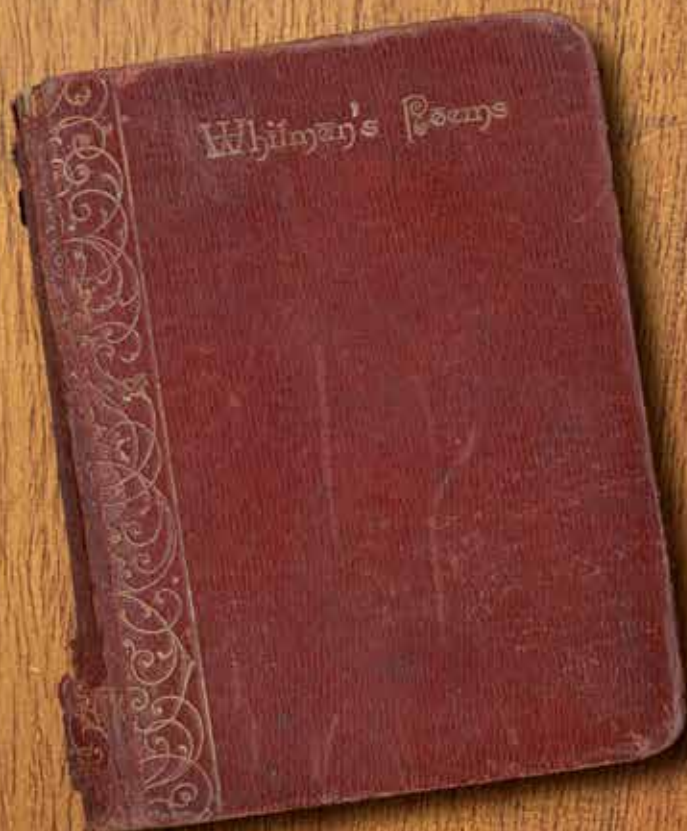
Le immagini di copertina avranno come tema alcune espressioni del Novecento in Liguria, di volta in volta viste attraverso l'obiettivo di un fotografo della nostra regione.

Questo primo numero si apre – e come potrebbe essere diversamente – con un pezzo sul nostro eponimo: Paolo Zoboli ci offre infatti una gustosa scoperta relativa al titolo dell'unico libro di Mario Novaro, *Murmuri ed echi*. Una serie di anniversari ci porta in viaggio fra teatro, letteratura e arte: Eugenio Buonaccorsi ci svela i legami tra 'La Divina' Eleonora Duse e Genova; Rosa Elisa Giangoia e Bianca Maria Puma ricordano rispettivamente Camilla Salvago Raggi ed Emilio Servadio. Un anno fa ci lasciava Elena Pongiglione, compagna di tante nostre iniziative e ci fa piacere ricordarla con l'intervista rilasciata a Roberta Cardillo in occasione della mostra Il laboratorio magico di Elena Pongiglione.

Non poteva mancare certamente anche Claudio Bertieri, anima per trent'anni della nostra Fondazione. Ce ne parlano Ferruccio Giromini, ricordando l'iniziativa editoriale *Figurina genovesi* e Sara Tongiani che, grazie a un assegno di ricerca cofinanziato dall'Università di Genova, sta studiando il Fondo archivistico Bertieri ed in particolare la serie relativa al cinema.

Chiudono il numero i primi due interventi del Convegno "Fondazione Mario Novaro 1983-2023. La rondine vola da quarant'anni", svoltosi presso la Biblioteca Universitaria di Genova il 21 settembre 2023; la pubblicazione degli atti proseguirà con i prossimi numeri.

Maria Novaro



Currents for starting a continent new,
 Overtures sent to the solid out of the liquid,
 Fusion of ocean and land, trader and penury waves,
 (Not safe and peaceful only, waves round and ominous
 too, [whence?])
 Out of the depths the storm's abyssic waves, who knows
 lagging over the vast, with many a broken spar and
 tatter'd sail.)

Or from the sea of Time, collecting vasting all, I bring
 A windrow-drift of weeds and shells.

O little shells, so curious-convolute, so limpid-cold and
 voiceless, [beheld,
 Will you not little shells to the tympan of temples
 Murmurs and echoes still call up, eternity's music faint
 and far,
 Wafted inland, sent from Atlantis's rim, strakes for the
 soul of the prairie,
 Whisper'd revelations, abounds for the ear of the West
 joyously sounding,
 Your tidings old, yet ever new and untranslatable,
 Infinitesimal out of my life, and many a life,
 (For not my life and years alone I give—all, all I give,
 These walls from the deep, cast high and dry,
 Wash'd on America's shores!)

THE RETURN OF THE HEROES

I.

For the lands and for these passionate days and for
 myself,
 Now I awhile retire to thee O soil of autumn fields,

Reclining on thy breast, giving myself to thee,
 Answering the pulse of thy own and equal heart,
 Tuning a verse for thee.

O earth that hast no voice, console to me a voice,
 O harvest of my lands—O boundless summer growths,
 O harvest know partition earth—O infinite teeming
 womb,
 A song to narrate thee.

Ever upon this stage
 Is acted God's calm annual drama,
 Gorgeous processions, songs of birds,
 Sunrise that fulfils feeds and freshens most the soul,
 The bearing sea, the waves upon the shore, the musical,
 strong waves,
 The woods, the stalwart trees, the slender, tapering trees,
 The liliput countless armies of the grass,
 The heat, the showers, the measureless pasturages,
 The scurrying of the snaws, the winds' free orchestras,
 The stretching light-bung roof of clouds, the clear
 cerulean and the silvery fringes,
 The high dilating stars, the placid beckoning stars,
 The moving flocks and herds, the plains and emerald
 meadows,
 The shows of all the varied lands and all the growths
 and products.

3.

Found America—*to-day*,
 Thou art all over set in births and joys!
 Thou grow'st with riches, thy wealth clothes thee as a
 swathing-garment,
 Thou laugh'st loud with ache of great possessions,
 A myriad-twinning life like interlacing vines binds all
 thy vast domains,

Murmuri ed echi:

Novaro e Whitman

Paolo Zoboli



Sui monti, pubblicato su «La Riviera Ligure» nel 1905 a distanza di tre anni dal dialogo filosofico *Riposo*, ha com'esso ragioni sue proprie ed è un testo estremamente composito: l'indugio memoriale si alterna a quello descrittivo, l'argomentazione all'effusione lirica, la domanda retorica all'esclamazione, le apostrofi alle citazioni dei nomi di filosofi e poeti (e anche di Buddha e di Gesù)¹. Ma soprattutto in un passo cruciale («Voi verdi castagni e abeti») *Sui monti* dichiara esplicitamente – in accordo con la successiva *Prefazione ai Pensieri metafisici* di Malebranche (1910) – le ragioni del passaggio dalla filosofia scientifica alla poesia filosofica, dalla «scienza pura» al «sentimento» e alla «fantasia», e viene così a costituire, di fatto, la prima pietra, quella fondamentale, di *Murmuri ed echi*².

Il testo, che nella prima edizione del libro poetico di Novaro (1912) reca in calce la data «Briga Marittima, 19 ottobre 1905», muove dal ricordo di una escursione montana con il figlio maggiore («Ma ò condotto Guido su altri di questi monti») che potrebbe coincidere con quella ricordata a Pascoli nella lettera del 26 settembre 1904: «Col mio Guido (il mio primo figlio) fummo in viaggio col sacco in spalla ultimamente tra monti cielo e mare, e passammo alla Turbia»³. A conclusione di essa Novaro scrive: «Ci eravate compagno Voi con i Poemetti e il Whitman con i *Leaves of grass*». L'indicazione è preziosissima perché nella prima fase redazionale di *Murmuri ed echi* (1910-1913) Whitman riveste certo un ruolo fondamentale⁴. Nel 1904 Novaro possedeva una ristampa del 1902

dell'edizione ottocentesca (1886) a cura di Ernest Rhys che è sicuramente quella ricordata nella lettera a Pascoli⁵. Non casualmente il poeta americano lascia un'eco evidente in *Sui monti*, perché l'esclamazione «O vita! Femminilità, virilità, puerizia!...» riprende l'attacco di *A Song of Joys*: «full of manhood, womanhood, infancy!»⁶. Il testo di Novaro coincide esattamente, inoltre, con la traduzione di Luigi Gamberale: «pieno di virilità, di femminilità, di puerizia!»⁷. Il poeta avrebbe acquistato in seguito la traduzione integrale del 1907, uscita fra l'altro nella «Biblioteca dei popoli» diretta per Sandron proprio da Pascoli, ma nel 1905, se l'identica traduzione (peraltro letteralissima) non è casuale, è possibile che già conoscesse i due precedenti volumetti della «Biblioteca universale» di Sonzogno, non conservati però nella sua biblioteca⁸.

Tuttavia la lettura di *Leaves of Grass* ebbe un'importanza molto maggiore per il poemetto *Murmuri ed echi*, composto nell'autunno del 1911 e destinato a diventare eponimo del libro unico di Novaro⁹. Innanzitutto dal testo che apre la sezione *Autumn Rivulets (Rivoli autunnali)* deriva letteralmente il titolo di esso:

O little shells, so curious-convolute, so limpid-cold
and voiceless,
Will you not little shells to the tympan of temples
held,
Murmurs and echoes still call up, eternity's music
faint and far [...]?¹⁰

O piccole conchiglie, dalle volute così curiose, così
limpide, fredde e senza voce,
Non volete voi, o piccole conchiglie, accostate ai
timpani delle tempie,

Richiamar *murmuri ed echi*, e la musica fievole e lontana dell'eternità [...]»¹¹

Questo spiega con tutta probabilità, fra l'altro, perché Ceccardo non batté ciglio quando Novaro utilizzò lo stesso titolo sotto il quale lui aveva raccolto sei poesie sulla «Riviera» dell'ottobre 1907: perché, appunto, lui stesso aveva quasi certamente tratto il titolo dal poeta americano¹². Il poeta era infatti un assiduo lettore della «Biblioteca universale» e aveva magnificato Whitman in un articolo del 1898:

Così poco fa la brezza ventandomi in faccia mi ricordava gradevolmente un "andante" di una grande marcia dei "colpi di tamburo" un inno all'umanità trionfante, dei "fili d'erba" di Walt Whitmann [*sic*], il grande poeta americano libero e selvaggio come l'albero della vergine terra, l'umanitario ardente che abbraccia nella sua canzone l'esquimese dalla pelle di renna e il cafro dal muso di scimmia, il genio che per primo ha calpestato tutte le antiche e moderne convenzionalità delle rettoriche e delle accademie, abolita la rima, e rinnovata la metrica...¹³

Il testo che apre gli *Autumn Rivulets* non è peraltro incluso nei due volumetti di *Sonzogno*, ma Ceccardo lo lesse forse l'anno stesso nel volume di Sandron, che viene impresso nel maggio, mentre le sei poesie sono in bozze l'8 agosto¹⁴. Novaro, in ogni caso, sapeva benissimo che l'espressione «murmuri ed echi» non era invenzione di Ceccardo.

Nel libro di Whitman, oltre che il titolo del poemetto, è poi possibile trovare anche un probabilissimo modello di esso in *Spontaneous Me* della sezione *Children of Adam*, non presente nella scelta di Ernest Rhys ma tradotto da Gamberale¹⁵. Dopo il primo verso («Spontaneo me, o Natura») con un'invocazione alla natura che si ritrova anche in *Sui monti* («Ma più cara di tutte è la tua voce, o natura!»), il testo è infatti costruito su un catalogo espresso da frasi nominali che risulterà assai familiare al lettore di *Murmuri ed echi* e della *Filza di Tondo d'erba* (non sfugga anche l'inserito fra parentesi)¹⁶:

Il dolce dì, il sole che ascende, l'amico in cui
compagnia sono felice,
Il braccio del mio amico, che lento si posa sulla mia
spalla,
Il fianco della collina con fiori degli ornamenti,
Lo stesso fianco nel tardo autunno, le sfumature
rosse, gialle, brune, purpuree, la luce e la tenebra
grige,

Il ricco tappeto di erba, gli animali, gli uccelli, il greto appiattato e campestre, le appiuole primitive, le
pietre silicee,

[...]
Questo poema cadente e ritroso e invisibile ch'io porto meco sempre, e che ogni uomo porta (Sappi una volta per sempre, lo confesso con iscopo, dove sono uomini come me, sono appiattati i nostri voluttuosi poemi di mascolino amore),

[...]
L'umidore dei boschi durante le ore mattutine,
[...]
L'odor delle appiuole, l'aroma della corteccia triturrata della betulla, della salvia, della menta,

[...]
La morta foglia che errando nei suoi errori a spira, cade tranquilla e contenta al suolo,

[...]
Il tronco del nocciòlo, i gusci del nocciòlo, e le mature e maturanti nocciòle tonde e lunghe,
Il contegno dei vegetali, degli uccelli, degli animali,

fino all'immagine conclusiva,

E questo peso strappato da me a caso,
Esso ha fatto il suo lavoro – io lo butto via trascuratamente e cada dove può.

che ricorda appunto quella del poemetto:

Come mazzo di fiori di campo, raccolti per puro diletto, sciolto *io ti lancio* nell'aria che tu *cada* in pioggia di fiori¹⁷.

Tanto più che, dove Gamberale traduce «peso», Whitman ha «bunch», che significa appunto 'mazzo [di fiori], fascio [di erbe]': come se Novaro conoscesse l'originale anche se *Spontaneous Me* non è compreso nella scelta di Rhys¹⁸.

Non sorprende dunque che per *Murmuri ed echi* due lettori attenti e consentanei come Papini e Boine abbiano subito evocato il nome del poeta americano, anche se per marcare – il secondo più nettamente – le differenze. Scrive infatti Papini il 18 dicembre: «in certi momenti mi sembrava di leggere un Walt Whitman più 'profondo', più interiore, più tragico. E lei sa forse quanto ami il profeta di Paumanok»¹⁹; e Boine aveva scritto, già il 5 novembre: «Che abbondanza di mondo! Badi che nulla ha da fare con *Witman* [*sic*]: lei è anima tra elegiaca e idillica (ampiamente capace di idillio e di elegia), ma *Witman* [*sic*] è invece un *trionfale*»²⁰. L'amico sta assicurando Novaro a proposito di un suo timore, come apprendiamo da una lettera ad Alessandro Casati del 17 dicembre che ripete quasi le stesse parole:

Ti ho spedito una copia della *Riviera ligure* con su intera la cosa di Mario Novaro estratta sulla *Voce*. Era corso qui un paio di mesi fa appena l'ebbe scritta per leggermela «Ho fatto un canto». È un uomo ingenuo quantomai. Aveva paura di essere accusato di Whitmanismo; l'ho consolato. In fondo è un idillico elegiaco. Ma Whitman è un uomo: è un torrenziale²¹.

«Aveva paura di essere accusato di Whitmanismo»: la paura di Novaro vale certo come una confessione; e nella sua recensione sulla «Voce»

del 26 settembre 1912 Boine ritornerà sul rapporto del poemetto con Whitman, marcando ancora fra parentesi le differenze ma dopo aver dato per scontato il legame:

Si tratta qui di una un po' muliebre effusione elegiaca whitmaniana (sebben la delicatezza idillica, la sua tenuità pascoliana ci porti lontano molto, – al di sotto troppo – dell'epicità colossale di Whitman), di una effusione di elegiaco amore alla vita [...]»²².

Note:

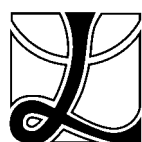
- 1 - Mario Novaro, *Riposo*, in «La Riviera Ligure» [d'ora in poi: «RL»], VIII, n.s., 40, 1902, pp. 429-430; Id., *Sui monti*, in «RL», XI, n.s., 77, dicembre 1905, pp. [853]-855. Si leggano i due testi, nella redazione di *Murmuri ed echi* (1912), in Id., *Murmuri ed Echi*, edizione critica a cura di Veronica Pesce, prefazione di Giorgio Ficara, Genova, Fondazione Giorgio e Lilli Devoto - Edizioni San Marco dei Giustiniani, 2011 (I Quaderni della Fondazione, 6) [d'ora in poi: *ME*], rispettivamente alle pp. 48-51 (con il nuovo titolo *Notte*) e 55-60: l'*Apparato*, che registra anche le varianti di «RL», alle pp. 231-233 e 235-239.
- 2 - Id., *Sui monti*, cit., p. 854 (cfr. *ME*, pp. 56-57): cfr. in proposito Paolo Zoboli, *Mario Novaro (terza parte)*, in «Quaderni del "Cairolino"», 38, 2024, pp. 352-390 (pp. 354-359, il sottoparagrafo 4.1. *Dalla filosofia scientifica alla poesia filosofica*).
- 3 - Lettera datata «Oneglia, 26 settembre 1904», in *Lettere a «La Riviera Ligure»*, I: 1900-1905, a cura di Pino Boero, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1980, pp. 123-124, a p. 124 (n. 174). Cfr. la lettera a Giovanni Descalzo datata «19 aprile 1943»: «Anch'io amavo andare a piedi, e col mio figlio maggiore (allora un fanciullino) arrivammo a Cannes» (Francesco De Nicola, *Un breve dialogo tra due poeti: sedici lettere di Giovanni Descalzo e Mario Novaro (1943-1944)*, in «Otto/Novecento», X, 1, gennaio-febbraio 1986, pp. 139-160, a p. 154: n. 8).
- 4 - Cfr. in proposito Veronica Pesce, *Nota al testo*, in *ME*, pp. 13-36 (le pp. 24-27); e Zoboli, *Mario Novaro (terza parte)*, cit., pp. 359-378 (il sottoparagrafo 4.2. *La prima fase redazionale (1910-1913)*).
- 5 - *Poems of Walt Whitman (from «Leaves of Grass»)*, with introduction by Ernest Rhys, London and Newcastle-on-Tyne, The Walter Scott Publishing Co, s.d. [1902]: in fondo all'ultima pagina (p. [318]) dopo l'editore si legge «10-02». L'edizione ripropone l'identica composizione di *Leaves of Grass. The Poems of Walt Whitman [selected]*, with introduction by Ernest Rhys, London and Newcastle-on-Tyne, Walter Scott, 1886. Oltre una decina d'anni dopo Novaro acquisterà un'edizione integrale: Id., *Leaves of Grass, including Sands at Seventy, Good Bye My Fancy, Old Age Echoes, and A Backward Glance O'er Travel'd Roads*, New York and London, Appleton and Company, 1912.
- 6 - Novaro, *Sui monti*, cit., p. 855 (*ME*, p. 59); *Poems of Walt Whitman*, cit., pp. 69-78 (a p. 69): nella sua copia Novaro traccia nel margine esterno, a fianco ai primi versi, una linea inclinata. Per «O vital!» cfr. *O me! O life!*: «O me! O life!» (*ibidem*, pp. 139-140: a p. 139).
- 7 - Walt Whitman, *Foglie di erba*, con le due aggiunte e gli *Echi della vecchiaia* dell'edizione del 1900, versione di Luigi Gamberale, Milano-Palermo-Napoli, Sandron, s.d. [1907] (Biblioteca dei popoli, VII): in fondo al retrofrontespizio (p. [IV]) si legge «Off. Tip. Sandron – 38 – 1 – 070507» (dunque 7 maggio 1907). Per la citazione cfr. *Un canto di tripudi*, pp. [173]-180 (a p. [173]). Novaro avrebbe acquistato anche la seconda edizione riveduta, Milano [...], Sandron, 1923, 2 voll.
- 8 - Id., *Canti scelti* [I], tradotti da Luigi Gamberale, Milano, Sonzogno, 1887 (Biblioteca universale, 169); Id., *Canti scelti* [II], tradotti da Luigi Gamberale, Milano, Sonzogno, 1890 (Biblioteca universale, 198): *Il canto dei tripudi* si legge *ibidem*, pp. 69-75 (ma «femminilità»).
- 9 - Mario Novaro, *Murmuri ed echi*, in «RL», XVIII, 4^a s., 1, gennaio 1912, pp. [1]-5: si legga il testo nella redazione di *Murmuri ed echi* (1912) in *ME*, pp. 122-135 (l'*Apparato* alle pp. 246-254).
- 10 - *As Consequent from Store of Summer Rains*, in *Poems of Walt Whitman*, cit., pp. [225]-226 (a p. 226: nostro il corsivo): nella copia di Novaro l'ultima parte del testo è posta in evidenza da una riga verticale ondulata nel margine esterno.
- 11 - *Come derivati, etc.*, in Whitman, *Foglie di erba* [1907], cit., pp. 353-354 (a p. 354: nostro il corsivo): nella copia di Novaro l'ultima parte del testo è posta in evidenza da una riga verticale ondulata nel margine esterno. Si ricordi che nel poemetto compaiono anche le «conchiglie polite» (*ME*, p. 78). Giorgio Taffon, *Il vocabolario poetico di Mario Novaro*, in *Mario Novaro tra poesia e cultura*, Atti del primo Convegno di studi svoltosi a Imperia dal 3 al 5 aprile 1987, Firenze, Le Monnier, 1988, pp. 151-168, aveva proposto un'improbabile origine goethiana (p. 162); Federica Massia, *Il 'Fogliame' americano. Whitman in Italia e la nascita del verso libero*, Modena, STEM Mucchi, 2021 (Il vaglio. Studi e testi di storia della cultura italiana, n.s., 73), pp. 414-431, ha invece intuito l'origine whitmaniana del titolo, rinviando peraltro (p. 423) non a questo luogo ma al *Song of Myself*, 22: «echoes, ripples, buzz'd whispers» (non accolto da Rhys nella sua scelta).

- 12 - Ceccardo Roccatagliata-Ceccardi, *Murmuri ed echi*, «RL», XIII, 3^a s., n. 10, ottobre 1907, p. 98: cfr. Paolo Zoboli, *Ceccardo, Mario Novaro e «La Riviera Ligure»*, in «La Riviera Ligure. Quaderni della Fondazione Mario Novaro», XXX, 89 (2): *Ceccardo Roccatagliata-Ceccardi*, [a cura di Enrico Testa e Paolo Zoboli,] maggio-agosto 2019, pp. 24-48 (alle pp. 40-41). Il silenzio di Ceccardo a proposito dell'identità del titolo è rilevato anche da Veronica Pesce (*Apparato*, cit., p. 247).
- 13 - Ceccardo Roccatagliata-Ceccardi, *Tra due secoli. Considerazioni di letteratura e d'arte*, I, in «Gazzetta Genovese», I, 89, 11 luglio 1898, p. [2]; poi in Id., *Tutte le opere*, [a cura di] Pier Antonio Balli, vita e saggio critico, apertura di Leonida Rèpaci, Pisa, Giardini, 1979, 2 voll., vol. II, pp. 582-585 (a p. 584).
- 14 - Cfr. la lettera di Ceccardo a Novaro datata «Sant'Andrea Pelago, 8 agosto 1907»: «accludo, di ritorno, la bozza dei *Murmuri ed echi*» (*Lettere a «La Riviera Ligure»*, II: 1906-1909, a cura di Pino Boero, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2002, p. 60: n. 70).
- 15 - Whitman, *Foglie di erba* [1907], cit., pp. 101-103: anche questo testo non è compreso nei due volumetti di Sonzogno. Cfr. Whitman, *Leaves of Grass*, cit., pp. 89-91.
- 16 - Mario Novaro, *Tondo d'erba*, in «RL», XXI, 4^a s., 43, luglio 1915, p. 428-430 (*ME*, pp. 149-157, secondo la lezione di *Murmuri ed echi* [1919]: *Filza* è la terza e più lunga parte del testo, pp. 150-157).
- 17 - *ME*, p. 87. Pino Boero, *Nella luce del Tao*, in *Mario Novaro tra poesia e cultura*, cit., pp. 118-128 (alle pp. 126-127), ha segnalato anche una possibile fonte luciniana dell'immagine. Cfr. infatti la proemiale *Per chi?*..., 1-3, in Gian Pietro Lucini, *Revolerate*, con una Prefazione futurista di F.T. Marinetti, Milano, Edizioni di «Poesia», 1909 (Novaro ne possedeva una copia con dedica dell'autore): «Per chi vollì raccogliere / questo mazzo di fiori selvaggi, / stringerli in fascio nel gambo spinoso ed acerbo?» (pp. 23-27, a p. 25)
- 18 - Whitman, *Leaves of Grass*, cit., p. 91: «And this bunch pluck'd at random from myself, / It has done its work – I toss it carelessly to fall where it may». Traduce «questo mazzo di me» Enzo Giachino nella sua ormai classica edizione einaudiana (1950), più volte ristampata. In *Our Old Feuillage* si legge infatti «bunches of flowers» (Whitman, *Leaves of Grass*, cit., pp. 138-142, a p. 140) che Gamberale traduce «mazzi di fiori» (Id. *Foglie di erba* [1907], cit., pp. 167-162, a p. 169). Nella sua copia di *Foglie di erba*, tuttavia, Novaro interviene a correggere la traduzione del testo in due luoghi ma non in questo.
- 19 - Lettera datata «[Firenze], 18 dicembre 1911», in *Lettere a «La Riviera Ligure»*, III: 1910-1912, a cura di Pino Boero, Federica Merlanti, Andrea Aveto, introduzione di Pino Boero, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2003, p. 176 (n. 165): il corsivo è dell'originale.
- 20 - Lettera datata «[Porto Maurizio], 5 novembre 1911» (*ibidem*, pp. 151-152: n. 142): i corsivi sono dell'originale.
- 21 - Lettera datata «[Porto Maurizio], 17 dicembre 1911», in Giovanni Boine, *Carteggio*, III: Giovanni Boine - Amici del «Rinno- vamento», a cura di Margherita Marchione e S[amuel]. Eugene Scalia, prefazione di Giancarlo Vigorelli, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1977, 2 tt., t. II: (1911-1917), pp. 656-658, a p. 658 (n. 438): i corsivi sono dell'originale.
- 22 - Giovanni Boine, *Mario Novaro*, in «La Voce», IV, 39, 26 settembre 1912, p. 901; poi in Id., *Il peccato, Frantumi, Plausi e botte, Altri scritti*, a cura di Davide Puccini, Milano, Garzanti, 1983 (I grandi libri Garzanti, 290), pp. 240-244 (la citazione alle pp. 242-243); e poco prima aveva scritto: «Walt Whitman e le sue filastrocche di storia della filosofia son tollerate, dico, da co- storo [dai "lettori di Novaro"] forse perché han l'aspetto di tutte le altre sue un po' torrenziali enumerazioni» (*ibidem*, p. 242).

Eleonora Duse, cent'anni dopo

Storie genovesi

Eugenio Buonaccorsi



Le molteplici manifestazioni, avviate in tutta Italia ma anche fuori dalla nostra penisola, per ricordare i cent'anni dalla morte di Eleonora Duse (Vigevano 1858 - Pittsburgh 1924), sono state rivolte a produrre, oltre le celebrazioni d'occasione, un importante avanzamento nella conoscenza di quella che è stata non solo l'attrice più ammirata e talentuosa del suo tempo, ma anche una presenza femminile che ha segnato indelebilmente l'immaginario collettivo tra ultimo quarto dell'Ottocento e primo Novecento, alonata da una fama planetaria anche grazie alle sue tournées in vari paesi. Questo rinnovato sforzo di approfondimento si aggiunge a un vasto patrimonio di studi, sedimentato negli anni, che ha portato a liberare quella che veniva chiamata 'La Divina' dall'ingabbiamento in schemi stantii e approssimativi, spesso sublimati nella formula del 'mito', situandone invece il profilo al crocevia di precise dinamiche di sviluppo della cultura teatrale, delle poetiche artistiche, del co-

stume di vita contemporaneo, di fenomeni come l'emancipazione della donna e l'incipiente società della comunicazione.

La Fondazione Cini si è distinta, per merito precipuo di Maria Ida Biggi, in quest'opera di rigoroso aggiornamento, mediante la gestione di un archivio straordinario e di una biblioteca specializzata, che hanno attivato mostre e convegni di grande rilevanza.

Anche le università, epicentro di una storiografia teatrale sempre più matura, hanno favorito una messa a fuoco di quella straordinaria esperienza in una dimensione meno episodica e risaputa rispetto al passato, attraverso un approccio calibrato su aspetti e momenti specifici, proteso alla

demolizione di fuorvianti idee ricevute e impegnato a applicare metodologie e nozioni più consone.

I promotori di questo fecondo lavoro sono tanti. Tra loro, dopo aver rammentato gli antesignani Olga Signorelli e Gerardo Guerrieri che fuori dagli Atenei precorsero la tendenza a ricostruzioni e ricognizioni attendibili, si possono citare autori e



Alessandro Vincenzo Duse
Ritratto di Eleonora Duse (olio su tela, 1888)

autrici di fondamentali volumi monografici come Cesare Molinari, Valentina Valentini, Mirella Schino, Donatella Orecchia, Francesca Simoncini, Paola Bertolone, Paolo Puppa. I temi basilari di siffatta *Renaissance* critica intorno alla Duse sono la sua posizione tra capocomicato e avvento della regia, la modernizzazione della recitazione in chiave più intima, lo svecchiamento del repertorio, la condizione della donna tra Ottocento e Novecento, la natura delle singole interpretazioni.

La Duse, buttata sul palco a sostenere una 'parte' – già a quattro anni – dai genitori, esponenti di quel mondo chiamato in gergo 'guittallemme', composto da compagnie nomadi sempre in lotta con la sopravvivenza, si portò dietro la ferita delle sue origini. Ma si prese smaglianti rivincite. Allevata con un'educazione familiare sbrigativa, si forgiò da sé gli strumenti per divenire, come fu, una persona assai colta e intellettualmente esigente. Cresciuta nella miseria, tanto che la madre malata all'ospedale allungava a lei piccola – in visita – la propria scodella di minestra, riuscì a convertirsi in eminente imprenditrice nel suo campo e a salire i gradini di una considerevole ricchezza. I successi eclatanti mietuti ovunque non la risarcirono e non cancellarono la fatica e la pena che costantemente accompagnarono la sua carriera, portandola, lei artista sensibile, consapevole, curiosa, a maledire il suo mestiere e a prorompere contro «lo stufamento del teatro».

Dagli esordi oscuri, Duse arrivò a conquistare un proprio spazio inconfondibile, con qualità attoriali uniche, impersonando le eroine che la sbalzarono nelle sembianze di una esemplare vittima delle ipocrite convenzioni perbenistiche della società borghese/aristocratica della seconda metà del diciannovesimo secolo. Questa scelta richiese l'accantonamento di una recitazione impigliata in modalità solenni, a favore di un affinato scavo introspettivo, che generava una tavolozza di gesti minimi e talvolta scomposti, toni e registri vocali quotidiani, inconciliabili con la levigatezza accademica.

Con i suoi personaggi, la Duse compendì la pulsione ad autorappresentarsi tra fine Ottocento e primo Novecento. Tuttavia non rispecchiò un'epoca, bensì un'epoca si riconobbe in lei. Lungi dall'incarnare il modello palese e vigente del fem-

minile, ne ha fatto emergere l'invisibile represso, il rimosso, il perturbante. Nel suo repertorio, mutato nel corso dei decenni, da Dumas a D'Annunzio a Ibsen, in plurime forme ha declinato una ricorrente figura di donna non normalizzata e non normalizzabile.

Tra le numerose piste che si diramano da questa reimpostata mappa di ricerche ce n'è una, poco appariscente ma non trascurabile, che porta a Genova. Qui sparsi frammenti, risalenti a situazioni e periodi diversi, stanno a provare il coinvolgimento della città nella irrequieta storia di Eleonora Duse.

Duse e Ristori al Museo-Biblioteca dell'Attore di Genova

A Genova, al Museo Biblioteca dell'Attore, si possono rintracciare dissimulati indizi di una sorprendente avversione alla identità professionale della Duse. In quegli sterminati fondi, infatti, oltre a un ritratto dell'attrice, datato 1888 e dipinto dal padre Alessandro Vincenzo Duse, e a una locandina della sua *La signora dalle camelie* al Teatro della Pergola di Firenze nel 1903, si conservano non poche lettere che Adelaide Ristori scambiò con la Divina o con altri corrispondenti ma sempre attinenti la più giovane collega.

In esse, la dominatrice del teatro dagli anni quaranta agli ottanta dell'Ottocento alterna a taluni lucidi apprezzamenti parecchie affilate riserve per quella che è stata una leggenda vivente dei decenni successivi.

La Ristori apparteneva, come i suoi coetanei Tommaso Salvini ed Ernesto Rossi, a una generazione che coincide con il trionfo del 'Grande Attore', partecipe dell'epopea del Risorgimento, assertore di una recitazione dallo stile 'sostenuto' anche se plasmato su una proclamata 'verità' dei sentimenti, artefice della riscoperta sui palcoscenici italiani di Shakespeare, perno del senso della rappresentazione spesso a detrimento di testo, scenografia, orchestrazione complessiva. Essa, al momento dell'ascesa della Duse, era un vero 'monumento' del teatro italiano, idolatrata dal pubblico, acclamata in innumerevoli *tournées* internazionali, consacrata dalla critica e dai letterati di tutto il mondo per interpretazioni memorabili.

Provenienti entrambe dal mondo culturalmente

umile e socialmente marginale delle compagnie girovaghe di secondo o terz'ordine, al di là del successo che le accomunò e in fasi diverse ne fece l'una un simbolo e l'altra un sintomo della propria epoca, Ristori e Duse compirono percorsi esistenziali discordi.

La prima si accasò con l'esponente di una illustre famiglia della nobiltà romana e come Marchesa assurse a dama di Corte della Regina Margherita; la seconda, sempre alla ricerca di un *ubi consistam* appagante, che però sfumava quando sembrava alla portata, sbalottata tra relazioni spesso non all'altezza o comunque deludenti, rimase, in definitiva, una donna sola.

Così corrisposero a visioni e bisogni diversi.

Da una parte, un pensiero positivo pur con licenza di qualche turbamento, limpide idealità patriottiche, sentimenti e principi attinti a un credo tradizionalmente borghese in grado di penetrare anche persistenti cerchie aristocratiche; dall'altra, l'irrequietezza, la provvisorietà e la percezione di una crisi di valori. Così alla colle-

zione di 'Regine' della Ristori, da *Medea* di Legouvé a *Mirra* di Alfieri, da *Elisabetta regina d'Inghilterra* e *Maria Antonietta* di Paolo Giacometti a *Maria Stuarda* di Schiller, subentra il campionario umano della Duse centrato su *La signora dalle camelie* di Dumas fils, *Teresa Raquin* di Zola, *Cavalleria rusticana* di Verga, i copioni di D'Annunzio e i drammi di Ibsen.

Ristori dava un giudizio severo sugli attori 'moderni', definendoli acrobatici, nevrotici, 'non veri'. In una circostanza, registrata nelle carte custodite a Genova, avalla l'idea che la Duse si vestisse in scena con degli 'stracci', sottovalutando di fatto l'importanza dei costumi, che per lei costituivano invece un apporto imprescindibile all'efficacia

dell'interpretazione. Ma non fu questa l'opinione che manifestò più di frequente. Man mano che Eleonora acquistò autorevolezza sulla scena, la riverita veterana, sentita come una indiretta 'maestra', seppur assai diversa nella impostazione artistica, le riconobbe una sorprendente inventiva nella scelta delle toilette e una spiccata cura degli allestimenti.

La Ristori, tuttavia, restò ferma nel suo scetticismo di fondo, velandolo di diplomazia quando lo riteneva necessario, come si evince dalla testimonianza epistolare della raccolta documentaria presso il Museo-Biblioteca di Genova. Non approvava il repertorio della Duse, lo considerava troppo ristretto e monco di una componente per lei basilare come la tragedia. E inoltre, a suo avviso, la primadonna che le conteneva il vertice nella fama mondiale, mai riconosciuta in questa corrispondenza come erede artistica, modellava i personaggi sulla propria persona, mentre lei aveva sempre trasformato se stessa nelle 'parti' da rappresentare. Era convinta che la Duse legittimasse «un convenzionalismo

tutto suo» e non fosse affatto «un'artista della verità». La percepiva, insomma, quale portatrice di una rottura profonda, come per certi versi era, con quanto sul palco si faceva prima di lei. In effetti, Eleonora «camminava sui serpenti» quando era in scena e questo poteva disturbare.

Eleonora Duse e *La figlia di Iorio*

La Duse recitò nei teatri di Genova lungo tutto l'arco della sua carriera. La città fu anche il luogo di partenza per molte delle sue *tournées* all'estero. E qui ebbe svolgimento un capitolo drammatico della sua vicenda biografica.



La dedica di Eleonora Duse ad Adelaide Ristori su un ritratto del fotografo Bettini (Livorno)

Per il 2 marzo 1904 era stata fissata la 'prima' de *La figlia di Iorio* di Gabriele D'Annunzio al Teatro Lirico di Milano, con la Duse protagonista.

La relazione tra l'attrice e il poeta si era gravemente usurata e stava scontando i sussulti finali. Poco tempo innanzi, alla Capponcina, magnifica residenza di D'Annunzio a Settignano di fronte alla villa La Porziuncola dove soggiornava la Duse, quest'ultima aveva rinvenuto in una stanza due forcine dorate deplorabilmente dimenticate dalla bionda ventottenne Alessandra di Rudinì, ultima 'fiamma' dell'inimitabile letterato. Secondo il racconto – rilanciato da Clemente Fusero – del veterinario della scuderia e del canile di D'Annunzio, la gelosissima Eleonora si aggirò con incontenibile ira per le camere in cerca di fiammiferi per appiccare il fuoco a quello che considerava un suo profanato nido d'amore.

All'inizio di gennaio del 1904 la Duse si trovava sulla riviera francese per lavoro. Ammalatasi, cadde in balia di una spossatezza infinita. Chiese insistentemente una dilazione a D'Annunzio, che gliela negò, avendo già in mente di riassegnare, in quella distretta, il personaggio di Mila di Codro a Irma Gramatica anche per la 'prima', infrangendo l'accordo che ne prevedeva il subentro solo successivamente. Verso la fine di gennaio Eleonora passò stremata la frontiera e giunse a Genova. Per quasi un mese restò malata e bloccata a letto in una stanza dell'albergo Eden di via Serra, divorata dall'angoscia di dover rinunciare al debutto de *La figlia di Iorio* di D'Annunzio e di essere stata sostituita. L'amica Matilde Serao giunse ad assisterla. Nell'aria impregnata dell'odore acre di trementina, mentre la scrittrice napoletana le teneva una mano, il medico le porse una bacinella per un violento sbocco di sangue. Poi lei si assopì. Al risveglio, lanciò un urlo: «Era mia, era mia! E me l'hanno presa». Da sotto il guanciaie tirò fuori il copione e recitò, qua e là aiutandosi con la lettura, l'intera tragedia. Abbandonata Genova verso la fine di febbraio, rientrò a Roma in non buone condizioni, ma con la consapevolezza che la storia con il suo partner aveva imboccato ormai lo scorcio conclusivo e che artisticamente doveva guardare altrove, ad autori che la stimolassero a una rigenerazione, come poi fu nel caso di Maeterlinck e Ibsen.

La Duse e i fotografi Sciutto

La traiettoria artistica e biografica della Duse si incrocia assiduamente a Genova con l'attività di uno studio fotografico, che per un lungo periodo ne confeziona l'immagine ufficiale, quella che si propaga sulla stampa e nell'opinione pubblica. Si tratta della ditta Sciutto, sorta poco oltre la metà del diciannovesimo secolo nella città in impetuosa crescita come polo industriale e strutture portuali. Dapprima essa si presenta quasi come capriccio pionieristico ma ben presto si espande fino a assumere prestigio sociale e rilevanza economica nel mercato nazionale e internazionale. Partiti dalla iniziale sede di Palazzo Adorno in Via Nuova (odierna Via Garibaldi), trasferitisi quindi a Piazza Fontane Marose e infine nel Palazzo delle Cupole di Via XX Settembre, sulle orme del padre i fratelli Giovanni Battista (Luigi o Gigi) e Carlo incardmano le proprie sorti imprenditoriali nell'adozione di coraggiose innovazioni tecniche, che favoriscono la nascita della stampa illustrata e sollecitano la committenza di Officine Elettriche Genovesi e Ansaldo.

Nella loro abbondante produzione si può isolare una consistente serie di fotoritratti di Eleonora Duse, in particolare quelli connessi alle sue interpretazioni de *La città morta* e di *Francesca da Rimini* di D'Annunzio, pubblicati su varie riviste e distribuiti durante le tournées.

La città morta, scritta da D'Annunzio fra 1895 e 1896 e concepita come una tragedia moderna contro i vietati schemi drammaturgici imperanti, venne interpretata da Sarah Bernhardt a Parigi nel gennaio del 1898 e ricreata dalla Duse nel 1901 al Teatro Lirico di Milano.

È l'ennesima puntata del romanzo condiviso dalla Divina e dal Vate sotto i riflettori delle cronache mondane.

Lo spettacolo risultò costosissimo. Le manie antiquarie di D'Annunzio gravarono in misura proibitiva a carico delle finanze della Duse. Il suo futuro dissesto economico ricevette qui una traumatica scossa.

L'evento, però, culturalmente è di portata meritevole di sottolineatura.

Esso significa parecchie novità rispetto alla routine: eliminazione del 'mattatore', abolizione del

'sistema dei ruoli' tipico della compagnia capocomicale, cura maniacale della messinscena, valorizzazione del fattore corale.

Nell'opera divampano passioni dall'esito fatale.

Alessandro, marito della non vedente Anna, si innamora di Bianca Maria, a sua volta oggetto del desiderio incestuoso del fratello Leonardo, che la sopprime per non violare il tabù e, come lui stesso afferma, «per salvare la sua anima dall'orrore che stava per afferrarla».

Alla 'prima' di Milano, si scatena una reazione negativa del pubblico, che insorge, protesta, interrompe.

A livello nazionale, la critica risulta divisa: alcune stroncature, ma anche apprezzamento ora delle qualità letterarie ora della precisione di dettagli nella ricostruzione storica e figurativa dell'allestimento, cui collaborano, sotto la guida di D'Annunzio, nomi altisonanti come Worth per i costumi e Rovescalli per la scenografia.

A Genova lo spettacolo è presentato al Teatro Paganini nell'aprile 1901.

Sul quotidiano cittadino «Il Caffaro» viene recensito come un successo «pieno» e «incontrastato».

E «L'arte Drammatica» dà conto di «un successo completo in tutte le parti», con la Duse e Zacconi entusiasmanti.

Nella circostanza gli Sciotto realizzano un buon numero di fotografie, che restano tra le più note della carriera della Duse.

L'attrice vi è sempre ripresa con un'espressione trasognata, come se la condizione di cecità portasse Anna a vivere in un'altra realtà. Ma forse l'immagine che più si è radicata nella memoria collettiva è quella dell'attrice appoggiata a una colonna e vicina a un sedile marmoreo.

I fondali di Sciotto differiscono dalla scenografia montata sul palco, a conferma che le fotografie non sono state eseguite in teatro, ma in studio, secondo le abitudini del tempo.

Le foto restituiscono vari passaggi della tragedia, con la collocazione dei personaggi nei diversi ambienti in corrispondenza di quanto previsto dalle didascalie.

È possibile così, attraverso certe sequenze, seguire lo sviluppo dell'azione scenica e cogliere la raffigurazione delle atmosfere, degli stati d'animo



La Duse ne La città morta (foto Sciotto)

e della gestualità dei personaggi.

Nel finale, dopo l'uccisione di Bianca Maria, la Duse, che impersona Anna, urta nel corpo esanime esposto al pubblico fin dall'alzarsi del sipario nell'ultimo atto. Sciotto esegue quattro foto straordinarie, nelle quali fissa la Duse in piedi presso il cadavere, poi piegata su di esso, e infine nuovamente in piedi mentre lancia un terribile urlo di dolore.

Anche le fotografie della *Francesca da Rimini* di D'Annunzio, recitata dalla Duse e inscenata nella funzione di protoregista dall'autore, al di là del loro elevato valore documentario, marcano una fertile propensione a evadere dai codici visivi che nel settore si sono già consolidati o sono in procinto di cristallizzarsi. Sciotto infatti si azzarda a riprendere l'attrice di profilo, «sperimentando anche un taglio di luce radente, che evidenzia i chiaroscuri del volto in modo molto violento, estremamente moderno e lontano dalle consuete convenzioni fotorittrattistiche», come ha acutamente annotato Marianna Zannoni. E sempre per le foto della Duse

in questa pièce, nell'intento di sfuggire alla tradizionale impaginazione del soggetto in una forma tonda e ovale, si scelgono soluzioni inedite: per esempio, si adotta una cornice bianca che riproduce un arco a sesto acuto stilizzato, che richiama l'ambientazione medievale della tragedia.

La Duse e Gandolin

A Genova, all'inizio del Novecento, era direttore de «Il Secolo XIX» Gandolin, ovvero Luigi Arnaldo Vassallo, figura versatile di giornalista, autore teatrale, romanziere, umorista, disegnatore, fondatore a Roma dei quotidiani «Capitan Fracassa» e «Don Chisciotte». Era amico e ammiratore entusiasta della Duse. Ne scrisse e la ritrasse anche in qualche caricatura. E compì un gesto giornalistico vistoso e piuttosto irrituale, a testimonianza del clima di mitizzazione dell'attrice alimentato a Genova, anche oltre l'ambito della normale popolarità, che poteva dispensare l'esercizio di un'attività coinvolgente, sul piano delle suggestioni, come quella teatrale.

Nella prima pagina del «Secolo XIX» datato 10-11 dicembre 1901, in posizione di alta visibilità, col titolo *La Francesca da Rimini al Costanzi* e con una illustrazione della scena del secondo atto, Gandolin annunciò l'esordio della tragedia di D'Annunzio, che aveva rilanciato la triste vicenda dei giovani cognati amanti resa celebre da Dante.

Quello non è uno spettacolo come gli altri. È un caso sensazionale. Un clima di spasmodica attesa lo avvolge. Tutti sono al corrente dell'irrimediabile esaurimento dell'idillio tra la Divina e il Vate.

Ma poi ci sono altre motivazioni per quel contagiante stato di fibrillazione.

Intanto è viva l'eco della strombazzata ambizione, da parte dell'autore, di elevare con il suo testo il livello letterario della drammaturgia coeva. Inoltre, si offre l'opportunità di assistere a una delle prime prove di regia del teatro italiano, ancora in gran parte stretto tra centralità del 'Grande Attore' e supremazia della logica riduttivamente mercantile del 'capocomico'. E D'Annunzio, che si è assunto la responsabilità della messa in scena, ha invaso il palco con una pletora di accessori e di stupefacenti costumi ispirati a una riproduzione maniacalmente erudita, in un quadro che soverchia il gioco degli attori.

Il testo destò seri dissensi e la recitazione non fu apprezzata unanimemente.

Pirandello, che vide lo spettacolo, trovò la Duse «paralizzata» e addirittura «frantumata dal personaggio disegnato a tratti pesanti dal poeta».

Ma la ricezione presso il pubblico beneficiò di circostanze comunicative che ne dilatarono l'impatto.

Un estenuante periodo di prove, un'abile gestione di indiscrezioni sul lavoro preparatorio, un sapiente tempismo nel centellinare studiate allusioni al capolinea del chiacchierato *ménage*, acuirono le aspettative generali. Tant'è che l'abnorme tensione vissuta personalmente da Gandolin, anche in quanto devoto officiante del culto della Duse, esplose emblematicamente in testa alle colonne della sua cronaca della serata, in un ulteriore titoletto – del tutto insolito come posizionamento tipografico – che era un grido di liberazione: «Finalmente!».

Duse e Rosmersholm a Genova

Dopo la sconvolgente avventura dannunziana, che si conclude nel 1905, con la rappresentazione del *Sogno di un tramonto d'autunno*, Eleonora Duse riacquista il suo ruolo di capocomico e tenta di ridisegnare i tratti del suo repertorio. Ma non rifluisce nel semplice recupero della drammaturgia che l'aveva imposta prima dell'incontro con l'Imaginifico e elevata alla celebrità internazionale. Aggiorna con nuovi titoli e nuovi autori la sua proposta teatrale. Si apre alle suggestioni che provengono da mondi artistici diversi, in cui fermenta il bisogno di una discontinuità. In un certo senso porta avanti la sperimentazione praticata con D'Annunzio, ma in un'ottica teatralmente più consapevole, coerente, radicale.

Su questo piano Ibsen diventa uno snodo nevralgico. Eleonora aveva già portato alla ribalta alcune opere del drammaturgo norvegese. Le sue interpretazioni di *Casa di bambola* nel 1891 e *Hedda Gabler* nel 1898 avevano suscitato forte impressione. Ma questa fase di ritorno a Ibsen non è un inerte ricalco. È un ripensamento. Sorge dalla scoperta di un teatro che si avvale di un linguaggio più moderno, lontano dalle ricette della scuola realista. In questo periodo la Duse è attratta da un autore come Maeterlinck, che introduce in palcoscenico

una sensibilità simbolista. E frequenta una personalità come Lugné-Poe, tra i più accreditati fautori della preminenza, nell'attività teatrale, della messa in scena e della correlata figura del regista rispetto alla egemonia del 'Grande Attore'.

Assecondando questo scarto di prospettiva, Duse incontra Gordon Craig, pittore, grafico, attore, scenografo, editore, teorico che ai primi del Novecento sta rivoluzionando le idee correnti del teatro e oppone alla concezione della scena come riflesso del mondo oggettivo una visione fondata sulla immaginazione e sulla invenzione di una realtà soggettiva, autonoma e 'altra'.

Conquistata dalle idee di Craig, la Duse gli affida la messinscena di *Rosmersholm*, il dramma di Ibsen che, con il conclusivo suicidio di Rebecca West e del rettore Rosmer, verte sulla impossibilità di conciliare i contrasti tra esseri umani – in particolare tra uomo e donna – e di sottrarsi al condizionamento opprimente di una società ottusamente conformista.

Craig collocò questo tragico intreccio in uno spazio che poco richiamava l'ambientazione originaria, cioè una casa irrefutabilmente borghese e un ambiente esplicitamente nordico. Costruì infatti un impianto ispirato a criteri di astrazione evocativa e di esasperata stilizzazione.

La 'prima' avvenne al Teatro della Pergola di Firenze il 5 dicembre 1906.

Al riguardo un attore della compagnia, Guido Noccioni, ha lasciato una utile testimonianza:

Giornata terribile. [...] La scena nuova di cui parlo è ideata da un giovane pittore inglese: Gordon Craig, figlio naturale del grande attore Irving. È una scena strana tutta verde e illuminata da 10 riflettori. I mobili sono verdi, di tela uguale la scena: in fondo una gran porta a vetri dà su un paesaggio che ricorda stranamente quello dell'Isola dei Morti. L'altra porta grande è coperta da un velo bleu. Altri veli sono ai fianchi. Un sogno! Piacerà al pubblico? La signora è entusiasta.

La rappresentazione alla Pergola, nonostante la sua audacia, riscuote il consenso del pubblico e della parte più qualificata della critica.

L'attrice immette nella sua recitazione uno stile 'avanguardista', idoneo ad accordarsi con l'impostazione di Gordon Craig. Le cronache riferiscono di una prevalenza di pause e silenzi rispetto alle

parole, sottolineano una somiglianza di Rebecca West con una Sibilla delfica piuttosto che con un'ospite di Casa Rosmer, colgono il dispiegarsi di un ritmo musicale e nuovi movimenti coerenti con i fasci di luce che avviluppavano la figura della protagonista.

La Duse si mostra soddisfatta con coloro – amici, spettatori, giornalisti – che la vanno ad omaggiare dopo la prova del palcoscenico, Gordon Craig affida a una lettera a un amico la propria euforia per l'esito della serata.

La compagnia si trasferì a Genova per proseguire con le rappresentazioni del dramma di Ibsen.

E a Genova, con la ripresa di *Rosmersholm*, si innescò la situazione che provocò di lì a poco un evento teatralmente epocale: il violento scontro tra Eleonora Duse e Gordon Craig, che mise fine alla loro appena avviata collaborazione.

La sera del 23 dicembre 1906, prima di andare in scena al Teatro Paganini, per un'unica recita, l'attrice si mostrò in preda a un esasperato nervosismo. Si era accorta, infatti, che tutto lo scenario era stato rimpicciolito dai macchinisti. E parte di esso era stato inviato a Vienna. Fu necessario 'rimediare alla meglio' ricorrendo al trovarobe su piazza. Ne risultò sconvolto l'allestimento così speciale che Gordon Craig con una dedizione assoluta aveva creato.

Non si poté più riagguantare la prima versione. Anzi le manomissioni si accentuarono in seguito. E cominciarono ad affiorare molte perplessità e un fino ad allora sopito disagio della Duse verso quelle soluzioni troppo dissonanti nei confronti del teatro da lei praticato.

A Nizza, l'8 febbraio 1907, Craig venne chiamato per controllare la messinscena. Scoprì che quello che reputava il suo geniale capolavoro era stato massacrato per adattarlo alle modeste proporzioni del palcoscenico. Invece furiosamente contro la Duse, pazzo di dolore e di indignazione. Lei, dopo un primo attimo di esitazione, reagì a sua volta con veemente collera, gli additò la porta e gli intimò rabbiosamente di andarsene.

Nella città francese si certificò così una disastrosa e mai più risanata incomprensione, ma fu a Genova che si determinò l'irreparabile.

La Duse nei ricordi di Matilde Serao

UNA PRIMA RAPPRESENTAZIONE



gni tanto, per lo spazio che sembra interminabile di quarant'anni – anche di più – a coloro che erano legati a quella Grande Anima, da un tenerissimo e indissolubile vincolo, giungeva la triste, la inquietante notizia che Eleonora Duse era gravemente malata, talvolta in un lontano pa-

ese straniero, talvolta in qualche ignoto angolo d'Italia. Non fu, Ella, sempre malata e, intanto, robusta, vigorosa, contro ogni male fisico e morale, misteriosa, veramente arcana fibra di donna, a nessuna simigliante? Fra le sue primissime lettere, a me dirette, una, del 1883, in Roma, lettera in cui ancora mi dava del *voi*, dice così: «... non sto niente bene. Il freddo mi è nemico». E a malgrado che, ognuno di noi che l'amava e che ha seguito ad amarla, per circa nove lustri, conoscesse quale singolare rimbalzo contro il male, avessero le intime e sempre rinnovellanti energie di questa mirabile donna, sempre noi eravamo vinti da una pena cocente, sempre ci agitavamo: e ognuno di noi cercava di un altro suo fedele amico, se avesse più precise notizie e, fra noi, cercavamo di farci coraggio, scambievolmente, mentovando fra noi,

Nel marzo del 1926 Matilde Serao aveva iniziato un libro di ricordi su Eleonora Duse, libro che, a giudicare dai tre capitoli inviati dalla illustre scrittrice ai suoi editori Fratelli Treves, sarebbe riuscito una vibrante rievocazione della grande Tragica. L'opera, purtroppo, non fu compiuta (Matilde Serao, come si ricorderà, morì nel luglio 1927); e del libro, forse, non sono rimasti che i tre capitoli che siamo lieti di poter offrire ai nostri lettori. Ecco il primo.

[Da «L'Illustrazione Italiana», LXI, 7, 18 febbraio 1934, pp. 226-227]

quella sua segreta possanza contro ogni insidia del destino... E se Ella fosse molto lontana, nessuno, di noi, si potea partire verso lei, inferma, forse in pericolo, mentre, fremeva in noi il desiderio di andare, ove ella giacesse, atterrata dal male, giungendo sino a Lei, obbedendo, così, all'impulso dell'immenso bene che le volevamo, il bene che fu, che era, che è la ricchezza maggiore dell'anima nostra. Do-

vevamo, dolorosamente, fra l'ansietà e la rassegnazione, restare immoti, nel nostro paese, nella nostra casa, aspettando, fidando in Dio, sperando nella sua bella sorte che non le potea fallire: e, a un tratto, sentendo, sì, sentendo, anche di lontano, come gli Apostoli di Nostro Signore Gesù Cristo, che ella era risorta e che, di nuovo, aveva vinta la Morte! Ma se ella era abbattuta dai suoi mali, in un paese d'Italia, niente ci poteva rattenere, niente mi poteva rattenere: e io mi partiva, tacita, torva, rodendomi dei più cupi terrori, giungendo ove ella era inferma, penetrando sino a lei, vedendo quel suo amatissimo [*sic*] volto sull'origliere e udendo, sempre, quella sua voce vibrante, chiamare, alto, il mio nome, come nessuno mai l'ha pronunciato, come nessuno lo pronunzierà mai. E presso il suo letto, io trovavo, sempre, un'altra amica, un altro

amico, venuto, in fretta e anelante, da un altro paese, mosso dallo stesso affetto, trasportato dallo stesso sgomento.

Ah quale favolosa e disperata lontananza, fra l'Italia e Pittsburg, in Pennsylvania, in fondo all'America del Nord e i nostri occhi mortali non hanno potuto raccogliere l'ultimo suo sguardo e le nostre mani amoroze e fedeli non hanno potuto tenere le sue, che si gelavano, nell'estremo transito. Come diceva la sua lettera di Roma, del 1883? «... Il freddo mi è nemico». Ella si è battuta, anni e anni, col suo nemico e infine, costui, laggiù, l'ha uccisa.

Fu nel 1903, quando tutta l'Italia era lieta, poeticamente per un evento d'arte, per la imminente prima rappresentazione del poema pastorale *La figlia di Iorio*, in cui i due nomi di Gabriele d'Annunzio e di Eleonora Duse si dovevano armonizzare, in un'armonia di bellezza, di pensiero, di arte, fu in quei palpitanti giorni che si diffuse la brutta noti-

zia di una improvvisa e grave malattia di Eleonora Duse. Coi per cui era stata pensata e creata la passionale figura di Mila di Codra, coei per cui si fondevano, a Milano, due grandi compagnie, e Ruggiero Ruggeri doveva imprimere ad Aligi, pastore, un suo segno indimenticabile e insuperabile, e Oreste Calabresi dare a Lazzaro di Roio tutto il suo grande talento, costei, la Duse, non poteva più recitare la *Figlia di Iorio*, poiché giaceva inferma, a Genova, di un male aspro e insidioso. Noi soli, pochi amici, conoscevamo la verità del suo pericolo: e, fra gli ostili – essa aveva avversarii e nemici – fra gli indifferenti, fra gli estranei, si arrivò persino a dubitare che fosse una malattia finta, attribuendo

la sua astensione a ragioni basse e vili, poiché l'avversario, il nemico giudica l'altro da se stesso. E mentre cnicamente ma, forse, necessariamente, il Poeta andava a Venezia a leggere la parte di Eleonora Duse a Irma Gramatica, e *La figlia di Iorio* si sarebbe data, senz'altro, al giorno fissato, senza la sua alta interprete, io viaggiavo verso Genova, verso

coei che era minacciata, forse, da morte. Era, Eleonora Duse, in un albergo di Genova Alta, in un albergo isolato e circondato da un gran giardino: non mi rammento il nome dell'albergo, o, almeno, il nome di allora, ma lo rivedo, come se fosse innanzi ai miei occhi. Mi venne incontro, nella stanza avanti quella della malata, ove si sentiva già quell'odore di trementina, che ha sempre confuso gli ambienti ove ha vissuto e sofferto Eleonora Duse, una sua amica, accorsa da Bologna, la signorina Calzolari. Ci guardammo, mute: ella fece un cenno incoraggiante: forse il pericolo mortale si allontanava, mentre la malattia era sempre gra-

ve. Mi fecero entrare, in silenzio: presso il letto di Eleonora Duse era un giovane medico, alto, scarso, pallido, con occhiali d'oro, tedesco. La malata fece un cenno di saluto tenero, con la mano: mi guardò, intensamente: ma la presenza del medico la riduceva al silenzio e alla immobilità. E, a un tratto, si levò, sull'origliere, fece un gesto disperato, come se chiedesse soccorso e il medico tedesco, con gesto flemmatico, prese una catinella e raccolse uno sbocco di sangue violento di Eleonora Duse. Come non cadetti a terra, tramortita, non so. Io avevo visto, così, morire mia madre, dopo tre o quattro di queste emottisi. E il medico mormorava: «bene, bene». Io lo guardavo, trasognata. Mi



Eleonora Duse in un ritratto dello studio Sciutto

spiegò che quel sangue liberava la Duse dalla congestione del suo enfisema polmonare. E mi disse che, più tardi, sarebbe stata molto meglio. A me, quel medico mi sembrò matto o stupido. Invece, aveva ragione. La Duse si addormentò con la sua mano nella mia, respirando leggermente. Non una sola volta io l'avevo vegliata, così.

Quando si svegliò, più tardi, il suo volto aveva ripreso il colorito naturale e la sua voce era chiara. Un breve preludio di lente parole, fra noi: e, a un tratto, il suo pensiero dominante, rivelato dai suoi occhi pieni di un rammarico indicibile, dalla espressione angosciata del suo viso, dei gesti di desolata rassegnazione, il dolore, cioè, di non poter lei recitare, la prima, *La figlia di Iorio*. E il grido, sì, il grido prorompente: «Era mia, era mia e me l'hanno presa!» Ed ecco che Eleonora Duse tira fuori, da sotto il suo origliere, il copione intiero del dramma pastorale di Gabriele d'Annunzio: e sollevata sui cuscini, comincia a leggerne, qua e là, dei brani, sopra tutto quelli di Mila di Codra. La sua voce si rinforza: il suo viso si muta, si trasmuta, si colora, si trascolora: ella recita, recita, come se fosse sul palcoscenico, come se fosse innanzi a mille spettatori. Invano io mi oppongo a quello che essa fa, essa, malata, febbricitante, emottoica; invano, io tento d'impedirglielo; invano io la supplico: sono sola, il medico è andato via, la signorina Calzolari è scesa in giardino, a respirare un poco: sono sola e nulla posso dire e fare. «Lasciami, lasciami – ella esclama – mi fa bene, mi consola, mi guarisce!» E riprende il folto manoscritto e ricomincia, da capo, mezzo sollevata, sollevata per tre quarti, sul suo letto, a leggere, non solo la parte di Mila di Codra, ma tutte le parti, recitandole, colorendole, declamandole, mormorandole, come le ha create il Poeta, dando a ogni figura il suo carattere, dando a ogni verso la sua espressione, e a me, allucinata, par di udire non una sola voce, ma tutte le voci del dramma pastorale, a me, allucinatissima, par di vedere tutta la scena e nella casa di Lazzaro di Roio e nell'addiaccio sulla montagna e sotto il grande albero ove piangono le prefiche di Abruzzo e tutte le figure mi par di vedere apparire, da Candia della Leonessa alla bionda Vienda, *capino d'oro*, dal Santo dei Monti a Ornella, tutte quante create, interpretate, rappresentate dalla sola voce e dalla

sola persona di Eleonora, in una stanza chiusa di un albergo genovese, sul suo letto d'inferma, con me sola, come spettatore. Ogni tanto, ella si alza in piedi, sul letto: ha una lunga camicia da notte, chiusa castamente al collo, con larghe maniche, chiuse ai polsi: la camicia da notte le copre i piedi. Io, sgomenta, pel suo male, pel suo rischio, l'afferro a mezza vita, per farla ricoricare: talvolta mi obbedisce e si rimette sotto le coltri disfatte: talvolta, più forte delle mie braccia, mi respinge e resta in piedi, lunga, alta, sul letto, nella sua bianca camicia, con quei suoi capelli ancora bruni, a ciocche capricciose, con la mobilità della sua tragica maschera, con il gesto, inimitabile, delle sue belle mani. «Lasciami, lasciami...» mi supplica, ogni tanto, riprendendo la recitazione della *Figlia di Iorio*, l'opera che era sua e che le hanno tolta, perché o non hanno creduto alla sua malattia, o non hanno voluto aspettare che guarisse, ed è, in fondo, stato un furto spirituale che hanno fatto a questa sublime artista, ed ella freme, palpita, è tutto un ardore, e io non oso più interromperla, e non voglio interromperla, ed Essa mi ha travolta, in un'atmosfera di sogno, di poesie, di bellezza, nella chiusa camera, mutata in un teatro, in una scena, con tutti i personaggi, con tutta la illusione degli occhi, con tutta la illusione dell'udito... Ecco, Mila di Codra, accorre, folle di amore, ebbra di sacrificio, per dichiararsi colpevole dell'assassinio di Lazzaro di Roio e, Eleonora Duse ha, in quell'affannosa proclamazione, degli accenti indicibili: e Ornella dà il grande grido finale: *Benedetti i tuoi piedi che vanno*: e la parola suprema, riempie la camera, riempie l'anima mia: *La fiamma è bella, la fiamma è bella*. Eleonora Duse ricade sul letto, nelle mie braccia. Io mi sciolgo in lacrime. Ella mi bacia, bacia le mie lacrime. E mi sembra risorta, perfettamente guarita da ogni suo male.

Fu così che io ho udita e vista la prima rappresentazione della *Figlia di Iorio*, recitata dalla sola Eleonora Duse a me sola. L'altra prima rappresentazione si dette a Milano, con Irma Gramatica, una settimana dopo.

Matilde Serao

Claudio Bertieri

*Note su cinema, dive e memoria*¹

Sara Tongiani

Introduzione



Questo lavoro nasce dallo spoglio iniziale di una parte del Fondo archivistico Claudio Bertieri, conservato presso la Fondazione Mario Novaro ETS di Genova². Si tratta di un archivio ricchissimo, che annovera, accanto a documenti e materiali di interesse per il cinema, il fumetto, la grafica e le arti, una serie di collezioni raccolte da Bertieri nel corso della sua vita. Questi materiali eterogenei e profondamente differenti fra loro concorrono da un lato a riferire su alcune prassi delle attività di critico e di promotore culturale, indicando parallelamente quella pluralità di canali mediali che sostengono per esempio le pratiche legate al divismo cinematografico, informando dall'altro sulla rete di contatti che permettono la crescita delle collezioni. Dunque, questo archivio personale svela in prima battuta proprio la ricchezza delle reti, della critica e del collezionismo, costruite da Bertieri in virtù di alcuni decenni dedicati alla partecipazione a festival, rassegne ed eventi cinematografici, convegni, incontri nei cineclub, viaggi, collaborazioni con aziende, artisti e registi.

Seguendo la prospettiva di Krzysztof Pomian, secondo la quale «una collezione costruisce un mondo dentro il mondo»³, questo contributo intende restituire il profilo complesso di Bertieri e le sfaccettature di quei «mondi di secondo grado» da lui immaginati.

1. Bertieri: critico e promotore culturale

Cinefilo, critico cinematografico, organizzatore di rassegne e festival, collezionista e appassionato conoscitore di fumetti e grafica, Claudio Bertieri si occupa per tutta la sua vita di 'arti', concentrandosi sulla complessità del linguaggio delle immagini. Nato a Genova nel 1925, dopo gli studi classici, Bertieri rivolge i propri interessi professionali al cinema, cominciando presto a scriverne su quotidiani e riviste. A partire dal 1947 appaiono con regolarità le sue recensioni su «La Gazzetta del lunedì», in cui vengono presentati ai lettori i film italiani, i registi e le nuove tendenze della cinematografia internazionale. Parallelamente, a Genova, dunque sul territorio, Bertieri si confronta con i nascenti cine club, che nell'immediato dopoguerra proseguono le esperienze dei collettivi universitari e dei gruppi Guf e Cineguf⁴. Si stagliano dunque sin dagli esordi una serie di attività, iniziative e occasioni che arricchiscono i discorsi sui film e sul cinema e che permettono a Bertieri di sviluppare un profilo più complesso, quello del promotore culturale. Collaborando con il Film Club, il Circolo del Cinema, il Film Club Genovese e il Cineforum di Genova, coordinandone poi le attività e conquistando un ruolo significativo all'interno di rassegne e festival cinematografici, Bertieri esprime la complessità del proprio lavoro, affiancando alle forme tradizionali e codificate della critica, ovvero la recensione, i saggi di approfondimento e le monografie, quelle dell'impegno militante. Si pensi a

questo proposito da un lato alle iniziative promozionali e alle programmazioni dei cinema d'essai, dall'altro ad alcuni tentativi significativi di sistematizzazione e di diffusione di contenuti, discorsi e materiali⁵. Secondo questa prospettiva, appaiono esemplificativi gli incontri *L'Artusi cinematografico*, organizzati a Genova nella prima metà degli anni Sessanta, insieme a Claudio G. Fava e Piero Pruzzo. In questa occasione Bertieri sfrutta il cinema, le immagini fisse e le foto di scena per scomporre e analizzare i generi cinematografici, offrendo agli spettatori una visione complessa e semplice allo stesso tempo.

Le passioni giovanili legate al cinema e alle arti si consolidano divenendo presto vero e proprio mestiere e sul finire degli anni Cinquanta Bertieri da un lato collabora stabilmente con diversi quotidiani e riviste, fra le quali si ricordano «Il Piccolo», «Il Lavoro», «Corriere Mercantile», «Cinema», «Filmcritica» e «Bianco e Nero», dall'altro si distingue per la realizzazione di progetti più articolati in cui deflagrano gli incarichi e gli impegni legati alla promozione culturale. Bertieri gestisce infatti le attività cinematografiche di alcune aziende, prima a Genova e poi in tutto il nord d'Italia, sviluppando una serie di prodotti audiovisivi in dialogo allo stesso tempo con l'identità e il posizionamento delle aziende stesse e con le esigenze dello spettatore cinematografico. Come una sorta di consapevole e *ante litteram storyteller*⁶, Bertieri progetta e partecipa alla realizzazione di *Film-rela-*

zione 1961 (Valentino Orsini, 1962) e *Acciaio sul mare* (Valentino Orsini, 1964).

In questi casi, le istanze della comunicazione aziendale si amalgamano armoniosamente alle scelte narrative e a quelle della riflessione e costruzione grafica delle immagini. Memore della lezione rosselliniana e forgiato dal lavoro di ricerca realizzato con il regista, convinto dell'importanza del documentario per e nel cinema, Bertieri instaura in questi anni fruttuose collaborazioni con alcuni registi a lui contemporanei di assoluto rilievo quali: Ermanno Olmi, Paolo e Vittorio Taviani e Piero Nelli. L'intreccio fra le diverse attività di Bertieri, la microstoria personale e quella del contesto sociale e culturale del secondo dopoguerra informa anche rispetto alla pluralità di personalità e di esperienze che ruotano intorno al critico. Sono infatti molti gli artisti, i registi, gli operatori del settore cinematografico e di quello della comunicazione, gli imprenditori, gli autori televisivi che compongono un vero e proprio sistema che ali-

menta il confronto e il dialogo e che si riflette concretamente sui lavori di Bertieri. Le carte personali, le lettere e i documenti presenti nel fondo conservano le tracce delle discussioni, degli scambi di idee e dei progetti, riecheggiando uno scambio dialettico intenso che stimola le attività del critico. Si ricordano a questo proposito le corrispondenze con Mino Argentieri, Guido Aristarco, Pio Baldelli, Edoardo Bruno, Ugo Casiraghi, Giulio Cesare Castello, Lino Micciché, Lorenzo Quaglietti, Cesare Zavattini⁷. Poche



Fig. 1: La Lollobrigida in una fotografia dell'agenzia Vespasiani



*Fig.2: La Lollo tra Burt Lancaster e Tony Curtis
in una immagine tratta dalla brochure del film Trapezio.
(Archivio Fondazione Mario Novaro. Fondo Bertieri)*

righe che racchiudono rapidi scambi oppure corrispondenze longeve e durature riferiscono i termini del dibattito sul cinema, sulle arti e sulle innovazioni dei media (si pensi in particolare alla televisione), restituendo le opinioni, i dubbi oppure le incertezze dei protagonisti di un momento di intenso rinnovamento storico e culturale.

Infine, l'ultimo tassello che restituisce la vocazione multidisciplinare di Bertieri è il suo interesse verso il fumetto, letto, interpretato e amato come luogo e spazio multiforme, in grado di cristallizzare riflessioni sui dispositivi e sui media, i diversi linguaggi e i processi di lettura e di consumo. Fondamentale per comprendere la portata del ruolo di Bertieri appare l'organizzazione della prima edizione del Salone Internazionale dei Comics a Bordighera (1965). Insieme a Umberto Eco e Romano Calisi, Bertieri è uno dei

protagonisti di questa mostra-mercato in cui vengono organizzate tavole rotonde per discutere le strutture, i sistemi narrativi e le forme seriali dei fumetti. L'analisi e la riflessione sui formati standard, sulle modalità della narrazione, sul possibile sviluppo dell'interazione fra testo e immagini prendono poi la forma di saggi di approfondimento che inaugurano l'interesse articolato di Bertieri⁸. Non si tratta soltanto di un impegno finalizzato alla divulgazione, bensì di un concreto coinvolgimento nella costruzione della critica fumettistica e nel consolidamento del concetto di fumetto d'autore. Secondo questa prospettiva, appare assolutamente rilevante la nascita, nel 1967, della rivista "Sgt. Kirk", vero e proprio catalizzatore delle questioni sul fumetto e del fumetto in Italia. Accanto all'editore progressista Florenzo Ivaldi, Bertieri dirige la rivista per oltre un decennio, inaugurando

anche alcune collane editoriali fondamentali per lo sviluppo della cultura del fumetto.

Cinema e fumetto diventano dunque oggetti privilegiati delle azioni culturali di Bertieri che si occupano di promuovere e realizzare progetti di ampio respiro dedicati ai generi, alle forme cinematografiche e alle cinematografie internazionali. Appassionato e poliedrico professionista, Bertieri cura inoltre alcune grandi mostre, dedicate alla storia materiale e culturale di manifesti e brochure, ai linguaggi del comic e alle intersezioni fra media diversi⁹.

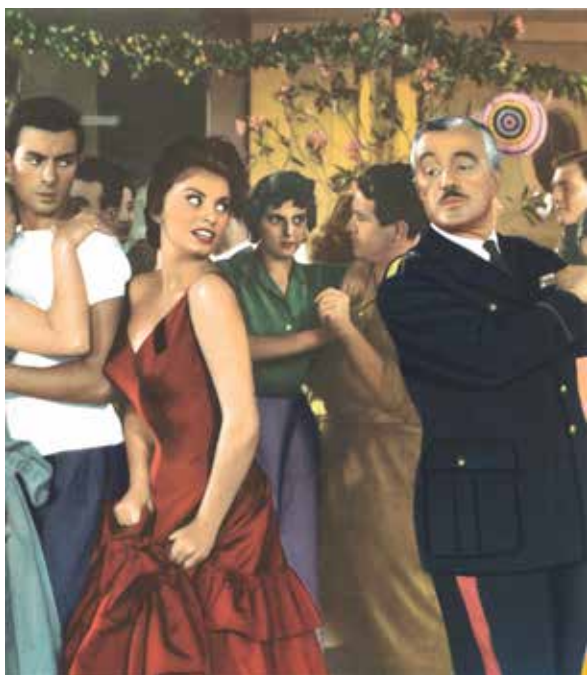


Fig. 3: Foto di scena dalla brochure di Pane, amore e... (Archivio Fondazione Mario Novaro. Fondo Bertieri)

2. Nelle stanze di Bertieri

Per Bertieri il cinema e il fumetto rappresentano anche complesse costellazioni di prodotti, elementi paratestuali e oggetti da osservare, analizzare e collezionare. Le sue molte collezioni custodiscono e svelano la memoria della costruzione visiva del sociale e delle sue pratiche. Nel corso del suo lavoro e della sua vita Bertieri raccoglie riviste, disegni, foto, brochure e manifesti: immagini che seducono e raccontano epoche e momenti della storia culturale del cinema, del fumetto e della società. Per questi e altri ambiti e per alcune discipli-

ne il Fondo è particolarmente importante. Questo archivio di persona¹⁰ testimonia allo stesso tempo la sedimentazione del lavoro quotidiano, le tappe del percorso di ricerca e formazione di Bertieri e le tracce degli oggetti che ispirano riflessioni, rispecchiando desideri. Il materiale esula dunque dalle tradizionali forme della scrittura, accogliendo disegni, fotografie, ritagli di giornale, memorabilia e oggetti da collezione. Il Fondo Claudio Bertieri rappresenta l'occorrenza di un archivio complesso, personale, 'multitipologico', con materiali non consueti che, in questo caso, restituisce la multiforme personalità di Bertieri stesso. Un tale archivio, ibrido e composito, costituisce un modello che in parte si scontra con le tradizionali modalità di conservazione, lettura e interpretazione dell'archivio. In questo caso, il fondo raccoglie e testimonia le tracce della storia personale di Bertieri, della sua famiglia, della sua vita professionale e della sua vastissima rete di contatti, permettendo dall'altro di completare la descrizione di un'epoca e del contesto sociale e culturale di un Paese.

Le storie di Bertieri (personale e professionale) si riverberano su alcune generazioni di lettori, spettatori e studiosi, e può oggi consolidarsi intrecciandosi alla molteplicità culturale e sociale di un paese e di un'epoca. Inoltre, se da un lato è possibile inserire Bertieri all'interno della storia della critica cinematografica nazionale, con particolare attenzione al suo ruolo nelle riviste, nelle rassegne e nei festival, dall'altro è imprescindibile la configurazione del suo profilo professionale in cui convivono le attività di promotore culturale e quelle legate all'attitudine al collezionismo. Seguendo questa prospettiva, la particolare soggettività di Bertieri schiude la possibilità di rintracciare anche altre reti di contatto, che esulano dunque da quelle frequentate abitualmente dai critici cinematografici a partire dagli anni Quaranta¹¹.

Per quello che riguarda il cinema, nel Fondo sono raccolti materiali stampa e promozionali dei film, foto di scena, ritagli di riviste e quotidiani, recensioni e schede filmografiche. Una serie di testi e oggetti raccolti e ottenuti anche attraverso la rete di conoscenze nelle redazioni dei giornali, la partecipazione ai festival, l'organizzazione delle rassegne ma anche la frequentazione dei mercatini di oggetti e memorabilia. Su alcuni di questi materiali

sono presenti le tracce dell'intervento di Bertieri: piccole glosse sui ritagli di quotidiani, indicazioni ulteriori sulle foto promozionali dei film e appunti sulle riviste e i volumi. Lo stesso Bertieri ha in parte organizzato il materiale dell'archivio, distinguendo le foto di scena dalle brochure, individuando figure (attrici e attori), ma anche alcuni temi, come la commedia italiana, il cinema francese, suggerendo dunque una possibile ricostruzione dei suoi personali percorsi critici. Dunque, le riviste, i documenti relativi a convegni e rassegne, le foto e i ritagli di giornale sono organizzati in cartelline tematiche che restituiscono l'ampiezza dello sguardo critico di Bertieri e la ricchezza dei suoi interessi.

Accanto alle principali linee di ricerca ed espressione che riguardano i macro-ambiti del cinema, del fumetto e delle arti (es. grafica) e le loro possibili diramazioni, si trovano le tracce corpose della raccolta del materiale informativo e promozionale dei film e degli autori: schede critiche e personali

dei film, programmi e schede informative dei festival e delle rassegne, cataloghi, manifesti, brochure, foto promozionali e foto di scena. Questo cospicuo materiale rappresentava per Bertieri l'ulteriore possibilità di familiarizzare con i protagonisti delle cinematografie europee e internazionali: soprattutto attrici, attori e registi. Queste immagini restituiscono una sorta di flusso, un turbine composito e visuale, in cui agiscono come parti di meta-storie effimere che è possibile inquadrare all'interno della storia e della critica del cinema e in particolare in quella del divismo. Sono ormai molte le prospettive di indagine e studio che, partendo da alcune intuizioni e dal lavoro seminale di Edgar Morin, iscrivono il fenomeno del divismo all'interno dei discorsi sociali, interpretandolo inizialmente come fenomeno socio-antropologico¹². Le attrici e gli attori, i loro ruoli sullo schermo e le loro immagini concorrono a definirli come *exempla* eccezionali, *personae* e simboli che incarnano identità ideali¹³.



Fig. 4: Sofia Loren e Marcello Mastroianni in *La fortuna di essere donna*
(Archivio Fondazione Mario Novaro. Fondo Bertieri)



Fig. 5: Cartolina invito all'inaugurazione della mostra Dive Lollo/Loren

La fotografia prima e il cinema poi permettono la frammentazione e l'articolazione delle diverse identità delle dive e dei divi, allo stesso tempo personaggi iscritti nella finzione narrativa del cinema, volti e corpi usati nei materiali promozionali del film e persone che vivono ruoli privati e pubblici¹⁴.

Nel Fondo, particolare rilevanza assume il materiale che ritrae due attrici, dive e icone del cinema italiano e internazionale: Gina Lollobrigida e Sophia Loren. Accomunate da una fisicità prorompente, dagli esordi nei concorsi di bellezza, dalla rappresentazione al cinema di donne popolarie e irruente e dalle carriere di respiro internazionale, le immagini di Lollobrigida e Loren contribuiscono da un lato a consolidare l'immaginario cinematografico e lo status di star e dive, diffondendo dall'altro un modello di italica bellezza, ispirata ai canoni hollywoodiani, strumento unico e indispensabile per i processi di ricezione realizzati da una pluralità di canali mediali¹⁵. I corpi, gli abiti, i gesti, i gioielli e persino le acconciature di Lollobrigida e Loren svelano ai lettori le caratteristiche di un'epoca nuova in cui emergeva la centralità

delle immagini e si moltiplicavano i discorsi sulla narrativizzazione delle vite delle dive.

Bertieri segue le occorrenze di tale disseminazione mediale, selezionando e conservando le brochure della filmografia delle due attrici, a partire dagli esordi sino agli anni Sessanta inoltrati, raccogliendo inoltre fotografie promozionali e di scena. Non mancano affondi significativi nei *media scandals* che coinvolgono le due attrici. Da un lato il modesto e semplice matrimonio di Lollobrigida con Milko Skofic, dall'altro la relazione fra Loren e il produttore Carlo Ponti. Nella costruzione della 'star persona' di Lollobrigida e Loren convivono e collaborano proprio i materiali in oggetto, che restituiscono quella pluralità di identità che raggiunge gli spettatori e i lettori attraverso canali mediali diversi. Nei processi di narrativizzazione delle identità appaiono dunque sul medesimo piano le immagini di Lollobrigida ai concorsi di bellezza [fig. 1] e quelle di scena che la ritraggono per esempio fasciata dai costumi e dai body aderentissimi realizzati da Veniero Colasanti per il film *Trapezio* (*Trapeze*, Carol Reed, 1956) [fig. 2].

Più complessa invece la vicenda di Loren [fig. 3,

4], e soprattutto il racconto di quello scandalo che impedisce il pieno sfruttamento del suo prodotto, ma il materiale di questo Fondo aiuta a cogliere e ricostruire le tappe di un percorso di riabilitazione: articoli della stampa generalista che riportano notizie dall'esilio dorato della coppia e poi le immagini della nascita del primogenito, spostando l'attenzione su una figura diversa, quella della madre sofferente¹⁶.

Questo iniziale affondo suggerisce come sia possibile leggere e interpretare questo materiale anche alla luce delle strategie e modalità di storytelling contemporaneo: ripercorrere e tracciare, fra analogie e differenze, le parabole narrative delle due dive, ricorrendo a immagini diverse che ancora oggi possono essere consumate dai lettori e dagli spettatori. Secondo questa prospettiva è stato proposto e realizzato un percorso espositivo per la Sala espositiva della Biblioteca della Scuola di Scienze umanistiche (Università di Genova) dal

programmatico titolo: *Dive. Lollo/Loren* (22 ottobre - 6 novembre 2024) [fig. 5]. Una forma ulteriore e attuale è stata dunque pensata per enfatizzare quell'insieme di tracce testuali e visive che, nel tempo, hanno contribuito a definire le identità divistiche di Lollobrigida e Loren. In questa mostra, vengono presentati agli spettatori tre aspetti delle identità di Lollo e Loren: lo statuto divistico, la ricezione professionale e la dimensione privata. Gli articoli di giornali, le foto private e le immagini promozionali dei film scandiscono dunque i successi e i momenti critici delle due attrici, raccontati in questa occasione a partire dagli anni Quaranta sino alla fine dei Cinquanta.

Sovvertendo in parte la tradizionale connotazione dell'archivio¹⁷, il Fondo Bertieri interpella direttamente lo sguardo dell'individuo contemporaneo, dando inedito dinamismo ai flussi memoriali che ricompongono immagini e foto di un passato solo in apparenza lontano.

Note:

- 1 - L'autrice desidera ringraziare la Fondazione Mario Novaro ETS e in particolare Maria Novaro, Chiara Lancellotti, Anna Viotti e Diego Russo per la disponibilità e la condivisione del materiale.
- 2 - Si tratta di un lavoro di ricerca svolto nell'ambito dell'assegno (in corso), *Archivi e fonti per lo studio del divismo e pratiche di valorizzazione*, responsabile scientifico prof. Luca Malavasi, cofinanziato dal DIRAAS-Dipartimento di Italianistica, Romanistica, Antichistica, Arti e Spettacolo dell'Università di Genova e dalla Fondazione Mario Novaro ETS.
- 3 - Krzysztof Pomian, *Collezionisti, amatori e curiosi*, Milano, Il Saggiatore, 1989.
- 4 - Su questi aspetti si segnalano: F. Casetti, R. De Berti (a cura di), *Il cinema a Milano tra le due guerre*, a cura di Francesco Casetti, Raffaele De Berti, in «Comunicazioni Sociali», X, 3-4, 1988; Luca La Rovere, *Storia dei Guf. Organizzazione, politica e miti della gioventù fascista (1919-1943)*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003; Andrea Mariani, *Gli anni del Cineguf. Il cinema sperimentale italiano dai cine-club al Neorealismo*, Udine-Milano, Mimesis, 2017.
- 5 - Su questi aspetti si segnala: Virgilio Tosi, *Quando il cinema era un circolo. La stagione d'oro dei cineclub (1945-1956)*, Roma-Venezia, Centro Sperimentale di Cinematografia, 1999.
- 6 - Si usa in questo caso il termine *storytelling* in accordo con i principali approcci di studio, si segnala qui soltanto il seminale lavoro di Christian Salmon, *Storytelling. La machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, La Découverte, 2007.
- 7 - Per un quadro esaustivo si rimanda a questo proposito alla corrispondenza conservata presso l'archivio della Fondazione Mario Novaro.
- 8 - Claudio Bertieri, *Fumetti all'italiana. Le fiabe a quadretti 1908-1945*, Roma, Comic Art, 1989.
- 9 - Per una ricognizione esaustiva si rimanda al prezioso volume: *La seduzione dell'immagine. Claudio Bertieri spettatore di professione*, a cura di Francesco De Nicola, Sestri Levante, Gammarò, 2016.
- 10 - *Storie d'autore, storie di persone. Fondi speciali tra conservazione e valorizzazione*, a cura di Francesca Ghersetti, Annantonia Martorano, Elisabetta Zonca, Roma, Associazione Italiana Biblioteche, 2020.
- 11 - Paolo Noto, *Quale mestiere del critico? Un'intrusione nella corrispondenza di Guido Aristarco*, in «Cinergie», 15, 2019.
- 12 - Edgar Morin, *Les Stars*, Paris, Seuil, 1957; Francesco Pitassio, *Attore/Divo*, Milano, Il Castoro, 2003.
- 13 - Lee Grieveson, *Star and Audience in Early Cinema*, in «Screening the past», 14, 2002.
- 14 - Su questo aspetto si segnala il volume seminale: Richard Dyer, *Stars*, London, British Film Institute, 1979.
- 15 - Sui diversi aspetti legati ai media e al ruolo di Lollobrigida e Loren si vedano: *Stelle di mezzo secolo: divismo e rappresentazione della sessualità nel cinema italiano (1948-1978)*, a cura di Laura Busetta, Federico Vitella, in «Schermi», IV, 8, 2020; Chris Rojek, *Celebrity*, London, Reaktion, 2001; Federico Vitella, *Maggiorate. Divismo e celebrità nella nuova Italia*, Venezia, Marsilio, 2024.
- 16 - Si veda: Maria Elena D'Amelio, *Ingrid mamma felice e Sophia nei guai: maternità, divismo e scandali mediali sulle pagine di Oggi 1949-1959*, in *Stelle di mezzo secolo*, cit., a cura di Laura Busetta, Federico Vitella.
- 17 - Si ricorda qui soltanto: Jacques Derrida, *Mal d'archive: une impression freudienne*, Paris, Galilée, 1995.

The background is a textured blue sky with a yellow sun or moon in the upper right. A yellow stream of smoke or steam rises from a large, brown, pipe-like structure at the bottom. A small figure of a man in a hat and suit is climbing the stream. The landscape at the bottom consists of blue, wavy hills.

Figurina genovesi

*Una storica rassegna
curata da Claudio Bertieri*

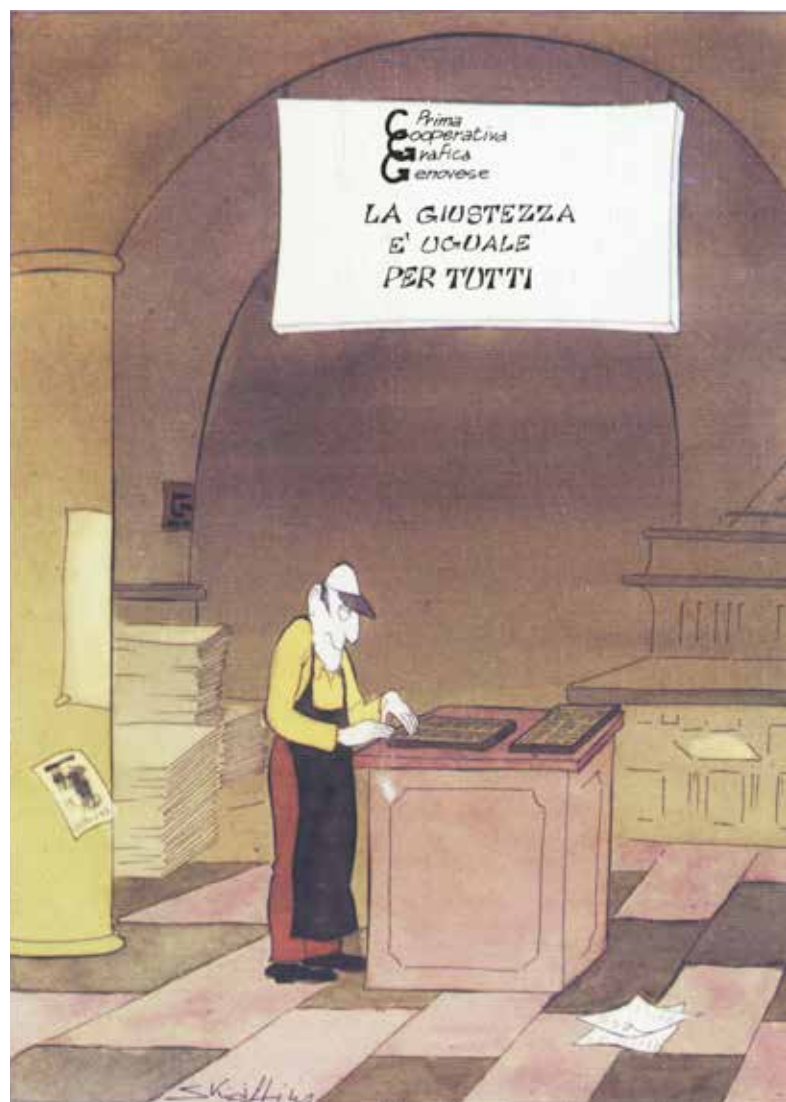
Ferruccio Giromini

Negli anni '60 a Genova, a metà circa dell'erta via Caffaro, in uno spiazzo sulla destra salendo, chiamato via Madre Francesca Rubatto, era insediata una rinomatissima tipografia di nome CMC. Si è persa la memoria del significato della sigla; si rammenta però il cognome del titolare, per tutti il signor Chiossone (e il nome proprio? chissà). Se non ricordiamo male, tale Chiossone era amico di vecchia data di Florenzo Ivaldi, l'immobiliarista che nel 1967 si era riconvertito editore per pubblicare un mensile consacrato alla cultura del fumetto, dal titolo un po' ostico «Sgt. Kirk», che ospitava soprattutto opere del disegnatore veneziano giramondo Hugo Pratt e sulle cui pagine nacque un altro famoso giramondo, il marinaio Corto Maltese. A dirigere giornalmisticamente quell'ambiziosa pubblicazione, Ivaldi aveva chiamato il miglior giornalista esperto di culture visive disponibile sulla piazza, Claudio Bertieri. La rivista si progettava nella redazione di salita Salvatore Viale, presso il Ponte Monumentale a metà della centralissima via XX Settembre, ma poi i materiali scritti e visivi si lavoravano in detta officina tipografica, che si avvaleva di ottime, affidabilissime maestranze.

In quegli anni si passava da procedimenti che stavano invecchiando – come la composizione manuale dei caratteri di piombo o l'uso di macchine da stampa come la platina (o pedalina) per piccoli formati o tirature ridotte – a innovazioni tecniche che semplificavano e velocizzavano molto il lavoro, come la fotocomposizione e la stampa fotolitografica offset su matrici di alluminio montate su cilindri. Senza ap-

profondire qui troppo i particolari tecnologici, basti sapere che in quello stabilimento, di medie dimensioni, l'aggiornamento di macchine e saperi risultava decisamente di livello alto, perlomeno sul mercato cittadino.

Proprio lì, tra gli



In apertura, acquerello da Sergio Fedriani. 1988; In basso a sinistra, una tavola di Hugo Pratt per «Sgt. Kirk». Sopra, una tavola dalla cartella Gualtiero Schiaffino. 1983

odori pervasivi di carte e inchiostri e i ritmici rumori meccanici dei macchinari da stampa, capitava di incontrarsi tra noi gente dell'editoria cittadina, chi dietro alla pubblicazione di un libro o di un opuscolo, chi dietro a un manifesto, chi anche semplicemente dietro a un biglietto da visita. È lì che anche Claudio Bertieri, apprezzando la professionale maestria del personale, finì per insediarsi come cliente praticamente fisso, portando lavori da eseguire anche per conto di committenti non genovesi.

A un certo punto però, per motivi a noi sconosciuti ma in qualche modo immaginabili, il signor Chiossone si trovò in serie difficoltà finanziarie



finendo sull'orlo del fallimento. A quel punto i dipendenti, guidati audacemente dal capotipografo Franco Picasso, decisero di consorzarsi per rilevare l'attività e diedero vita a quella che chiamarono Prima Cooperativa Grafica Genovese. L'uso delle sigle era d'obbligo, ma anche se nel marchio campeggiava l'acrostico CGG tutti si finì per usare correntemente la definizione 'la Prima'. E a onor del vero bisogna dire che, con il signor Chiossonne recuperato da proprietario a dipendente, gli affari iniziarono ad andare meglio. La clientela era sempre più soddisfatta, il passaparola funzionava, e con la fama si allargava il giro d'affari.

Siamo ormai nel 1980. Con l'aprirsi del nuovo decennio l'economia nazionale (e non solo) corre, sembra che la crescita non possa fermarsi mai. Bertieri, che con Franco Picasso & Co. ha ormai stretto legami di stima reciproca e fin di amicizia – ma continueranno a darsi olímpicamente del lei fino alla fine – dà vita con la Prima a una iniziativa promozionale piuttosto originale. Partendo dalla sua storica passione per il mondo dell'immagine disegnata e per quegli artisti che lui ama definire con termine desueto ma preciso 'figurinai', e forte di precedenti esperienze pubblicitarie e propagandistiche con l'innovativa agenzia romana RPR dell'amico Mario Lucio Savarese, progetta per la tipografia una speciale strenna natalizia aziendale: una elegante cartella di stampe fotolitografiche di grande formato che raccolgano un buon numero di esempi scelti tra le opere illustrative di coloro che, scelti tra i maggiori artisti del disegno operanti in ambito cittadino, decide giustamente di chiamare *Figurinaï Genovesi*. Non sa ancora che l'iniziativa, accolta con successo, andrà avanti per ben diciassette anni filati.

Nella presentazione, la voce della tipografia (ma il copione è palesemente steso dalla mano di Bertieri) recita: «Tra i tanti modi a disposizione per ricordare a clienti ed amici il giro di boa del nostro primo anno di lavoro in cooperativa abbiamo preferito un'iniziativa che ci consentisse di avviare un dialogo prospettato nel tempo e non già rinchiuso nella stretta dimensione festiva. Come augurio e promessa per l'impegno che stiamo mettendo nello sviluppo della nostra impresa e pure come speranza e certezza di sempre mantenere vivi, e possibilmente ancor più allargare, quei rapporti che ci in-

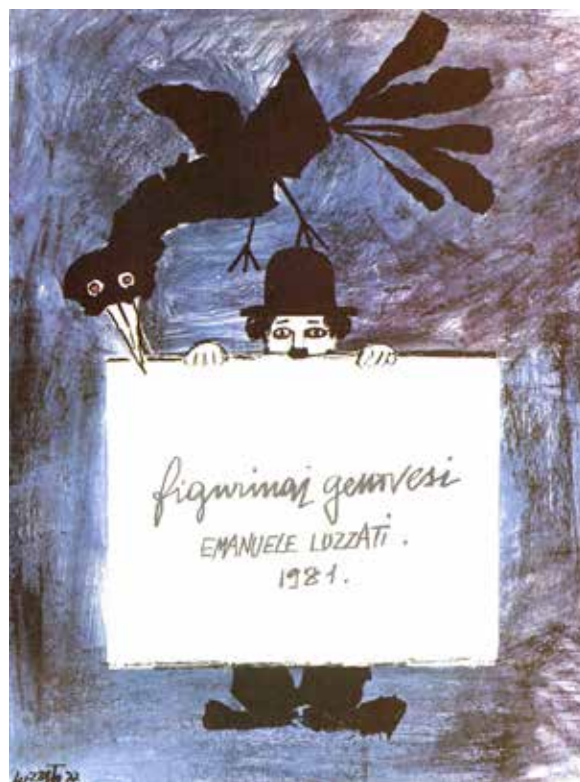


Immagine dalla copertina della cartella Emanuele Luzzati. 1981

tegrano nella comunità cittadina. Di qui, la nascita de *I Figurinaï Genovesi*, una testata che si propone, anno dopo anno, di rendere un giusto ricordo a quegli artisti locali che, con l'immagine disegnata, hanno dato vita ad un riconoscibile ed autonomo loro mondo poetico. Un mondo fatto di segni, di colori, di fantasia, ma pure di ferma convinzione civile, di un rigore mai distratto dalle mode fuggevoli, di una coerenza culturale intrisa di lontane radici e comunque disposta al nuovo».

La missione appare dunque già dichiarata con grande chiarezza e lucidità. E l'impresa non può non cominciare con il nome più illustre del momento, nondimeno amico di lunga data: Emanuele Luzzati. Che per inciso, guarda caso, abita da sempre in via Caffaro in un palazzo che incombe proprio dirimpetto allo slargo della sveglia tipografia. Tutto in famiglia? Magari sì, ma una famiglia dai membri, ciascuno nel suo genere, tutti eccellenti. E a confermare l'atmosfera di confidenza che lega i vari attori, il curatore inaugura una affettuosa maniera di presentare l'ospite di turno: una lettera indirizzata al primattore. Questa, la prima di tante, comincia

così: «Caro Lele, ricordo che ci siamo conosciuti tanti anni or sono, sul palcoscenico dell'Augustus, mentre stavi trafficando con dei lenzuoli (sottratti da alcuni comuni amici attori al corredo familiare) per trasformarli in costumi di scena. Da allora infinite volte ti ho visto manipolare stoffe, persiane, carta, sedie, oggetti di ogni tipo, mobili e cianfrusaglie da robivecchi per far nascere dal nulla suggestive ambientazioni, per mettere assieme 'favolosi' scenari d'oriente o miracolose costruzioni infantili». E via di questo passo Bertieri delinea in relativamente poco spazio un ritratto, da vicino ma completo, personale ma oggettivo, confidenziale ma insieme anche critico, di un artista capace di firmare «un numero presso a poco incalcolabile di scenografie, disegni animati, illustrazioni, costumi, libri figurati, manifesti, sculture, eccetera, eccetera». Così le dieci stampe fotolitografiche comprese in questa prima cartella, impresse accuratamente su carta di pregio in formato cm 50x35 (peso complessivo oltre 500 g!) compendiano sovraneamente un omaggio, una consacrazione, una festa in famiglia, una dimostrazione di alta professionalità per tutti.

Nel dicembre 1981, come secondo numero della collana, Claudio Bertieri bisca l'operazione chiamando alla ribalta un'altra sua amica storica: Elena Pongiglione, moglie tra l'altro del compagno di gioventù e collega critico cinematografico Claudio G. Fava. Anche qui le prime frasi della lettera del curatore all'autrice sono già illuminanti:

«Cara Elena, preparando questa cartella mi sono accorto che mi costa abbastanza fatica rintracciare un primo segno della nostra amicizia. Ciò vuol dire che ci conosciamo da moltissimi anni, che abbiamo viaggiato di conserva tra soddisfazioni ed amarez-

ze, che abbiamo cercato – nonostante tutto – di restare fedeli a questa città di Genova. Anche se essa ci ha costretto ad una costante pendolarità per dare sfogo ad un lavoro professionale che, nella piazza natale, non trovava soddisfacente riscontro. Di Genova siamo – bisogna dirlo – innamorati. E tu in maniera particolare. Da sempre hai rincorso le sue immagini, i suoi personaggi, i suoi angoli nascosti, le sue espressioni caratteriali ed i suoi grandi difetti. Ma hai saputo ogni volta guardarli e trascriverli con quel sottile istinto ironico che distingue la tua prosa disegnata». Bertieri riesce già così a schizzare una volta per tutte il particolarissimo rapporto di amore-odio di tutti gli artisti e intellettuali genovesi per la propria città e insieme le principali caratteristiche del pennello, tanto amabile quanto un po' scontroso, della 'Pongi', come lei stessa si presentava. Gatti sornioni, inconsuete figure femminili, critici ritratti di religiosi, squarci cittadini, momenti di folklore: una carriera, la sua, che stranamente faticava a decollare, forse in quan-

to troppo pittorica? o troppo caustica? o addirittura troppo colta? Di fatto, la cartella dedicata dalla Prima (che stavolta in un angolino si dichiara stampata «in trecentocinquanta esemplari numerati, fuori commercio»), grazie al lungo testo accompagnatorio di Bertieri che ne canta le lodi, per la prima volta ne riconosce il valore e la mette nella giusta luce davanti a una platea ben scelta.

Il figurinaio genovese 1983 è invece Gualtiero Schiaffino, singolare figura di umorista a tutto tondo che in quegli anni, spinto da un'energia travolgente, impazzava allegramente negli ambienti editoriali



Una tavola dalla cartella Elena Pongiglione. 1982

Progetto di lettera (aperta) a Claudio Bertieri

16123 GENOVA
Tel. 010 - pb. 282419 - rt. 204588
Via Carneto il Lungo, 10-8
SERGIO FEDRIANI

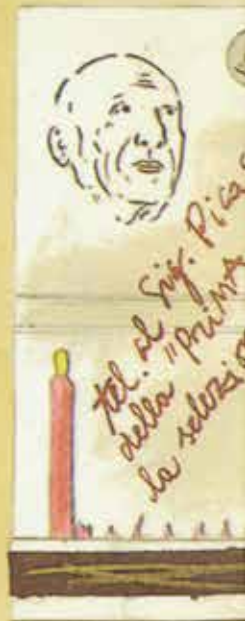
ESPRESSO
(EXPRES)



5

3524

Gentile Signor
Claudio Bertieri
Via Cecchi 5/10
Genova



una delle tante



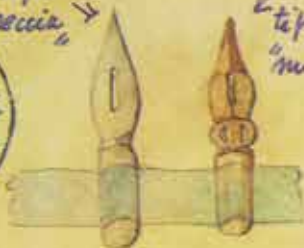
il presagio, la memoria - nei ricordi di un arcobaleno nei pressi di PIENZA, nel momento ottante due...



C A R O C



tips "freccia" →



← tips "maestra"



un frammento della copertina di uno degli ultimi numeri (purtroppo!) della rivista del benemerito Valdi editore - DA CONSERVARE CON CURA!

FS. SUPPLEMENTO (RAPIDO) MILANO A. VIAGGI ITALIANI GENOVA P.P. VALE SOLO INDIRIZIONE 2^{CL} LIRE 12 00 '2590



...so
...po
...ne

da PAUL ELUARD "Il lavoro del pittore" ↓



VI.

E' sempre una storia d'alghe
Di copigliature di terre
Una storia d'amici sinceri
E febbri di frutta matura

} 1

Di morti vecchi di fiori giovani
In marzi incorruttibili
E la vita de' il suo cuore
E la morte il suo segreto

} 2

Una storia d'amici sinceri
Attraverso le eta' parenti
La creazione quotidiana
Nel buongiorno indifferente

} 3



L A U A I O



un caro abbraccio, a presto e ancora tanti auguri!
Sergio

Fedrizzi 87



Una tavola dalla cartella
Gualtiero Schiaffino. 1983

strano le scelte per le dieci stampe raccolte in cartella, che alternano grandi cartoon muti a colori, che Schiaffino firmava per riviste internazionali, a strisce in bianco e nero di *Santincielo*, dove figure di trapassati piantati su nuvolette commentano sarcasticamente fatti e misfatti della quotidianità dei viventi. E per la prima volta al testo agrodolce di Bertieri se ne affianca un altro, specularmente dolcemarò; tale eccezione concordata è a firma mia, che a quei tempi collaboravo con il Claudio ed ero momentaneamente socio del Gualtiero, oltre a essere ovviamente regolare frequentatore dei banchi di lavoro della Prima. Sì, tutti insieme formavamo una specie di grande, quanto forse un po' disfunzionale, famiglia.

Per il 1984 il figurinaio prescelto è genovese di nascita ma da vent'anni naturalizzato milanese: Marco Biassoni, passato da una gioventù quale socio del mitico Studio Firma (con Dario Bernazzoli, Flavio Costantini, Ettore Veruggio e poi Lele Luzzati e Umberto Piombino, tutti amici dai nomi altisonanti) a una maturità come pubblicitario, produttore e regista di animazione. I suoi caroselli per la Pavesi «Arriva Lancillotto, succede un 48!» hanno fatto storia. Una carriera, la sua, multidire-

nazionali, non solo come cartoonist ma anche come fumettista satirico, giornalista, editore, organizzatore e 'agitatore' culturale. Un personaggio esplosivo ma anche, come ogni satiro che si rispetti, a volte scomodo. Lo sottolinea l'amico curatore: «In chiusura di questa letterina natalizia [...] mi pare di aver eloquentemente testimoniato che sei un terribile rompiscatole. Uno che non dà spazio, né requie, al vivere tranquillo ed un po' assonnato». Lo dimo-

strano le scelte per le dieci stampe raccolte in cartella, che alternano grandi cartoon muti a colori, che Schiaffino firmava per riviste internazionali, a strisce in bianco e nero di *Santincielo*, dove figure di trapassati piantati su nuvolette commentano sarcasticamente fatti e misfatti della quotidianità dei viventi. E per la prima volta al testo agrodolce di Bertieri se ne affianca un altro, specularmente dolcemarò; tale eccezione concordata è a firma mia, che a quei tempi collaboravo con il Claudio ed ero momentaneamente socio del Gualtiero, oltre a essere ovviamente regolare frequentatore dei banchi di lavoro della Prima. Sì, tutti insieme formavamo una specie di grande, quanto forse un po' disfunzionale, famiglia.

zionata con leggerezza sapiente tra editoria, cinema, televisione, per adulti e per bambini, sempre all'insegna di un educato e tenero sorriso. Conclude l'amico Bertieri, che ne approfitta per rievocare trascorsi comuni nell'ambiente della pionieristica cinefilia genovese degli anni '50: «Insomma, intelligenza e brio, rapidità di tratto ed essenzialità di segno lo hanno sapientemente accompagnato tra quella labirintica segnaletica che quotidianamente ci assale, o ci informa, o ci distende». La tiratura della cartella, segnale positivo, è stata intanto aumentata a 450 copie.

L'anno successivo è la volta di un altro genovese milanesizzato, cui il nostro curatore indirizza queste parole di benvenuto nella cartella: «Essa sta ad indicare, intanto, che qualcuno – nella tua città natale – non si è scordato di inserirti tra i figli meritevoli che hanno dovuto trasferire le proprie radici in un diverso contesto pur di realizzare le proprie innate aspirazioni». Si tratta di Alarico Gattia, uno dei grandi illustratori 'realisti', di scuola ancora pittorica accademica, che caratterizzarono l'immagine editoriale italiana dal dopoguerra in poi. Pubblicitario, poi soprattutto per molti anni illustratore principe delle testate periodiche Mondadori, poi ancora fumettista di vaglia, Gattia dedicò volentieri il suo segno elegante in special modo alla storia e alla cultura letteraria ottocentesche. Ma il suo, dice Bertieri, «è un realismo che

Una tavola dalla cartella Marco Biassoni. 1984



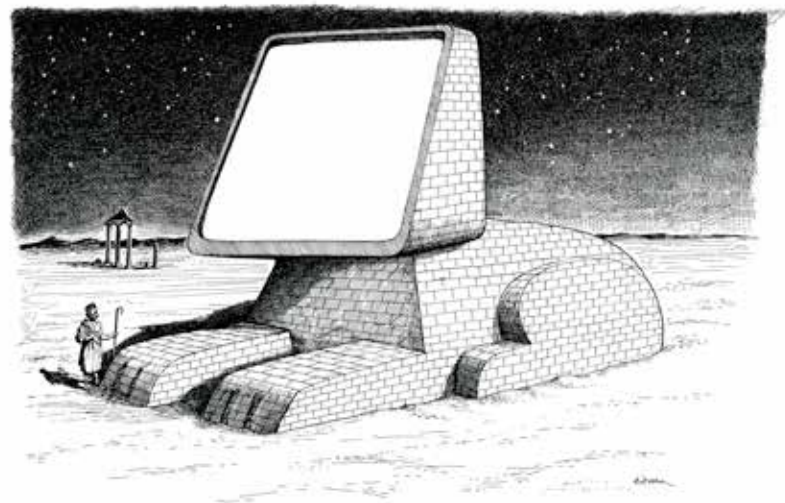


Sopra, una tavola dalla cartella Alarico Gattia. 1985
Sotto, una vignetta dalla cartella Rino D'Anna. 1986

sa travalicare la copia dal vero; un realismo sempre filtrato attraverso una lettura critica, un'analisi ed una interpretazione personali, le quali rispettano sì il dato oggettivo, ma non per questo se ne rendono schiave». Le grandi litografie della cartella (stavolta tirata in ben 575 esemplari) ne compendiano la carriera e gli rendono onore.

Cambia del tutto l'approccio nell'edizione 1986. Ne è protagonista infatti Rino D'Anna, che per decenni ha indirizzato il suo pennino fondamentalmente umoristico e satirico, ma più di costume che politico, sulle pagine dei due maggiori giornali quotidiani liguri, dapprima «Il Secolo XIX» e dipoi «Il Lavoro». Con, puntualizza Bertieri, «la responsabilità di disegnare per gli altri. Per decine di migliaia di lettori che attraverso i tuoi cartoon dovevano afferrare il senso riposto di fatti ed avvenimenti che il giornale raccontava in altre pagine con grossi titoli e colonne di piombo.

La necessità, dunque, di sintetizzare al massimo l'argomento, mai perdendo di vista la semplicità e la chiarezza di lettura». Aggiungendo inoltre una importante messa a fuoco: «Il tuo mestiere appartiene infatti alla 'nobile arte' della trasgressione,



senza per questo potersi permettere di trasgredire quelli che sono i limiti del buon gusto». D'Anna, qui definito con felice sintesi «irriverente e canzonatorio interprete del nostro tempo malaticcio», a sua volta risponde grato a Bertieri con un lungo testo che parla del proprio lavoro inserito in un contesto critico, storico e ideologico sulle valenze già via via sbiadenti della satira politica.

L'anno dopo assistiamo a un'astuta acrobazia bertieriana: la cartella è intitolata a Corto Maltese in *Una ballata del mare salato*. Dove sta il salto mortale? Uno: l'autore Hugo Pratt è veneziano e non genovese. Due: esattamente vent'anni prima, nel 1967, Pratt si era momentaneamente trasferito a Genova per dare vita a una rivista intitolata a un suo personaggio, «Sgt. Kirk» – edita dal ge-

novesissimo Florenzo Ivaldi e diretta da Claudio Bertieri – sulle cui pagine fin dal primo numero nacque il personaggio Corto Maltese. Tre: se Pratt, ormai famoso in tutto il mondo, fosse stato messo a preventiva conoscenza della pubblicazione della cartella, molto probabilmente avrebbe preteso il pagamento dei diritti di riproduzione (anche se le immagini facevano parte tutte della collezione privata dell'editore Ivaldi). Quattro: ma se gli si presentava il tutto come una sorpresa affettuosa, il pericolo di esborso veniva evitato. Cinque: e così fu. Bertieri se la cavò meravigliosamente servendogliela in questo modo: «Alla coraggiosa (o azzardata?) impresa editoriale di Sgt. Kirk, che ovviamente raccolse altri collaboratori oltre a te, contribuirono anche persone che al ricordo del mensile sono rimasti particolarmente legati. Parlo dei tecnici della stamperia che per anni hanno cercato di approfondire il meglio delle loro capacità professionali onde il 'look' della rivista risultasse al meglio. Con intel-

ligenza hanno maneggiato tavole e strisce, curato i particolari di stampa, hanno ragionato sui colori e sui contrasti del bianco/nero, si sono adoperati perché Sgt. Kirk non risultasse soltanto un 'prodotto'. Molti, attraverso le tue storie, hanno 'scoperto' il fumetto e ne hanno intuito il sottile fascino avventuroso: dell'azione e della meditazione. Vent'anni dopo, questi collaboratori sono quasi tutti ancora al lavoro tra quei banconi e quegli ambienti ove ogni tanto tu capitavi con le tavole fresche di china di *La ballata del mare salato*. Non si sono affatto dimenticati di quel 'veneziano' che, sornione ed incantatore, li sorprende con battute improvvise o li intrigava con aneddoti magari inventati sul momento. Proprio per questo, proseguendo nell'edizione di una cartella natalizia riser-

vata ad amici e clienti dell'antica Azienda, divenuta da sei anni la 'loro' cooperativa, hanno voluto spodestare la tua riconosciuta venezianità per farti genovese e ricordare insieme quella che è stata una felice esperienza di lavoro e di amicizia. Con la tua naturale disposizione all'arcano, accetta dunque di buon grado questa trasmigrazione e fatti di nuovo 'genovese' per un giorno, venti anni dopo». Missione compiuta. E la cartella intitolata non a Pratt ma a Corto, personaggio ormai di grande popolarità e sicuro appeal, per l'occasione alzò trionfalmente la tiratura a 620 copie. Infine, una curiosità: a illustrare i testi di Bertieri, tra le immagini di Pratt spicca la riproduzione di una pagina di schizzi estemporanei in cui appare anche il memo del numero telefonico di Claudio, della casa-studio in via Cecchi: 590760. Ancora senza prefisso obbligatorio e di un tempo – quanto lontano! – pre-cellulari.

Per il 1988 è di scena Sergio Fedriani, un artista che stava già diventando molto amato dal pubblico



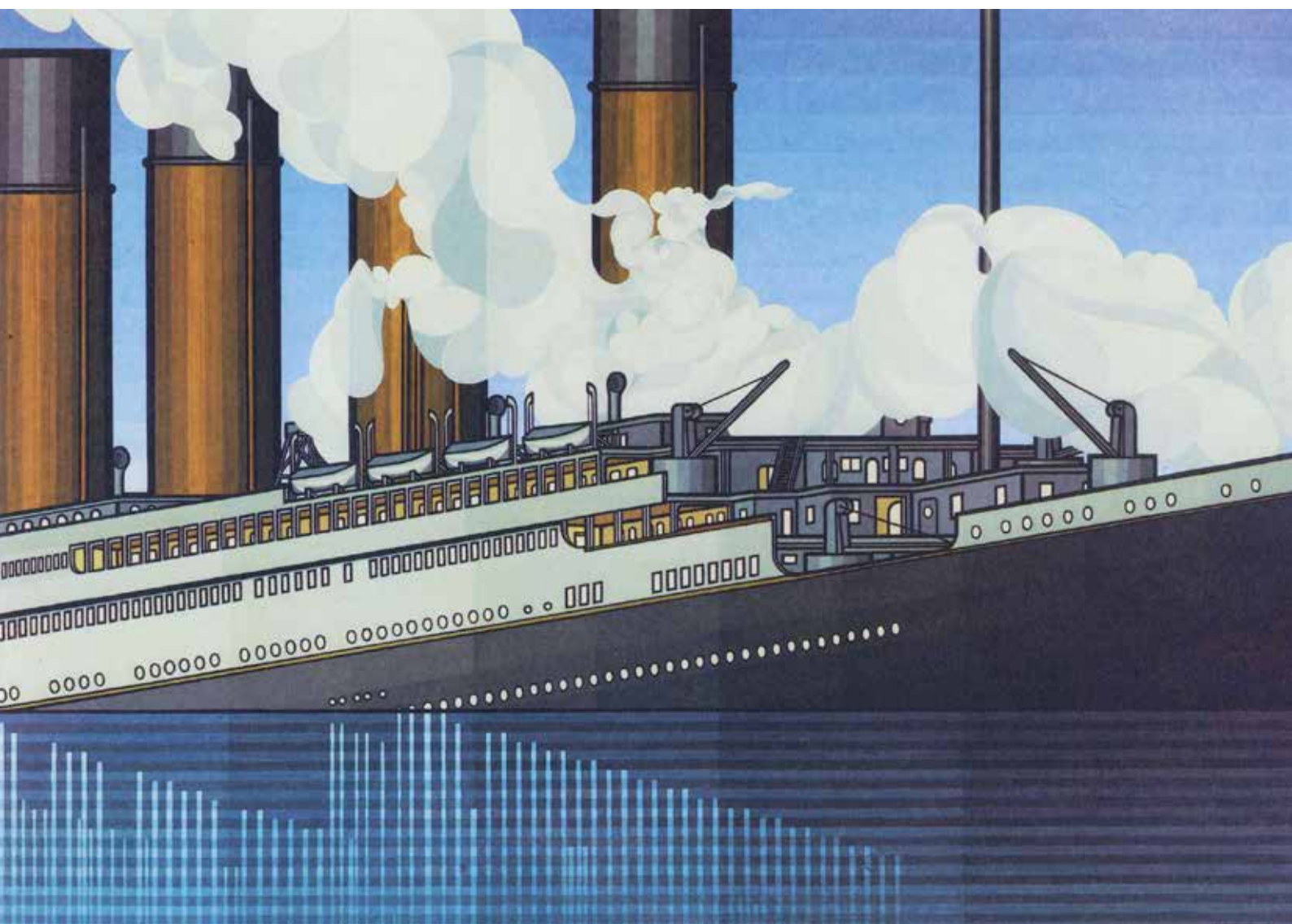
Hugo Pratt, figurinaio genovese ad honorem
con Corto Maltese in *Una ballata del mare salato*

ligure (e non solo) degli amanti dell'arte. Incisore, illustratore, pittore, acquerellista, scenografo, umorista, in tutte le sue attività Fedriani riusciva a infondere un sottile piacere sorridente, un po' contemplativo e un po' dolcemente ironico. Il nostro curatore gli confessa di rivolgersi «ad un amico ed un artista che ho tra i preferiti», soffermandosi sul suo delizioso personaggio-feticcio, un omino baffuto e occhialuto vestito pesante con sciarpa e cappello che però è protagonista di immagini sempre lievi e sognanti. «Penso sia opportuno e gratificante lasciarci prendere e trascinare dagli ingenui e sconcertanti non-sense che tu e lui, il personaggio ignoto, ci andate proponendo, da anni invitandoci ad abbandonare per via gli ingombranti bagagli del razionale e della logica per addentrarci leggeri e spreoccupati negli affascinanti labirinti di quella surrealtà ove vi muovete con squisita disinvoltura. La possibilità di immaginare 'storie' personali, at-

traverso i vostri suggerimenti, è un prezioso dono che ci consegnate ed il rifiutarlo sarebbe errore imperdonabile». Fedriani gli risponde realizzando una mirabile composita illustrazione dal titolo *Progetto di lettera (aperta) a Claudio Bertieri*, [vedi doppia pagina centrale, ndr] in cui con precise chine e delicati acquerelli simula un collage di documenti che in qualche modo allegramente allusivo riassume certi punti comuni fra quel mittente e quel destinatario, con echi riconoscibili via via a Walt Disney, a Jean-Michel Folon, a Saul Steinberg. Una vera chicca.

Lele Luzzati adorava l'arte trasparente di Fedriani, così come il nitidissimo rigore formale del grande amico Flavio Costantini. Dicevamo che questa serie di cartelle è anche una storia di amicizie intrecciate e di stima vicendevole; giustamente, a questo punto l'amico di tutti Bertieri non poteva non guardare all'arte originalissima di Costantini. Ma stavolta la cartella si apre con anche una bella introduzione a firma diretta dei cooperanti della Prima (anche se il *ghost writer* è chiaramente il cura-

*L'affondamento del Titanic tratto
dalla cartella Flavio Costantini. 1989*



tore), in cui si legge tra l'altro una bella esplicazione della loro filosofia aziendale: «Consci di fornire un servizio primario tra emittenza e fruizione collettiva, ci adoperiamo perché la collaborazione non sia soltanto il frutto impersonale di un rapporto economico. Cerchiamo, per quanto possibile, e non sempre sicuramente ci sarà riuscito di esprimerlo, di 'partecipare' alle diverse commesse con un'intenzione che direttamente discende dal nostro stato di cooperatori. Convinti, cioè, della necessità di pratiche da svolgere in comune, con l'adesione di tutte le forze – aziendali ed extraziendali – senza assurde spartizioni. Tra la tanta carta stampata che ogni anno produciamo, manifesti, depliant, libri, cataloghi, materiali commerciali, supporti aziendali, certamente l'occasione d'incontro con un artista, un designer, un creativo pubblicitario, rappresenta un momento diverso. Uno spazio operativo maggiormente affidato all'estro, all'immaginazione. Il che obbliga, ovviamente, ad un cambio di marcia anche chi controlla macchine ed apparecchiature, mischia inchiostri, prepara lastre e impianti. Coinvolge, pertanto, quel prestigio aziendale che la routine di sicuro non esalta». E tali parole non solo esemplificano il lato etico dell'impresa, ma lasciano trasparire anche la complicità 'politica', oltre che amicale, tra Lui e Loro. Quanto a Flavio Costan-

tini, di natali romani ma assolutamente liguri di adozione, la cartella raccoglie ben 15 esempi della sua magnifica produzione pittorica, tra anarchici, ambienti, ritratti, Titanic, esoterismi, marine, tutto nella chiave geometricamente a prospettiva della sua personalissima maniera. Però il curatore non tralascia di ricordare, in apertura, anche i loro trascorsi e intenti comuni, quando negli anni '50 lavoravano insieme per le pubblicazioni dell'Ital-sider: «L'industria sì, il suo peso economico, la sua presenza in molte aree della penisola, il suo contributo all'evolversi di una società moderna, mai però trascurando la forza lavoro, l'uomo dell'acciaieria e dell'altoforno. Non per una forma di sciatto e insincero operaiismo, ma per una convinzione lucida e forse un tanto provocatoria. Segnata da quel tuo tratto nero, penetrante, volutamente marcato per restare, e imprimersi, nella memoria».

Poi, a chi tocca per il 1990? A Gianluigi, detto 'Didi', Coppola, simpatica figura di fumettista e illustratore 'classico' di stampo realistico, che per diversi decenni era stato risucchiato felicemente prima da Milano e poi soprattutto da Londra, capitali di tanta pubblicità ed editoria di classe, finché altrettanto felicemente volle tornare nella ligure terra natia, ritrovando i vecchi amici Flavio e Lele (insieme con i quali dal 1970 aveva collaborato



a illustrare la rivoluzionaria enciclopedia *La Ruota* edita a Genova da Angelo Ghiron, e dei quali confessa: «Dal primo imparo la precisione dell'esecuzione e il piacere della ricerca e dal secondo la magia del colore»). E pure l'amico Claudio, che chiosa: «E non è affatto un caso se, rileggendo la tua quasi trentennale attività di illustratore e copertinista (un gran brutto termine definitorio) si sommano nella memoria di tutti noi le pagine della grande letteratura e di quella spiccia di evasione, i capitoli sollecitanti dell'investigazione poliziesca e quelli dell'avventura a tutte lettere. Un universo infinito, fittamente popolato di avvenimenti, emozioni, sentimenti, azioni, comportamenti, tutti sempre da te riassunti ed evidenziati con magistrale perizia di intermediario». Peraltro l'ineffabile Didi risponde con la sua consueta leggerezza autoironica: «Caro Claudio, leggendo quello che hai



Sopra, il bucaniere Pepito di Bottaro. Nella pagina precedente, una copertina di Gianluigi "Didi" Coppola per Mitzi.

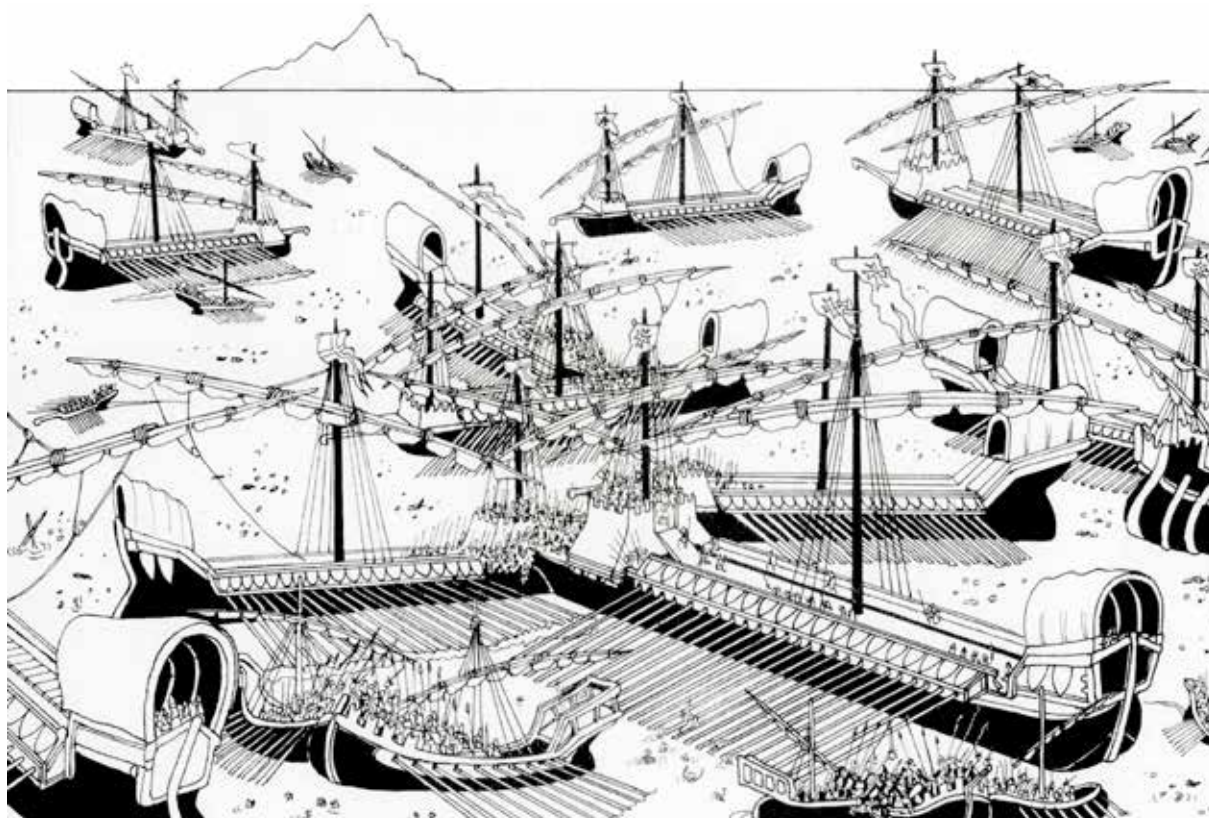
scritto su di me, mi rendo conto che anch'io ho alle spalle una carriera. A questo non avevo mai pensato prima. Riflettendoci sopra, forse dipende dal fatto che tutto quello che ho realizzato è stato quasi sempre un divertimento. Il soggetto a volte mi piaceva molto, a volte meno, ma il pensarlo, prepararlo ed eseguirlo è stato ed è tuttora per me quello che forse è il piacere di un hobby, che peraltro non ho. A ben pensarci ho passato quarant'anni a fare un lavoro che a me non è mai sembrato un lavoro. Questa è fortuna? Io credo di sì». E la pensano allo stesso modo, sempre per fortuna, molti dei suoi colleghi, genovesi e no.

Sul versante del fumetto umoristico, soprattutto per ragazzi si erge invece il successivo protagonista della benemerita collana: Luciano Bottaro, rapallese, grande interprete disneyano del dopoguerra italiano, ma anche autore in proprio di serie a volte più famose all'estero, Francia in primis, che in patria: il ranger Baldo, il bucaniere Pepito, i cavernicoli Postorici, i canadesi orso e cacciatore

Whisky e Gogo, le carte da gioco Redipicche, i funghetti Pon Pon, e così via, tutti personaggi caratterizzati da uno speciale tratto nitidissimo e in qualche maniera geometrizzante che non può non rimandare alla storica e sovrana cifra stilistica del sanremese Antonio Rubino, grande confessa passione pure di Bertieri stesso. Il quale, lodando la testardaggine non meno che l'inesauribile fantasia di Bottaro, vuole ringraziarlo così: «Certo, non hai scelto la via più semplice ed immediata, ma di questo non devi assolutamente rimproverarti. Affermando che ti piace molto scrivere e disegnare per i bambini, con il 'passepartout' della

tua immaginazione ci concedi ormai da molte stagioni di sgraffignare anni su anni all'anagrafe». La tiratura della cartella è intanto scesa leggermente a 700 copie tonde.

Rimanendo ancora sul versante del sorriso, il 1992, cinquecentenario della scoperta dell'America, vede protagonista un moderno interprete di Cristoforo Colombo, ossia Enzo Marciante, già apprezzato autore dei quattro volumi delle fumettate *Storie di Genova*, inanellanti episodi autentici della storia antica resi in chiave umoristica ma rispettando fatti e avvenimenti, e poi autore di altri volumi con il protagonista d'invenzione *Pisquino da Volastra*, per tornare al genere della storia rivisitata umoristicamente con *Garibaldi Story* e appunto *Cristoforo Colombo*, seguito da *Marco Polo*. Sempre, sottolinea il curatore, con «un allegro e sottile gusto ironico» e «un particolarissimo modo di raccontare (e di raccontarsi) che strettamente intrama garbo, misura, allusività e, non meno, sapienza caricaturale, fine arguzia, scherzosa parafrasi». E un merito spe-



ciale di tali rivisitazioni storiche sta «nella semplice quotidianità che le anima, nelle spigliate battute delle comparse, nell'accensione popolare che le sostiene». E Bertieri va in conclusione: «Una analistica ligure a fumetti è davvero rarità. Per questo mi è sembrato quanto mai opportuno rilevarla proprio nel momento in cui Genova, tra scavi, gru, incastellature, buche, labirinti pedonali, sta preparandosi ad una rischiosa sortita internazionale... Rileggere oggi i molti capitoli del tuo ampio e fantasioso racconto è occasione propizia per accostare quel 'rinascimento' che è nelle attese e che da tempo (troppo) s'attende». Per Genova, in ogni caso, il 1992 si rivelò una data di vera svolta.

Genovesissimo fin dal nome è il figurinaio prescelto per il 1993: Giovan Battista Carpi, uno dei massimi

'Disney italiani', riconosciuto maestro per diverse generazioni successive di altri disegnatori di Topolino e Paperino. Anche illustratore dal pennello abilissimo, non solo per materie disneyane (tra cui il long seller *Manuale delle Giovani Marmotte*), Carpi è sempre stato considerato, specialmente dal pubblico scelto dei suoi colleghi non invidiosi, un vero

e proprio *arbiter elegantiarum* del disegno. Bertieri gli confessa di non poter tacere «la facilità ed il garbo illusionistico con cui riesci ad immergerti (e a immergerci) in universi fantastici. In quei territori dell'insolito e dell'arcano che tu, da sapiente fabulatore ed avvertito lettore di incanti letterari, attraversi e segni con i tratti lievi e sollecitanti di una matita sempre guidata da un trasognato istinto». Per l'occasione la tiratura della cartella sale fino a 750

Sopra, un'illustrazione dal volume Storie di Genova... di Enzo Marciante. Sotto, G. B. Carpi con i personaggi Disney



esemplari, vetta mai raggiunta prima.

L'anno successivo, protagonista è quella che si rivelerà la più giovane tra gli eletti della collana: Serena Giordano, al tempo poco più che trentenne, innovativa e intelligente artista visiva, che in futuro si distinguerà anche come critica geniale proprio nel campo della semantica dell'immagine. Bertieri ricorda il primo incontro con lei, sei anni prima: «La mia sorpresa, forse lo ricordi ancora, fu molta nel constatare la sicura personalità e la indubbia autonomia di segno, oltre ad un evidente e risaltante bagaglio culturale, che i tuoi lavori chiaramente denunciavano... Ci intendemmo subito sul principio fondamentale circa il lavoro che avevi intrapreso e che ancora non ben sapevi quali svolte avrebbe seguito nel suo evolversi: un netto rifiuto



nei confronti dell'adornare ed una scelta sicura e rigorosa verso la sostanza delle cose». È una messa a fuoco perfetta per uno stile personalissimo, sospeso tra ragionati e postmodernizzati echi del Futurismo, dell'Art Déco, persino della Pop Art. Serena Giordano risponde con una importante nota sentimentale, che tocca le corde dell'affetto di tutti coloro che gravitano intorno all'iniziativa: «Questo è il primo Natale che la Prima Cooperativa affronta senza il nostro comune amico Picasso. Sono molto felice di contribuire a ricordarlo con i miei disegni, continuando una collana che proprio lui aveva ideato e portato avanti con passione». Franco Picasso era in effetti la vera anima più profonda della Prima, che dopo la sua dolorosa scomparsa nonostante tutto non poté più essere la stessa.

Piuttosto curiosa si presenta l'edizione 1995 della cartella. Non si tratta infatti di una monografia come le precedenti, ma è riservata, come si legge nella nota editoriale, «alla raccolta di originali 'dedicati' che Fausto Oneto espone nella trattoria U Giancu in San Massimo di Rapallo». Per la precisione, U Giancu – che da molto tempo non è più una trattoria ma un rinomatissimo ristorante – è un anomalo museo del fumetto e dell'illustrazione, famoso in tutto il mondo, perché ha le pareti completamente ricoperte, in una sorta di *horror vacui*, di centinaia di disegni originali inquadri, e spesso dedicati al pirotecnico titolare Fausto Oneto, a firma dei più grandi disegnatori internazionali che nel tempo hanno fatto visita al locale, spesso ospitati in occasione delle manifestazioni sul fumetto che si sono susseguite fin dai primi anni '70 in quel di Rapallo. Una imperdibile Mecca per gli appassionati, che vi approdano anche dagli oltreoceani non solo per assaporare i prodotti di una cucina davvero raffinatissima. Bertieri si dichiara più che appagato: «Troppi nomi e troppe specialità per commentarli tutti e grandissimo dunque l'imbarazzo quando s'è trattato di dover privilegiare una dozzina di opere onde mettere in pagina in singolare menù di segni, inflessioni, tratti, qui raccolti».

C'è infatti il meglio della grafica internazionale: Carl Barks, Fellini, Mordillo, Manara... E c'è ancora: credeteci, vale assolutamente il *détour*.

Dalla cartella dedicata a Serena Giordano:
Quattro suonatori di Brema



Tre disegni con dedica
dalla collezione di Fausto Oneto

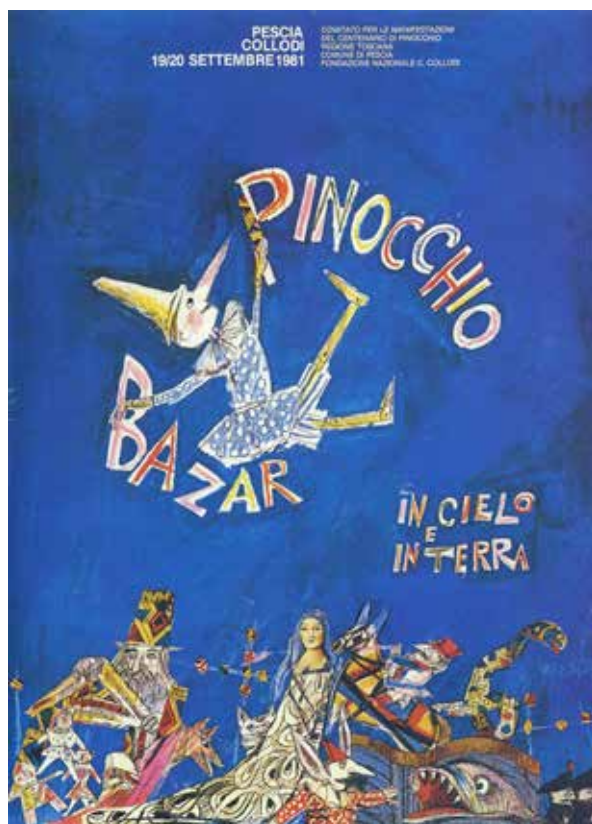
La cartella 1996, ormai senza il buon Franco Picasso a spingerla, segna un rallentamento. La scelta torna sull'amico immancabile Lele Luzzati, il dirimpettaio più generoso di sempre, che concede la riproduzione di 10 grandi suoi fantastici manifesti per gli spettacoli del Teatro della Tosse, altrettante meraviglie che entrano nella storia della cartellonistica teatrale internazionale del Novecento. Stavolta manca perfino l'introduzione bertieriana. Si capisce che siamo entrati in una fase discendente, della Prima, non meno che del clima generale economico-culturale non solo genovese. Si direbbe che i tempi buoni stiano davvero per finire.

La conferma, nonostante un ultimo guizzo di vitalità, arriva dalla cartella 1997, che sarà ahinoi l'ultima della fantastica serie. Sul podio sale Marco Locci, singolare figura di multiartista che tuttavia mantiene un denominatore comune sotteso a tutte le sue opere: il mare. Da buon, anzi da ottimo, ligure. Meno conosciuto dei figurinai che lo han-

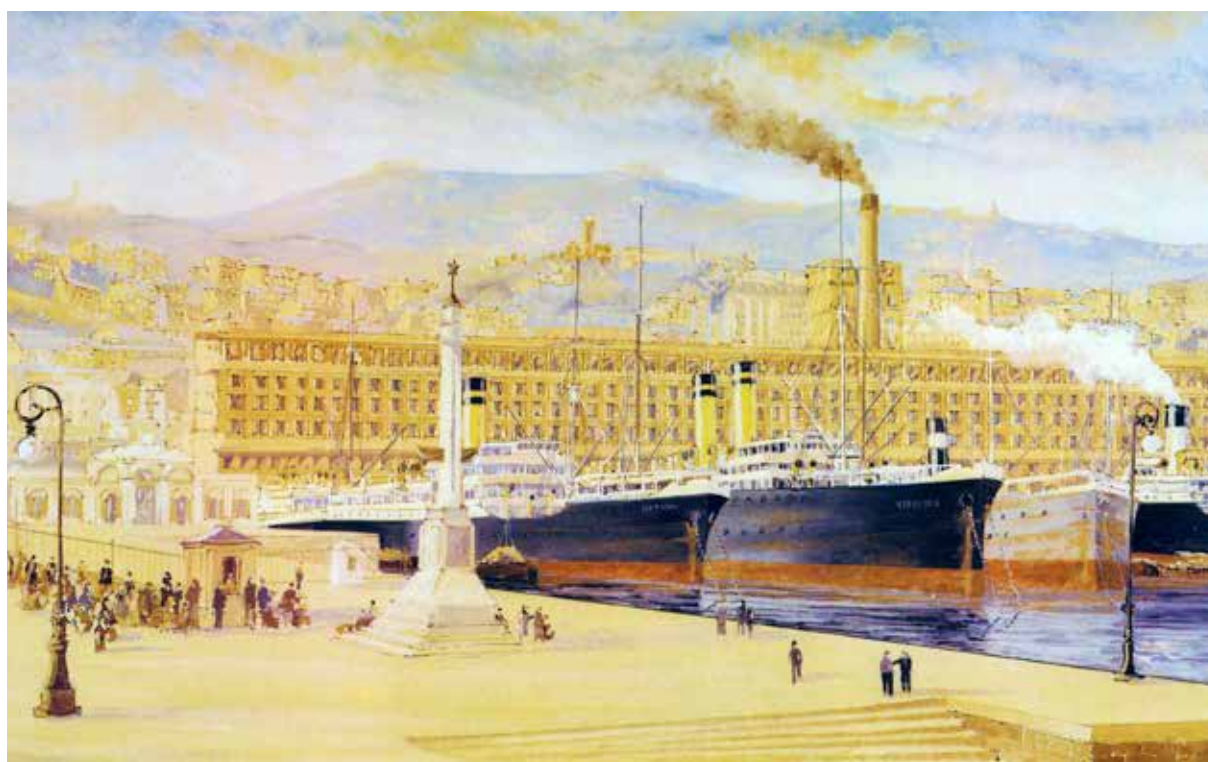
no preceduto, però Locci merita il suo posticino in questo locale pantheon per la sua ritrosia, per la sua precisione, per la sua cura 'artigianale' del particolare, per la sua fantasia, in una parola per la sua ligusticità. La cartella raccoglie una bella serie di suoi 'ritratti' di navi storiche ambientate perlopiù nel porto di Genova. Dopo essersi ben documentato su materiali strettamente d'epoca, Locci è riuscito a ricreare degli ambienti che erano rimasti forse solo nella memoria dei genovesi più anziani. «Partendo dal rilievo delle colline (alle spalle del porto), sei sceso alle prime case, alle emergenze di chiese, campanili e 'castelli', stabilendo quei riferimenti che rendono riconoscibile una città. Quindi, il fronte del porto: magazzini, stazione marittima, silos, infrastrutture. Infine, navi, chiatte, rimorchiatori, gozzi, natanti d'ogni tipo... Come annoti nei tuoi appunti, "un ritorno all'infanzia, con i grandi transatlantici dagli scafi neri e dalle sovrastrutture bianche, colori rimasti immutati dagli anni Trenta

ai Sessanta". Ma la cosa più affascinante – come tu ricordi – è stata la scoperta di Genova dal mare, anziché dagli abituali punti di vista a terra. Ponendoti nello sguardo di un capitano che sta entrando in porto o in quello di un pilota che sta portando 'dentro' una nave». E anche la tecnica realizzativa merita uno sguardo approfondito: «La soluzione l'hai individuata nell'uso di tempere molto diluite con acqua, così da ottenere effetti di trasparenza simili a quelli dell'acquerello. Ecco allora che l'Elettra, il Rex, l'Andrea Doria, i vari 'Conti' prendono nuova vita in quel 'riscaldamento navale' che hai voluto dedicare ad una Genova avviata al

giro del secolo». In realtà le cartelle dei Figurinai Genovesi al 2000 non arriveranno (quest'ultima ha già riabbassato la tiratura a 600 copie, facendo trapelare una contrazione della clientela, destinata a implodere ulteriormente in una incombente fase economica di crisi). Ed è questa la appena malinconica conclusione di tale eccellente – più unica che rara – iniziativa, che oggi possiamo riconoscere quale singolare operazione tanto di spettacolare diffusione quanto di approfondito studio sull'attività di coloro che da allora in poi anche noi vogliamo e amiamo definire i nostri amati 'figurinai genovesi'.



In alto, un manifesto di Emanuele Luzzati; sotto, Emigranti in attesa dell'imbarco, dalla cartella dedicata a Marco Locci



In me le radici della mia terra

Intervista a Elena Pongiglione

Roberta Cardillo



olendo iniziare con una domanda sulla sua carriera, viene spontaneo chiedersi, stando alle notizie biografiche, per quale motivo, pur essendosi abilitata all'insegnamento delle materie artistiche, non seguì la professione di insegnante, ma iniziò a collaborare con illustrazioni a riviste industriali ed editori.

Mah, io dico che sono come i gatti, che nessuno riuscirebbe a farmi fare una cosa che io non amo. Quando ho dato, per precauzione, l'esame di Stato (che allora si chiamava decentrato) a Roma (una cosa terribile in cui eravamo tremila, con la polizia che andava e veniva nei corridoi per tenerci d'occhio) io son rimasta talmente scioccata dall'ambiente degli insegnanti della materia che mi sono giurata a me stessa che mai avrei frequentato un ambiente simile, non perché gli insegnanti fossero una categoria spregevole o antipatica o che, ma perché io mi trovavo, esaminando la situazione e la cosa, assolutamente inadatta a quel tipo di vita. Tutto qua. E poi per un'altra questione abbastanza importante in quei tempi: teniamo

A un anno dall'addio all'amica 'Pongi', pubblichiamo l'intervista fattale in occasione della mostra "Il laboratorio magico di Elena Pongiglione" allestita alla Biblioteca Berio nel 2015. Rispetto alla versione uscita sul catalogo (Genova, Sagep, 2015), abbiamo voluto mantenere il testo originale, nel quale compaiono alcune sue espressioni colorite, piene di quella spontaneità e schiettezza che ce l'hanno fatta amare.

presente che erano gli anni Cinquanta e con un disegno io guadagnavo molto di più che le mie colleghe insegnanti. Tutto qui.

Entrando più a fondo nella sua attività di illustratrice: gatti, streghe e Casacce, soggetti, tra gli altri, cui lei è particolarmente affezionata. Come si è sviluppato l'interesse che vi lega?

Gli interessi si sviluppano durante lo svolgimento della vita di un artista; ci sono delle cose che ti catturano, degli argomenti che ti affasciano, degli argomenti che ti ripugnano o degli argomenti che veramente ti interessano fino in fondo e su quello uno si muove. Ed è importantissimo perché

questo movimento è un movimento di cervello, di occhi, di sentimenti, di emozioni, di fantasia e di cultura, anche.

Sofferamoci sui lavori delle Casacce liguri: può dire che questi lavori siano nati dal bisogno, in un certo senso, di riappropriarsi delle proprie radici? Come può descrivere la nascita di questa esigenza?

Si può dire che, in quanto ligure 'dall'osso', pro-

prio, io non abbia mai abbandonato le radici per cui io non ho nessuna necessità di ritrovarle: le radici della mia terra sono in me; ora, che io le svolga in modo più o meno brillante, più o meno felice è un altro discorso. Perché può succedere che le mie radici non piacciono a un certo pubblico, e un certo altro ne vada matto. Ma questo fa parte del rischio di vivere di un artista. E devo dire che le Casacce, essendo una manifestazione particolare, spirituale, di devozione popolaresca, mi affascinassero in questo senso. Era l'anima ligure, in questo caso, che si muoveva devota con il suo Cristo o la sua cassa con il Santo o la sua Madonna. E per me questa era una cosa commovente.

Le è capitato di occuparsi di fumetti?

Nei primissimi tempi della mia professione ho provato a fare fumetti: ero in contatto con un 'boss' di Milano il quale, pur apprezzando il mio segno e il mio tratto, trovava che io caratterizzassi troppo i personaggi. La qual cosa m'ha lasciato di stucco perché, se un personaggio deve essere un eroe dei fumetti, deve essere per forza caratterizzato da qualcosa: o c'ha i 'doppi muscoli', o c'ha una faccia... così... severa, o allegra, o che... Quindi m'ha fatto capire che quello non era un discorso per me, cioè il discorso di prima, ovvero sia che nessuno riesce a farmi fare delle cose che non mi vanno. Per cui io inventavo le situazioni quasi sempre, devo dire, biografiche e queste situazioni riportavano qual-

cosa che mi era successo e che io condivo con un po' di humour, con un po' di... come posso dire... malignità no, perché io non sono né maligna né ho della malvagità in me ed è per questo che non son riuscita a fare la satira politica, l'ho evitata con

cura in quanto, per conto mio, velenosa. E quando mi scappa di fare un fumetto, lo faccio come pare a me e come voglio io, coi personaggi che mi dicono qualcosa. E ho, effettivamente, una bella serie di fumetti che così punzecchiano me stessa, punzecchiano i miei colleghi, punzecchiano i critici d'arte, i vip e via dicendo, perfino le cameriere, naturalmente con molto garbo: come dico e ribadisco, io non sono mai cattiva.

Elena Pongiglione e la ricerca: l'invenzione di una tecnica nasce prima nel pensiero o direttamente su supporto?

Questo è un discorso abbastanza complesso in quanto da giovanissima le prime manifestazioni mie erano senz'altro informali perché affascinata dal bel colore, dai bei tratti, dalle combinazioni compositive di elementi che fossero più o meno gradevoli. Poi mi sono accorta di una cosa che mi ha sconvolto: della casualità di queste operazioni, cioè: quando mi accorgevo che lì ci voleva un punto color arancione lo mettevo. Per che cosa?

Perché ci stava bene? A me non mi serve una manifestazione di quel genere. C'era tutta la casualità dell'accostare colori; bastava avere buon gusto un certo senso degli spazi e le cose venivano così da sé. E a me non bastava: mi sembrava tutto così terribilmente casuale che non mi dava nessuna soddisfazione, mentre invece lo studio vero e proprio, non dico della natura perché, insomma... non esageriamo, ma l'approfondimento di tutti gli argomenti che

mi saltavano all'occhio mi completava e mi dava una pace dello spirito che altrimenti non riuscivo ad ottenere. Per cui ho cominciato, munita di un pacco di carta da macellaio, quella che usava ai miei tempi, gialla, e di una matita da falegname, di



Studi sull'espressione di gatti (1976),
dalla cartella Figurinai genovesi dedicata a Elena Pongiglione



Manifesto della mostra dedicata all'artista nel 2015

quelle con la pancia rossa, ovali, che non rotolavano, e con quelle io giravo per Genova. Ho girato per strade, per i porti, perfino per Staglieno, per i cimiteri, per gli ospedali: dappertutto. E ho imparato la figura, ho imparato a capirla, ad amarla e a trattarla... e a trattarla in movimento che è la cosa più difficile che ci sia. E ho scritto, disegnato, fatto, buttato via, cacciato nella rumenta tante di quelle tonnellate di carta gialla finché ho imparato a disegnare la figura, che mi piace molto. E devo dire una cosa: quando sono uscita dal liceo artistico, siccome non sapevo fare niente, ma proprio niente, dalla paura ho imparato a disegnare. E questo è tutto.

L'artista e la mostra: come nasce l'idea di voler organizzare l'incontro attraverso le opere dell'artista con il pubblico fruitore?

A me è successa una cosa abbastanza stranamente i giovani, i giovanissimi non vedono l'ora di avere quattro 'quadrucci' da parte per esporli subito e sentirsi dire « oh, come sei bravo!», io avevo

un blocco in questo senso: niente mi pareva mai abbastanza decoroso da essere esposto. Per cui io, devo dire la verità, ho perso anni ad approfondire, a lavorare, a buttare via, a riprendere, a recuperare, a ritoccare cose che non mi convincevano e poi, quando più o meno cominciavano a convincermi, le buttavo via. Naturalmente c'erano amici che, bestemmiando, andavano a recuperare i quadri: «Sei diventata matta!», eccetera. No, niente da fare, io ho dovuto essere presa a calci nel sedere da certi amici perché io facessi la mia prima mostra. Dopo di che le altre sono venute da sole, perché la gente (quello che io chiamo 'quei quattro gatti del mio pubblico') le richiedeva, mi domandava, insisteva per vedere cosa diavolo io avessi inventato nel frattempo e questo mi ha sempre stimolato, ecco. È tutto.

Tra le tematiche che affronta nelle sue opere ne esiste una che le sta particolarmente a cuore?

Anche qui è il discorso di pocanzi. Sarebbe a dire che sono gli argomenti che catturano gli artisti, non tanto l'artista che cattura gli argomenti. Essendo ligure, come dicevo prima, di profonde radici, mi ha sempre affascinato quel che di misterioso che ogni regione probabilmente ha. Le leggende della Liguria, le storie che mi si raccontavano da bambina e poi questo enorme mondo stregonesco, magico e misterioso della Liguria, fatto di luoghi sacri cosiddetti, di dolmen, di menhir, di pietre magiche, di cose strane, di *strionezzi* che fanno le vecchie contadine ai bambini con i vermi, per modo di dire, o con il raffreddore cronico. Ecco, questo mondo mi ha sempre incuriosito e ho cercato di capire la poesia, la straordinaria fantasia e, soprattutto, la potenza storica di questi argomenti perché la cultura è sempre alla base di queste straordinarie cose. Per cui io ritrovavo le 'mie' streghe del Levante o di Triora perfino negli antichi testi degli studiosi tedeschi medievali, e questa è una cosa che ti sconvolge, che ti affascina e che ti spinge ad approfondire. Quindi io mi sono inventata, per esempio, le streghe di mare che cavalcano dei draghi marini, naturalmente, le streghe che sorvolano a filo d'acqua il mare suonando delle conchiglie come fanno gli indigeni dei mari del Sud per richiamare al giudizio le anime dei marinai morti

in naufragio. Insomma, tutte queste cose un po' inventate, un po' raccolte che, secondo me, anche da un punto di vista grafico, coloristico, hanno un loro fascino.

Pensando alla gente ligure e dovendo rispondere da "umorista": cosa pensa del fatto che i liguri siano etichettati come "gente con il mugugno"?

Io, fin dalla più tenera infanzia e da sempre praticamente, ho detestato le 'etichette', salvo quelle delle bottiglie! Ora, il fatto dei genovesi 'mugugnosi', lamentevoli, tirchi addirittura, mi ha sempre mandato fuori dai gangheri. Anche perché, per quel poco che mi è toccato di girare al di fuori di Genova, devo dire che a me non mi ha mica mai regalato niente nessuno. Per cui sulla tirchieria lascerei un po' perdere; veniamo sempre accomunati agli scozzesi, tra i quali ho trovato gente generosissima, e così ho trovato gente generosissima fra i genovesi e tirchi spaventosi invece in altre regioni d'Italia. Ecco, quindi a me questa storia dei lamenti su sé medesimi dei genovesi... oh santo cielo, ho trovato in Meridione dei lamentatori molto più profondi e più agguerriti dei genovesi. Perché poi anche devo dire che il vero genovese a lamentarsi tanto *u s'angòscia*, perché si vergogna, perché gli dà fastidio per una questione etica. Ecco, quindi su questo fatto dei presunti o reali difetti dei genovesi non trovo che siano più o meno tirchi o lamentevoli di altri italiani e anche stranieri. Ecco, quindi io divento furibonda quando mi si dice questo e quando sento anche per esempio in televisione, alla radio, che si picchia sempre su quell'argomento della tirchieria io vado in bestia.

Se le venisse chiesto di rappresentare la gente ligure in uno schizzo quale soggetto sceglierebbe?

In genere, io quando devo dire qualche cosa di saporito, o di humour o di salace, lo faccio dire ai gatti. Io ho inventato una comunità di gatti che in una strip genovese (questi gatti parlano in genovese, naturalmente) faccio dire loro tutte le situazioni e le battute che io trovo divertenti o interessanti perché, come i gatti, i liguri sono discreti, sono guardinghi, hanno tutte queste qualità feline... ecco, non sono rumorosi, non fanno fracasso, non sono *grossier*, sono generalmente abbastanza conte-

gnosi o educati, che sono tutte le qualità dei gatti. È vero che ci sono anche i liguri fanfaroni, i liguri furfanti (per carità, sarebbe una follia non considerarli), come esistono anche i gatti fanfaroni, furfanti, mentitori, ladri. E, santo cielo, il mondo dei gatti e degli uomini è infinito. Con i pro e i contro.



Copertina del catalogo della mostra tenuta a Genova al Centro incontri della Cassa di Risparmio di Genova e Imperia dal 20 dicembre al 20 gennaio 1990

Un'ammirevole vecchiaia

Camilla Salvago Raggi a cent'anni dalla nascita

Rosa Elisa Giangoia



onobbi di persona Camilla Salvago Raggi nel 1994, quando lei fu così gentile da presentare il mio primo romanzo, *In compagnia del pensiero*, insieme al mio caro amico Luigi Surdich. Prima avevo letto e ammirato molti suoi libri soprattutto per la sua abilità di descrivere piccole e grandi cose della vita quotidiana, facendo rivivere il passato con vivacità e verità.

Camilla aveva allora settant'anni; infatti poco dopo fu festeggiata a Genova, a Palazzo Tursi, per questo suo compleanno. Quello che per Dante era il limite dell'esistenza umana per lei fu l'inizio di una nuova lunga e felice stagione letteraria.

Poiché da allora ebbi molte piacevolissime occasioni di incontro, posso dire di aver potuto osservare, o meglio di ammirare, la sua lunga vecchiaia, sempre molto vitale, attiva e creativa, ben testimoniata da un'intensa produzione di romanzi: *L'ora blu* (1995), *Buio in sala. Una serata all'opera* (1997), *Castelvero. Vite di donne in Monferrato* (2000), *La druda di famiglia* (2003), *Il magnifico Leonardo* (2006), *Donna di passione. Un amore giovanile di Cavour* (2007). Ma sono di grande interesse anche i testi successivi, incentrati proprio sul suo vivere la vecchiaia e sull'ambiente in cui trascorreva le sue giornate.

Infatti *Volevo morire a vent'anni* (2017), *Le cose intorno* (2018), *La quinta età* (2019) e *Sazia di giorni* (2022)

raccontano un diario-testimonianza dei suoi ultimi anni: Camilla è sempre al centro, attenta al suo vivere, pronta a ricordare, partendo dal presente per riannodare fili con il passato, evidenziare le sue simpatie e le sue antipatie, soprattutto in fatto di mode, di comportamenti, di tendenze che sono andate mutando nel corso dei tanti decenni della sua vita. La sua lucidità e la sua acutezza nei giudizi non vengono mai meno, come la sua abilità nel tratteggiare le persone e i personaggi, soprattutto quelli del mondo letterario, che ha avuto modo di incontrare e con tanti dei quali è entrata in amicizia.

Questi libri di Camilla, ormai ultra novantenne, sono all'insegna della libertà, libertà di valutare e giudicare senza preoccuparsi di quanto possano pensare gli altri, libertà di rievocare schegge del suo passato per dire come le cose sono andate, ma anche libertà di scelte e comportamenti, soprattutto nelle piccole cose, rispetto a quelli che nei suoi anni giovanili, per la sua collocazione sociale, erano obblighi e doveri.

Ma questa serie di libri testimonia la fortuna che Camilla ha avuto di poter vivere sempre nel suo bellissimo mondo domestico, tra Campale e Badia, circondata dalle cose che più amava, 'le cose intorno', dagli orologi alle uova artistiche ai libri, ai tanti ricordi della sua famiglia, autosufficiente qua-

Quello che per Dante era il limite dell'esistenza umana per lei fu l'inizio di una nuova lunga e felice stagione letteraria.

si fino alla fine, nonostante qualche acciaccio, sempre capace di non abbandonarsi alla malinconia, pronta a rievocare il passato con vivacità e punte di ironia, padrona del presente e fiduciosa ancora nel futuro.

Il primo, *Volevo morire a vent'anni*, porta forse nel titolo e nell'incipit una suggestione dannunziana, in quanto il Vate pubblicizzò la sua prima raccolta di poesie, *Primo vere*, facendo diffondere la falsa notizia di una sua prematura morte per una caduta da cavallo. Infatti Camilla dice di sé: «io, una ragazzina con l'ambizione di diventare una scrittrice, e persuasa che una morte prematura potesse garantirle una sia pur postuma celebrità». Ma poi prevale la vita con il suo susseguirsi di avvenimenti, lieti e tristi, sempre imprevedibili, che determinano l'esistenza di Camilla nell'alta società, pur restando lei sempre restia alla mondanità e lontana dalle frivolezze, preferendo essere una lettrice 'forte', e impegnata, con passione e dedizione, nella sua attività di scrittrice.

La quinta età si popola di molti personaggi, soprattutto perché gli eventi presenti fanno vivere molti ricordi del passato, quelli della giovinezza di Camilla nell'ambito della sua antica aristocratica famiglia e quelli dell'affermazione letteraria sua e del marito, Marcello Venturi, con amicizie e incontri con tanti protagonisti della nostra letteratura recente: Elena Croce, Elémire Zolla e Cristina

Campo, Giangiaco­mo Feltrinelli, Raffaele Crovi, Lalla Romano, Michele Prisco, Mario Pomilio e altri, sempre tratteggiati con vivacità e finezza, e poi i viaggi, soprattutto nell'Europa dell'Est e i riferimenti ai tanti libri e film che hanno riempito le lunghe ore dei giorni di solitudine.

Sazia di giorni conclude la vicenda letteraria di Camilla, ormai vicina ai 98 anni, ma, in realtà ancora desiderosa di vivere e capace di riflettere sulla vita e sulla morte con lucida e profonda intelligenza. La narrazione inizia con un momento drammatico per lei: un'accidentale caduta di notte, nella sua casa di Campale, con conseguente frattura del femore, ricovero in ospedale, intervento chirurgico, lunga degenza per la riabilitazione... proprio nel periodo del lockdown per il covid che rende tutto più complicato e difficile. Ma Camilla è ancora forte, si riprende bene e riesce a raccontarci questa disavventura e la sua vita nei mesi successivi. Ancora episodi del presente si intrecciano con ricordi di fatti e persone del passato, ma si comincia a sentire un fiato più corto, all'ironia e alla vivacità si intrecciano più frequenti punte di mestizia, tutto sembra velarsi per la consapevolezza dell'incombere del distacco e le parole, seppur accorte e misurate, non riescono a nascondere. A rivelare tutto questo è anche lo stile, più rapido e spezzettato che fatica ad «addolcire la tristezza / Insita nel pensiero della morte», come dice Camilla nella poesia che chiude il libro e conclude definitivamente il suo scrivere. Un libro importante, che appassiona e coinvolge, in quanto ci lascia una testimonianza dei pensieri, delle sensazioni, degli stati d'animo di Camilla nei giorni della riflessione sulla ormai vicina conclusione della sua esistenza.

In questi suoi ultimi tempi, vicina al centenario, Camilla sembra davvero incarnare il modello di vecchiaia prospettato da Cicerone nel suo famoso *De senectute*. Lei, infatti, ha saputo sopportare e portare avanti la vecchiaia con saggezza, usufruendo e godendo di quanto la vita poteva ancora offrirle, consolata soprattutto dalla cultura, senza abbandonare le sue predilette attività, la lettura e la scrittura, in quanto possibili da svolgersi con il semplice ausilio della mente e dell'ingegno, pur nell'indebolirsi delle forze fisiche, ma diciamo anche confortata dall'autorevolezza e dal prestigio che il suo lungo impegno in campo letterario le avevano conferito.

Camilla Salvago Raggi e Maria Novaro in occasione della consegna del Premio Mario Novaro (2013)



Un ricordo di Emilio Servadio

*Relazione tenuta a Roma, Palazzo Barberini,
al Convegno polidisciplinare "Psico-poetica-mente" il 28 giugno 1996*

Biancamaria Puma

Emilio Servadio, nonostante la sua grande semplicità e la sua sorprendente chiarezza espositiva, è senz'altro tra le manifestazioni più complesse nella storia della psicoanalisi e, non è azzardato dire, è tra le manifestazioni più complesse nella storia della psicologia in generale per una serie di ragioni: anzitutto, come persona profondamente eclettica, è diventata una personalità di rilievo in vari campi dello scibile umano.

Là dove egli si sia impegnato, lo ha fatto sempre sul serio – dallo sport, alla scienza, alla poesia e letteratura, alla parapsicologia, alla sessuologia e via di seguito. È riuscito ad emergere in ogni settore esplorato centrando il bersaglio in pieno, ed ogni successo sembrava una conseguenza ovvia e necessaria. È stato apprezzato dagli addetti ai lavori anche come poeta e letterato ottenendo numerosi premi nazionali ed internazionali.

Nel 1991, ad esempio, è vincitore assoluto dell'ottava edizione del Premio Nosside per la poesia.

Questa sua passione è stata presente fin dalla giovane età ma si è sviluppata maggiormente negli ultimi dieci anni della sua vita, esprimendo tutta la saggezza della sua evoluzione di coscienza.

Questa grandissima ricchezza interiore, questa grossa spiritualità, unita all'esperienza di vita di vegliardo, appare chiaramente nella sua produzione poetica ed è stata sottolineata anche dai critici che l'hanno esaminata.

Ad esempio, nel recensire *Poesie della spada e della rosa*, penultimo libro di poesie di Servadio, Claudio Bedussi su «Tribuna Letteraria» esordisce:

La semplicità dei saggi è in Emilio Servadio. Se c'è un libro di versi in Italia che sia la dimostrazione più evidente di come possa esistere una poesia attraversata dai bagliori dell'essere in una struttura formale armonica e priva di forzature intellettualistiche, è questo.

Il Bedussi in questa sua affermazione comprende in pieno l'animo di Servadio il quale in un'altra occasione afferma:

La sapienza si consegue studiando, classificando, osservando con scrupolosa attenzione. La saggezza si ottiene se non si dimentica l'amore.

Servadio aveva compreso che la vera cultura, come la vera spiritualità è priva di elementi dogmatici ma è ricca di elementi affettivi. E l'amore, non solo come espressione estetico-sentimentale ma soprattutto nella sua accezione più nobile, è il filo conduttore che unisce ogni sua produzione artistica o scientifica.

Pioniere della psicoanalisi in Italia, Servadio non condivide totalmente la posizione di alcuni psicoanalisti che, riconoscendola come espressione dell'inconscio, trovano somiglianze fra l'arte e i processi patologici.

Nel 1992 egli infatti scrive:

Da molto tempo mi sono convinto che le interpretazioni della virtus creativa hanno i loro limiti, e che la creatività - al pari dell'amore - deve avere le sue radici "altrove", in piani metafisici dell'essere.

La poesia di Servadio rappresenta non solo un fenomeno letterario veramente notevole – che si esprime con una euritmia simile ad un canto – ma

rappresenta la manifestazione sintetica dell'evoluzione interiore di questo grande personaggio.

Egli scriveva le sue poesie di getto e non le ricordava quasi mai, proprio lui che aveva una memoria eccezionale.

Servadio non ricordava le sue poesie. Era un fatto assodato.

Le mie poesie non sono carezze di primavera:
sono luci improvvise che sento accendersi nel sangue.

Egli aveva una grande sete di infinito ed è proprio questa grande sete di infinito che spinge Servadio – come lui afferma in una sua poesia – «a ricercare altre luci», «a chiudere gli occhi e scendere nel cuore».

Ed è proprio nella profondità del suo cuore che Servadio realizza un collegamento attraverso l'amore, – proprio come ci aveva illustrato Platone – fra il mondo sensibile e il sovrasensibile, fra il fenomeno ed il noumeno.

Infatti, egli partendo dall'amore per una creatura giunge a cogliere l'Assoluto e ad identificarsi con esso.

La poesia di Servadio allora diventa un modo di «offrire tutti insieme i battiti di un cuore che non riesce a non amare».

In più di una poesia, Servadio emerge come un uomo innamorato travolto dalle sue passioni, che soffre, geme, piange per l'assenza dell'amata con una intensità emotiva e poetica fuori dal comune.

Egli però è anche lo psicoanalista che conosce i giochi proiettivi della mente:

Eri lontana? Eri vicina?
Nell'incertezza del risveglio
(sparito il tempo, vago lo spazio),
io non sapevo chi di noi due
fosse l'assente.

E perciò si ravvede, rendendosi conto che quel dolore è stato causato dall'essere caduto in una trappola della mente e dei sensi:

Se non vedi oltre il velo
che lieve appanna i tuoi occhi
ben altra è la caligine
che avvolge il tuo spirito imperfetto
e ti impedisce di scorgere
nella sua nuda essenza il Reale.



Emilio Servadio in un ritratto fotografico

In questa presa di coscienza Servadio non si avvilisce.

Egli sa che il giorno e la notte si alternano, che tutto è estremamente contingente, che la notte è funzionale al giorno ed il giorno alla notte, ma il dolore è così sottilmente intenso, che ingenuamente esclama:

Se questo buio cessasse,
questo buio che va e viene.
Si sogna la pace e l'anima geme.

E ancora:

Ma io vorrei che il sole del cuore
splendesse perenne
nell'ascesa notturna
del pellegrino incamminato
verso la vetta sacra della montagna invisibile".

Così l'ingenuo fanciullo che è nel contempo un vecchio saggio, sente il bisogno di chiedere scusa all'amata:

Ho sbagliato. Perdonami. Ora so
che nessuna distanza può dividerci.
Perché sei stretta a me
Come la terra al sole,

come il sole alla stella più remota,
 come la mamma al figlio,
 come il fiore alla radice,
 come l'orante all'eterno.
 Tu sei con me. Tu sei me. La tua presenza
 È certezza infinita.
 Amore mio, perdonami. Ora so
 Che non sei mai partita.

Egli aveva compreso che la vera vicinanza non è corporea ma interiore ed anche se talvolta sembra ignorarlo, poi riesce a prendere le distanze da se stesso e serenamente si ammonisce:

Non ti turbi la mente
 alcuna cosa che ogni tanto appaia.
 Il tempo è trasparente
 Dietro il velo di Maya.

E così l'uomo innamorato, attraverso un viaggio introspettivo, si è già avventurato in una via in salita dove la percezione della dualità non esiste, dove l'assente è nel contempo presente:

Tu oggi non sei solo.
 Nel tuo cuore vibra la gioia
 Di chi ama riamato.

Ora, questo grande maestro ha concluso la sua vita terrena e quanti di noi l'hanno amato potrebbero sentirsi come l'amante che piange per il vuoto lasciato dall'assente, ma Servadio continua ad indicarci attraverso le sue poesie, una sorta di alchimia interiore che ci fa procedere e crescere trasformando il dolore in gioia.

E, a coloro che credono ad una vita oltre la morte fisica, egli ha lasciato – come testamento spirituale – una poesia:

Quando i tuoi occhi

Quando i tuoi occhi non vedranno più
 Queste mie spoglie terrene,
 Non dovrai credermi perduto,
 Perché sarò in tutto quello che ho amato.
 Potrai vedermi nelle vette alpine,
 Nell'erba dei prati,
 Nelle timide viole,
 Nelle rose d'avorio o di carminio,
 Nei tramonti del sole sul mare,
 Nel cero davanti all'altare.
 Potrai vedermi nella falce di luna
 Che impallidisce mentre nasce l'aurora,
 Nelle spighe del grano, nelle còccole del cipresso,
 Nei bambini che si rincorrono,
 Nel cinguettio sommesso
 Degli uccellini appena desti,
 Nell'eremita in preghiera,
 Nelle stelle della sera.
 Se guarderai con emozione
 un'anima traboccante d'amore
 Sarà come se mi vedessi ancora e sempre
 Perché sia tu che io siamo eterni,
 Perché nessuno veramente nasce,
 Perché nessuno veramente muore.



Emilio Servadio: una antologia minima

a cura di *Biancamaria Puma e Maria Novaro*

Non è nulla

Poesie d'amore e di pena,
Firenze, Centro internazionale del libro, 1985, p. 43

Quando
Sarà giunto il momento di morire
Vorrei guardarti negli occhi
E sorriderti, e dirti:
Non è nulla, amore, non è nulla.
Se mi avrai voluto bene,
Se qualche volta, a sera, le tue mani
Avrai congiunto pensando a me
(Così come mi carezzeranno il volto
E le sentirò fresche quali foglie d'aprile),
Ti guarderò negli occhi
E ti dirò sorridendo:
Non è nulla, amore, non è nulla.
È dolce morire amati
Ed il tuo sopravvivere
Non dovrà essere amaro
Perché ascolta, credimi, è vero:
Sentendo le tue mani sul mio viso,
Entrando nella luce dei tuoi occhi,
Potrò dirti, con l'ultimo respiro:
Davvero non è nulla, amore mio,
Non è nulla morire,
Non è nulla.

Era scritto

Poesie del sogno e dell'estasi,
Firenze, Centro internazionale del libro, 1988, pp. 35-36

Era scritto nei cieli
Fra le comete erranti.
Era scritto nel mare,
Nei golfi inesplorati
O fra i timidi anemoni.
Era scritto nell'aria,
Nel canto degli zefiri
E nell'urlo del maestrale.

Era scritto nelle valli di smeraldo,
Nelle ardenti corolle dei vulcani,
Fra le umide viole dei prati,
Nelle cupe rocce delle miniere,
Nel lento fluire dei grandi fiumi,
In tutto quello che vibra o fiorisce,
Nelle pallide aurore come nel fuoco dei tramonti,
Nei sommi decreti di un grande, invisibile dio...

Era scritto, era scritto, era scritto
Che dovessimo un giorno incontrarci,
Allacciare un rapporto senza fine
Sotto il segno dell'Amore supremo
E della fusione eterna delle anime.
Non è dato eludere il sublime laccio del Destino.
Era scritto, era scritto,
Adorabile creatura senza pari,
Dolce mia simile, anima mia celeste!

Liguria amata

Poesie del cuore e del cielo,
Firenze, Nardini, 1989, pp. 44-45

Mia amata Liguria, tu
Mi fosti madre possente e severa,
Con i tuoi monti a baluardo
Delle tue cittadine vivaci
Erte in faccia al mare,
Festose di colori,
Quasi a picco sulle onde
Aspre di salsedine
E d'insondabile cobalto.
Ma fosti ai miei giovani anni
Anche dolce nutrice,
Generosa di albe incandescenti
E di lenti tramonti, allietati
Dal suono delle tue mille campane.
Proteggesti i miei amori
Incerti di adolescente,
Complici i vicoli di Genova
O i lungomare silenziosi

Di Santa Margherita.
Lontano per sempre da te,
Io oggi ti chiudo
Nell'albo dei ricordi
E ti penso nel cuore
Come un bambino uscito dalla culla
Che anela senza speranza
A un impossibile ritorno.

Tu preghi e non lo sai

Poesie dell'aria e del fuoco,
Firenze, Nardini, 1991, p. 51

Tu preghi, e non lo sai, quando contempli
Il mistero di un fiore appena nato,
E gli sorridi, e talvolta gli parli
Come faresti con un tuo bambino.
Tu preghi, e non lo sai, quando ti allieta
Il sole che risorge ogni mattina,
Perché i fiori, ed il sole, e la natura
Sono miracoli quotidiani, sono
Presenze eterne di un soffio divino
Che aleggia in ogni cosa. E il mondo intero
È come un tempio in cui preghiamo, ignari.

Da ultimo

Poesie dell'aria e del fuoco,
Firenze, Nardini, 1991, p. 63

Quando sarà giunta l'ultima sera
Io chiederò a chi mi ama
Di aiutarmi a sollevare il capo
Affinché il mio sguardo si posi
Sull'estremo raggio di sole
O sulle prime, timide stelle.
Ringrazierò Chi mi ha concesso di vivere
E di alzarmi per un attimo
Come un'onda fra onde
Sul mare infinito dell'Essere.
Benedirò tutto quel che ho sofferto,
Pago soltanto di sapere
Che la fine della mia giornata
Ha coinciso con la promessa
Di un sole eternamente allo Zenith
E di un tempo senza ieri
E senza domani.

Gli sguardi

Poesie della spada e della rosa,
Firenze, Nardini, 1993, p. 36

Lo sguardo di chi muore
Somiglia a quello di chi è nato appena.
Ha lo stesso indifeso smarrimento
Di chi scopre, abbagliato,
Un mondo come esiste nelle favole:
Nuovo e inatteso.
Forse l'appena nato
È sul ciglio di un sogno, in cui s'innestano
Palpiti di carezze
E tintinnio di suoni a fior di pelle.
Forse al morente
Appare un grande ovale luminoso
Di là dal quale
Intravede una diafana accoglienza
D'elfi, di ninfe e d'angeli,
Danze lievi e lentissime
E grandi ombrelli d'alberi al tramonto.

Loroscopo

Poesie della spada e della rosa,
Firenze, Nardini, 1993, p. 58

Il fuoco dei pianeti
Immobilizza il futuro.
Le ore, i mesi
T'illudono. Il tempo non passa,
Traspare. La natura, il cielo, il sole
Custodiscono il segreto
Del rosario apparente dei giorni.
Sei nato, e credi ai mutamenti,
Allo sgranarsi d'infinite aurore
E di rosei tramonti.
Ma non conosci il fuoco dei pianeti,
Non puoi violarne il segreto.
Nel tuo momento estremo
Tu li vedrai fare corona al sole
E guarderai quel sole, e capirai.

Il modo di pensarti

Poesie del vento e della luce,
Firenze, Il Fauno, 1994, p. 7

Non ho avuto ancora il modo
di pensarti a fondo, ma quello che indovino
mi basta. Credo che tu possa guardare
trattenendo il respiro
una farfalla che ha scelto una rosa
fra mille rose da baciare.
Sono certo che in una notte di luna
puoi levare lo sguardo al cielo
nella speranza di seguire la parabola
di una stella cadente.
So che ti placa udire il battere periodico
delle piccole onde
quando ti assopisci in riva al mare.
Comprendo che quando ridi
cancelli spesso un grigio pensiero.
Fra noi c'è un fragile ponte di seta
su cui vagano pensieri inespressi.
Per me tu sei la farfalla, la rosa,
la luna, le stelle, il mare...
Sei lo splendore di tutto quello che mi commuove
ed è perciò che ti amo.

L'amore

Poesie del vento e della luce,
Firenze, Il Fauno, 1994, p. 36

L'amore ha i piedi scalzi.
Invisibile ti segue.
A un tratto si rivela, e tu non sai
se arretrare sgomento
o piangere di gioia.

*A partire da questo numero pubblichiamo gli atti del convegno
"Fondazione Mario Novaro 1983-2023 la rondine vola da 40 anni"
svoltosi alla Biblioteca Universitaria di Genova nel settembre 2023.
In questo numero, gli interventi di Paolo Zoboli e di Giuseppe Gazzola.*

Trentatré anni in Fondazione

Paolo Zoboli



vevo proposto a Maria Novaro di parlare in questa occasione delle iniziative della Fondazione relative proprio a Mario Novaro (a 'nonno Mario'), però lei mi ha detto: «Mi piacerebbe che tu invece semplicemente raccontassi la tua esperienza in Fondazione» (che effettivamente è abbastanza lunga perché, se la Fondazione Novaro esiste da quattro decenni, posso dire di aver sfiorato il primo e di aver attraversato gli ultimi tre); e sono naturalmente ben felice di accogliere l'invito di Maria, non senza commozione e cercando di parlare il più possibile della Fondazione e il meno possibile di me stesso (che è il rischio che sempre si corre in occasioni come questa).

Sono arrivato alla Fondazione grazie a Ceccardo e sono arrivato a Ceccardo grazie a Adriano Guerrini, del quale quest'anno ricorre il centenario della nascita, che sarà ricordato la settimana prossima a Palazzo Ducale. Lessi un articolo di Guerrini su «Resine», *Per Ceccardo*, e questo poeta mi incuriosì, mi affascinò. Mi ero già innamorato di Montale e di Sbarbaro, naturalmente, ma, quando in Cattolica si trattò di scegliere l'argomento della tesi, i due grandi forse mi infusero un certo timore reverenziale e scelsi allora di dedicarmi a Ceccardo. Ma Ceccardo voleva dire «La Riviera Ligure» e «La

Riviera Ligure» voleva dire la Fondazione Novaro. Così un giorno decisi che era arrivato finalmente il momento di conoscere la Fondazione, mi presentai in via Cairoli 5/3A, su per le ripide scale, suonai il campanello e mi aprì un giovane: era un architetto, Alessandro Buttà, che in Fondazione svolgeva allora il servizio civile e vi rimase poi per qualche anno. Mi presentai e gli dissi: «Vorrei conoscere la Fondazione Novaro», e lui mi rispose: «Entri: le presento l'architetto Novaro». E fu allora che ebbi il piacere di conoscere Maria. Mi ascoltò con la sua grande cortesia e con vivo interesse e poi mi disse: «Venga: le faccio vedere i manoscritti di Ceccardo». Credo che non dimenticherò mai la sua espressione divertita di fronte alla mia gioia persino fanciullesca nell'aver finalmente fra le mani i manoscritti di quelle poesie che ormai conoscevo molto bene a stampa, i manoscritti del 'mio' poeta. A ricordo di quella data per me memoranda che è il 16 ottobre 1990 ho una copia dell'edizione del 1975 dei *Murmuri ed echi*, che segnò naturalmente l'inizio di un altro grandissimo amore, ovvero quello per Mario Novaro.

Da quel giorno e per trentatré anni la Fondazione Novaro è stata per me un luogo del cuore e una importantissima matrice culturale, e ad essa è legata tutta una serie di miei lavori: penso in particola-



Giuseppe Gazzola e Paolo Zoboli durante il convegno

re, per fare solo alcuni esempi, alle *Lettere di crociera* di Ceccardo, al Quaderno della «Riviera Ligure» dedicato sempre a Ceccardo, a un'edizione critica di *Sillabe ed ombre* alla quale in Fondazione ho lavorato a lungo e che purtroppo non ha mai visto la luce (chissà se prima o poi accadrà). Ricordo poi un episodio curioso. Nel 2000 dovetti occuparmi di qualcosa che sembrava diametralmente opposto alla «Riviera Ligure»: si trattava di un intervento sui canti alpini per un convegno bresciano ed eravamo quindi agli antipodi di Oneglia e del mare dei poeti liguri o almeno così sembrava. Mi occupai infatti di Jahier: e i *Canti alpini* di 'barba' Piero dove erano stati stampati la prima volta? Sulla «Riviera Ligure», naturalmente... Ricordo che Maria (ci davamo ancora del 'lei') mi disse: «Vede? ci ha provato, a fuggire dalla Fondazione, ma non ci è riuscito!» In effetti sembra davvero che per me tutte le strade portino alla Fondazione Novaro... fino al recente impegno degli *Scritti filosofici* da me curati

con Elena Decesari. È stato un lavoro lungo e difficile, da parte fra l'altro di un italianista e di una giovane germanista (non filosofi, dunque), ma era un lavoro non più differibile e siamo felici che oggi l'opera di Novaro filosofo sia a disposizione degli studiosi che di essa vorranno occuparsi.

Devo dire peraltro che in questi trentatré anni la mia presenza alla Fondazione Novaro è stata una presenza (perdonatemi l'espressione lievemente ossimorica) a distanza perché, abitando in provincia di Varese ed essendo impegnato nella scuola superiore, purtroppo la mia libertà di movimento è minima. Tuttavia in questi anni, grazie alla generosità di Maria, ho sempre potuto continuare i miei studi liguri attingendo al patrimonio enorme della Fondazione anche a distanza, mentre le cose si sono naturalmente evolute nel tempo: una volta arrivavano le buste con la rondine, oggi arrivano direttamente i pdf in *attach file*. Grazie a Maria e grazie ai suoi collaboratori: la carissima Maria Comerci, innanzitutto, anche Rossana Pavone è stata spesso molto preziosa per questo studioso che ave-

va il cuore a Genova ma viveva in Lombardia; fino ad arrivare, naturalmente, al duo formidabile costituito da Diego Russo e da Alice D'Albis, sempre competentissimi e generosi, senza i quali gli *Scritti filosofici* non sarebbero certo stati possibili.

Però vorrei ricordare anche alcune figure care che in questi trentatré anni, per motivi diversi, sono state per me indissolubilmente legate alla Fondazione. Penso a Claudio Bertieri, innanzitutto, perché nelle non frequentissime volte in cui in Fondazione potevo essere (ormai in corso Saffi) mi accoglievano sempre il suo sorriso cordiale e il suo sguardo penetrante. Penso a Vico Faggi, che alla Fondazione ha lasciato le sue carte e la sua biblioteca; a Maria Teresa Orengo, che tanto ha fatto perché gli *Scritti filosofici* potessero essere stampati; a Bianca Bartolozzi, con la quale abbiamo recentemente collaborato per il convegno genovese *Mario Novaro filosofo*.

E permettetemi di ricordare anche una serie di maestri e amici che alla Fondazione hanno legato il loro nome per la loro opera e spesso anche come membri del consiglio d'amministrazione o del Comitato scientifico. Pino Boero, innanzitutto, primo motore degli studi su Novaro e sulla «Riviera Ligure» a cominciare dalla sua ormai leggendaria visita a Guido Novaro (correva l'anno 1971) che Maria ricordava nell'intervista a Eliana Quattrini. E poi, andando in ordine grosso modo cronologico, Edoardo Villa, Franco Croce,

Franco Contorbia, Giorgio Bertone, Stefano Verdino, Enrico Testa, Francesco De Nicola; fino ad arrivare naturalmente a tre amici carissimi come Veronica Pesce, Andrea Aveto e Stefano Giordanelli, la collaborazione con i quali per gli studi novariani è fervida e proiettata verso il futuro.

Profonda e affettuosa gratitudine, dunque, per la ricchezza enorme che è stata la Fondazione Novaro per me e per tanti altri studiosi in questi quarant'anni; e naturalmente l'augurio affettuoso che la rondine possa volare per altri quarant'anni e per tanti altri ancora!

Convegno :
“Fondazione Mario Novaro
1983 - 2023
La rondine vola da 40 anni ”

Genova, 21 Settembre 2023 **Biblioteca Universitaria**
Via Balbi, 40

Maria Novaro, Saluti e Introduzione - segue proiezione dell'intervista
 di Eliana Quattrini a Maria Novaro, regia Ugo Nuzzo (Video Voyager)

Interventi dei Relatori :

Mattino : 10,00 - 12,30 Coordina Paolo Zoboli

Paolo Zoboli
 Giuseppe Gazzola
 Ferdinando Fasce
 Eugenio Buonaccorsi
 Maria Teresa Orengo

Pomeriggio : 14,30 - 18,00 Coordina Veronica Pesce

Sandro Ricaldone
 Marco Vimercati
 Veronica Pesce
 Elena Decesari
 Luca Malavasi

Davide Pantile (ETT S.p.A)
 presenterà il **Virtual Tour**
 dell'attuale sede della Fondazione,
 realizzato nell'ambito del progetto di
 finanziamento TOCC

Nel corso della giornata, inframezzati
 agli interventi, verranno proiettati alcuni
 video realizzati negli anni dalla Fondazione

Info: info@fondazionenovaro.it
www.fondazionenovaro.it
 tel. 010 5530319

Una lunga fedeltà

Trent'anni di ricerche alla Fondazione Novaro

Giuseppe Gazzola

In questa occasione gratulatoria per una fondazione imprescindibile della cultura genovese, è importante guardare al passato, a cosa è stato fatto, per poter giudicare l'effettiva rilevanza di questa istituzione culturale, ma è ancora più importante guardare avanti, a quello che ancora c'è da fare. Bisogna ringraziare Maria Novaro, il compianto Claudio Bertieri, i soci fondatori (tra cui spicca Pino Boero) che nel 1983 hanno pensato di sistematizzare gli archivi de La Riviera Ligure in una fondazione con lo scopo di valorizzare e diffondere la cultura ligure del Novecento. In questi quarant'anni la fondazione è cresciuta, grazie alle donazioni di archivi e biblioteche, e grazie ai riconoscimenti ufficiali, come quello del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, quello della Regione, oltre a quello della Soprintendenza archivistica e bibliografica della Liguria.

Quindi: il titolo sfacciatamente continiano di questa relazione vuole ricordare il lavoro di ricerca da me svolto negli archivi della Fondazione Novaro, lavoro che effettivamente, se mi guardo indietro, devo riconoscere come prolungato nell'arco di ormai trent'anni, per questo e al di là di questo, il mio intervento vuole mettere in evidenza le opportunità custodite negli archivi della Fondazione, e stimolare una nuova generazione di ricercatori a compulsare gli autografi, a esaminare le carte d'archivio, a sfruttare i tesori nascosti tra le pagine accumulate dal lavoro preciso degli archivisti della Fondazione.

La mia testimonianza infatti è poca cosa, ed assume un senso soltanto quando possa essere vista come uno sprone per i ricercatori che verranno.

Per la costruzione dei miei interessi di ricerca, per la mia figura di studente prima e di studioso poi, la Fondazione è stata... fondante. Lo sarà anche per gli studenti e gli studiosi del futuro prossimo, se sapranno cogliere l'importanza del patrimonio archivistico conservato alla Novaro.

Fu Alessandro Orenco ad indirizzarmi alla Fondazione Novaro. Nel 1994, quando cominciai a scrivere la mia tesi di laurea sul suo lavoro di saggista, traduttore, poeta e drammaturgo, lo incontrai diverse volte, inaugurando un rapporto di stima incondizionata (da parte mia) e di benevola amicizia (da parte sua). Sandro aveva da poco donato il proprio archivio (cioè, l'archivio di Vico Faggi) alla Fondazione, un tesoro di lettere manoscritte e appunti preparatori, e mi invitò a prenderlo in esame sia per trovare i testi dei suoi lavori ancora inediti, che per ricostruire, correttamente e con la giusta documentazione, il contesto di situazione che aveva contribuito alla genesi del suo lavoro.

La mia tesi aveva una pretesa enciclopedica: ero giovane, vogliate compatirmi. Intendevo ricostruire e documentare tutta la produzione di Faggi, mettendo ordine nei vari ambiti della sua scrittura, e quindi parlare del teatro, della sua produzione poetica, della saggistica culturale, ma anche delle traduzioni, dei radiodrammi, delle opere d'occasione. I documenti d'archivio furono dunque necessari per ricostruire l'elenco completo della sua produzione (almeno, completo fino a quel momento), dato che, come spesso avviene, nemmeno l'autore può essere sicuro di ricordare tutti i dettagli della propria scrittura. Negli archivi ebbi quindi la possibilità di leggere i dattiloscritti di drammi o commedie già andati in scena ma non ancora pub-

blicati; i copioni dei radiodrammi che altrimenti, una volta affidati in trasmissione, sarebbero stati irrecuperabili; e tutti gli altri documenti che Faggi aveva ritenuto opportuno di mettere a disposizione della Fondazione (e quindi, a disposizione mia).

FONDO VICO FAGGI	
(Pavullo nel Frignano, 13 febbraio 1922 – Genova, 18 gennaio 2010)	
Collocazione: HB 01 e 02	
Consistenza: 4503 + 248 vol. (2015)	
CORRISPONDENZA (cfr. elenco dettagliato) (HB 02 01/09)	
Lettere a V.F.: da 22.12.1954 a 2007.....	3931
Lettere a V.F. di Mina Mezzadri (regia di <i>Ifigenia non deve morire</i>) + 1 cartolina.....	13
Lettere a V.F. da Mondadori editori.....	3
Lettere a V.F. da Einaudi editore.....	2
Lettera a V.F. da Laterza editore.....	1
Lettere non identificate.....	18
Lettere di V.F. a Isabella Tedesco V. (fotocopie) 1992/2008.....	23
Minute di lettere dattiloscritte in fotocopia di V.F. a Bruno Liberti.....	3
Lettera di V.F. a Benito Poggio (10 maggio 2006) donata nel 2021 da B. Poggio.....	1
Vedi anche: Fondo Enrico Terracini – Sezione Corrispondenza Fondo Mimma Gambetta – Corrispondenza Fondo Elio Andrinoli - Lettere	

Non posso raccontare dettagliatamente mesi di lavoro in pochi minuti: posso però specificare come, ad esempio, la lettura del carteggio tra Faggi e Squarzina sia stata fondamentale per ricostruire il loro metodo di scrittura, per comprendere come nacque e si sviluppò un'idea di teatro-documento che andava oltre le teorie di Brecht e Weiss, e che portò alla concezione dei grandi drammi storici per il Teatro Stabile di Genova: *Il processo di Savona, 5 giorni al porto, Rosa Luxemburg*.

Lo studio della corrispondenza tra Faggi e Sandro Pertini mi ha dato la possibilità di comprendere il legame tra i due, la consonanza che ha portato alla genesi del volume biografico *Sandro Pertini: sei condanne, due evasioni*.

La conoscenza delle varie stesure delle poesie, desumibile dai manoscritti, mi ha permesso di stabilire la genesi di alcuni tra i testi più importanti della produzione poetica: e così via.

Un lavoro di ricerca che a ben vedere non aveva niente di eccezionale; ma che ha potuto essere svolto grazie agli archivi della Fondazione, e che ha portato al completamento entro i tempi previsti della tesi di laurea, intitolata: *Vico Faggi: La lotta al nichilismo, o del contrattualismo del giudice*. Alcuni capitoli della tesi sono poi confluiti in un libriccino propiziato dalla cattedra di Teatro e Spettacolo dell'università, un libro che a volte, con enfasi eccessiva,

ho considerato come la mia prima monografia: *Le armi della ragione. Contributo allo studio dell'opera teatrale di Vico Faggi* (Recco: Microart's, 1997).

Altre parti della ricerca avviata in Fondazione hanno avuto destinazioni diverse, sia nazionali che internazionali.

Il capitolo sull'argomento considerato più interessante, il rapporto tra Faggi e Squarzina, venne pubblicato in un volume collettaneo: *La collaborazione tra Vico Faggi e Luigi Squarzina*, in *Teatro in Liguria alle soglie del 2000*, a cura di Roberto Trovato e Luca Venzano, Genova, Erga, 1997, pp. 69-85

Ma un articolo sulla metrica di Faggi, intitolato *Vico Faggi e i 'metri modernamente liberi'*, apparve in «Italian Poetry Review», I, 2006, pp. 17-27.

Nel frattempo, infatti, avevo cominciato il mio percorso di formazione all'estero, prima con un Masters e poi con un dottorato negli Stati Uniti.

Faccio un inciso: sarebbe ingenuo pensare che il lavoro archivistico sia l'unico modo per arrivare alla pubblicazione. Il *new criticism* ci ha insegnato da tempo che si può legittimamente parlare di un'opera senza conoscere nulla dell'autore. Però, ed è questo che voglio mettere in evidenza, le ricerche d'archivio sono particolarmente utili agli studiosi in formazione: perché insegnano a seguire le tracce del passato, a costruire una tesi partendo dai documenti, a trovare il filo del discorso nel labirinto dei segni. L'archivio della Fondazione Novaro è stato per me un'ottima palestra e mi ha permesso di prendere familiarità con i metodi di ricerca, di trovare un mio ritmo e di seguire i miei interessi.

In tutti questi anni, la mia ricerca si è inevitabilmente spostata su altri fronti: ma l'opera di Faggi continua ad interessarmi, e quindi, continua ad interessarmi il materiale conservato nel suo Fondo, che dopo la morte dell'autore si è completato grazie all'appoggio, e all'affetto, di Maria Teresa Orengo.

E siccome il mondo della critica letteraria è imprevedibile, documenti che negli anni Ottanta potevano sembrare marginali, o addirittura irrilevanti, quarant'anni dopo possono improvvisamente diventare interessantissimi.

Faccio un esempio: da quando Federico Condello, con il suo libro *I filologi e gli angeli*, del 2014, ha riaperto la polemica sull'autenticità del *Diario postumo* di Montale, asserendo in maniera convin-

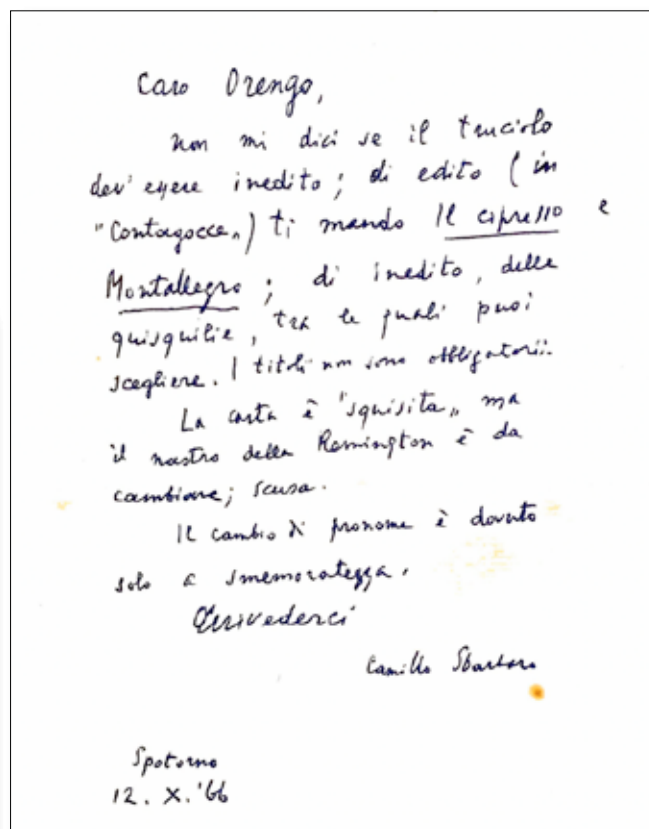
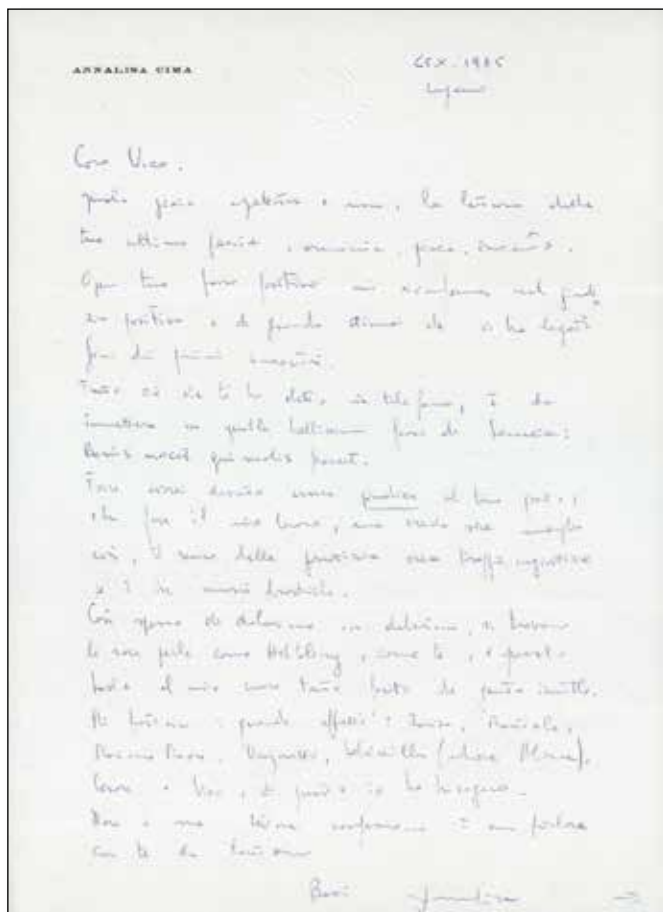
cente che le 66 poesie e altre contenute nel lascito ad Annalisa Cima non fossero d'autore, ma una imperfetta e rocambolesca operazione di ricostruzione letteraria orchestrata proprio dalla Cima, improvvisamente gli scritti di Annalisa Cima che riguardano Montale, segnatamente nel periodo della composizione del Diario postumo, e soprattutto se riguardano il libro in questione, sono diventati documenti preziosi per aiutare a dirimere la controversia.

Vico Faggi, come si sa, era amico di Annalisa Cima, oltre ad essere il destinatario di una poesia del *Diario postumo* intitolata *L'amico ligure*. Nel fondo Faggi della Fondazione Novaro, guarda caso, è conservata una fitta corrispondenza tra Faggi e la Cima; corrispondenza che riguarda la poesia dedicata a Faggi ('l'amico ligure' del titolo) ma anche le polemiche che seguirono la pubblicazione delle prime poesie del Diario in seguito ai dubbi sull'autenticità, o almeno sul valore, dei testi, espressi da Dante Isella.

Mi sono occupato tangenzialmente della questione, in un intervento che ricostruisce i rappor-

ti in poesia tra Montale e Faggi (*L'amico ligure*, in *Vico Faggi. Ritratto multiplo*, a cura di Maria Teresa Orenco, Bologna, Pàtron, 2022, pp. 13-28). Ma i documenti, di cui qui faccio vedere un esempio, meriterebbero di essere analizzati compiutamente e messi in relazione con i risultati delle ricerche condotte da Condello e dalla scuola bolognese. Ecco una magnifica occasione, per un giovane ricercatore, di partecipare – offrendo dei documenti – alla polemica letteraria più interessante di questi anni. Spero che tra i lettori ci sia qualcuno in grado di interessarsene.

Questo è soltanto un esempio: negli archivi della Fondazione si nascondono documenti preziosi per chi sappia cercare, o anche solo – perché spesso



non si trova quel che si cerca, e in compenso si trova quel che NON si cerca – abbia voglia di passare il proprio tempo tra le carte.

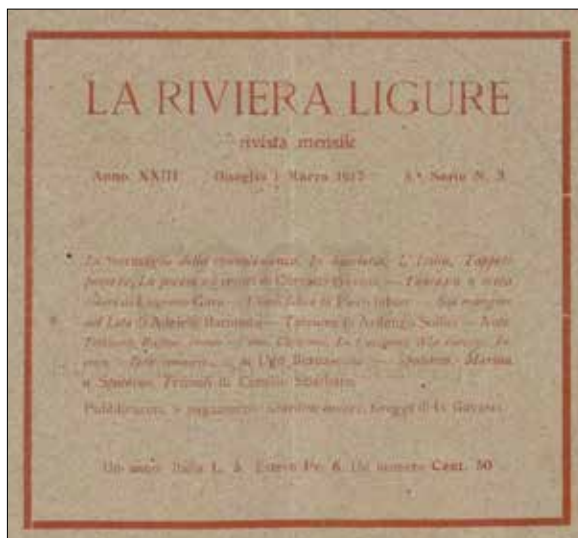
Sempre nel fondo Faggi, per fare un altro esempio, si trova una significativa corrispondenza con Camillo Sbarbaro, che potrebbe costituire materiale per un articolo interessante, soprattutto se tenesse conto dei rapporti intercorsi tra Sbarbaro e la Riviera Ligure: la prima serie della rivista di-

retta da Mario Novaro si concluse proprio con un numero speciale dedicato alla pubblicazione di alcuni *Trucioli*.

La Fondazione, in questi anni, ha ordinato e in parte digitalizzato gli archivi, per rendere più facile il lavoro di ricerca. Non solo sono stati digitalizzati e messi online tutti i fascicoli de *La Riviera Ligure*; sono online anche le descrizioni di alcuni dei 44 fondi in archivio;

schede riassuntive ed elenco dei corrispondenti facilitano enormemente il lavoro dei ricercatori – almeno, di quei ricercatori che pensano di sapere cosa andare a cercare.

Ad esempio, il fondo Boselli: gli storici interessati alla letteratura del Novecento dovrebbero partire da lì per analizzare il percorso di «Nuova Corrente» tra le riviste letterarie italiane degli anni Cinquanta: «La civiltà delle macchine» di Sinisgalì, l'«Officina» di Pasolini e Roversi, «Il Verri» di Ance-schi, «Il Menabò» di Vittorini e Calvino. Ma anche questo è solo l'ab-



bozzo di un'idea: tra i fondi conservati negli archivi Novaro, 27 sono considerati «di interesse storico particolarmente importante» dalla Soprintendenza archivistica e bibliografica della Liguria (ma perché quello di Andrioli no? non mi capicito...): e, come detto, i risultati dipendono, oltre che dalla qualità dei tempi, dall'intuito e dalla fantasia di chi effettua la ricerca.

L'importanza della Fondazione Novaro nel mondo culturale cittadino e nazionale, dunque, continuerà ad aumentare, perché aumenteranno i documenti conservati, che avranno bisogno di essere escussi da mani indagatrici e menti sveglie. Ciò che resta da fare a me, è ringraziare la famiglia Novaro, i fondatori, l'attuale e i passati consigli di amministrazione, e non ultimo chi garantisce l'accesso e l'ordine dei fondi – Diego Russo e Alice D'Albis

– per le opportunità che hanno concesso a me, e che continuano ad offrire agli amanti della cultura a Genova e in Liguria.

FONDO MARIO BOSELLI e NUOVA CORRENTE	
(Genova, 1912-Sestri Levante, 1999)	
<i>Collocazione: Villa Glori</i>	
Consistenza 3965	
CORRISPONDENZA	
Lettere a M.B.:	
da 15.09.1945 a 06.10.1998	2084
Lettere di M.B.:	
da 09.12.1954 a 03.09.1997	28
CORRISPONDENZA PRIVATA	
Lettere a M.B. da vari:	
da 04.07.1937 a 06.01.1985 (+ 1 lettera del carteggio di famiglia - 06.09.1918)	8
LETTERA DI M.B. ALLO ZIO S.D.	1
RASSEGNA STAMPA	
Articoli su M.B. (da 02.02.1959 a 16.04.1999)	9
Articoli di M.B. (da 13.07.1932 a 17.05.1996)	85
Articoli vari (v. scheda)	
SCRITTI	
Appunti	(ms. e datt.)
Diari (1958-1991)	7
(+ 1944 - diario di Aldo Boselli, fratello di Mario)	1
Quaderni	61

Si ringraziano:

il Museo Biblioteca dell'Attore
per le foto di Eleonora Duse (studio Sciutto di Genova),
conservate nel Fondo Ermete Zacconi

Biancamaria Puma
per la foto di Emilio Servadio

La Fondazione Mario Novaro

Scopi della Fondazione sono la raccolta, la conservazione e la valorizzazione di documenti attinenti alla letteratura, allo spettacolo, all'arte, alla cultura, con particolare riguardo alla letteratura del Novecento, all'opera di Mario Novaro e alla rivista da lui diretta «La Riviera Ligure», promuovendo e contribuendo altresì a diffondere la cultura dell'immagine e della visione.

Riconosciuta dal Ministero della Cultura e dalla Regione Liguria, la Fondazione attua il proprio compito istituzionale attraverso la gestione del proprio patrimonio bibliografico e archivistico, la realizzazione di incontri, mostre, convegni, esposizioni e il finanziamento di iniziative editoriali e di pubblicazioni monografiche. Nello svolgimento della propria attività collabora con enti locali, atenei e altre istituzioni nazionali ed estere.

Consiglio di Amministrazione

Maria Novaro (Presidente)
Pino Boero (Presidente onorario)
Bianca Bartolozzi (Vicepresidente)
Pierluigi Chiassoni, Guido Novaro,
Maria Teresa Orenco, Veronica Pesce,
Marco Vimercati, Anna Viotti.

Comitato Scientifico

Andrea Aveto, Eugenio Buonaccorsi,
Walter Di Giusto, Ferdinando Fasce,
Roberto Iovino, Leo Lecci, Carla Ida Salviati.

