

Sommario delle sezioni

I cento anni di Mario Salazzari

*Camilla Bertoni, Paola Azzolini, Giorgio Trevisan,
Tarcisio Chignola, Carlo Saletti*

L'insostenibile crudeltà femminile

*Maria Geneth, Annamaria Crispino, Adriana Cavarero,
Giovanna Grignaffini, Manuela Fraire*

Lorenzo Favaron, poesie

Paola Azzolini, Lorenzo Favaron

Riscontri

Luca Ricbelli

Notiziario sociale

BOLLETTINO della SOCIETÀ LETTERARIA

2005

BOLLETTINO della SOCIETÀ LETTERARIA

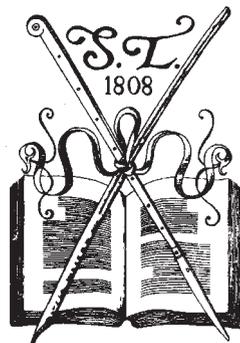


2005

BOLLETTINO

della

SOCIETÀ LETTERARIA



2005

BOLLETTINO
della
SOCIETÀ LETTERARIA

Fondato nel 1925

Redazione, amministrazione
Piazzetta Scalette Rubiani 1
37121 Verona
telefono e fax 045 595949
indirizzo Internet - <http://www.societaletteraria.it>
e-mail: societaletteraria@societaletteraria.it

Registrazione n. 59 presso Tribunale di Verona del 24.07.1953
Composto in caratteri garamond e stampato da Cierre Grafica, Verona
su carta Arcoprint Edizioni Avorio 100 gr/m²
copertina Old Mill 250 gr/m²

Direttore responsabile

Alberto Battaglia

Coordinamento editoriale

Carlo Saletti

Comitato redazionale

Paola Azzolini, Camilla Bertoni, Daniela Brunelli,
Arnaldo Ederle, Maria Geneth,
Francesco Monicelli, Anna Tantini

Immagini di copertina:

Bronzi di Mario Salazzari, Monumento ai Caduti di Borgo Roma (Verona).
Foto di Carlo Saletti

Questo numero del Bollettino
viene stampato da Cierre Grafica Scarl
nel mese di giugno 2006

Indice

Introduzione, *Alberto Battaglia* 5

I cento anni di Mario Salazzari

Nota della curatrice, *Camilla Bertoni* 9
Lo scultore Salazzari, *Camilla Bertoni* 11
“Un mal che lima e ruma”.
La poesia di Mario Salazzari, *Paola Azzolini* 19
La scultura come ragione di vita, *Giorgio Trevisan* 23
Nove giornate con Mario Salazzari, *Tarcisio Chignola* 27
Scolpire in memoria, *foto di Carlo Saletti* 59

L'insostenibile crudeltà femminile

Nota della curatrice, *Maria Geneth* 87
Il mito della superiorità morale delle donne: la crudeltà
come estrema pratica della libertà femminile?, *Annamaria Crispino* 89
Le *kamikaze*, il corpo come arma:
orrore e terrore, *Adriana Cavarero* 95
Kill Bill, Alien, Lara Croft:
donne nei luoghi estremi, *Giovanna Grignaffini* 105
Filtri e alambicchi contro la pulsione di morte:
divieti, metafore, rappresentazione, linguaggi, *Manuela Fraire* 117

Lorenzo Favaron, poesie

Nota della curatrice, *Paola Azzolini* 125
“Carogna” 127
“Incontro con l'angelo” 128
“Il Bibliotecario” 130

Riscontri

Lo studio di Fonologia della RAI: una storia conclusa?, *Luca Ricbelli* 137

Notiziario sociale

Elenco delle cariche sociali e bilancio della Società Letteraria 145
Notizie sugli autori dei testi 149

Introduzione

di Alberto Battaglia

Il “Bollettino della Società Letteraria” dedica quest’anno la sezione di apertura a Mario Salazzari. A cent’anni dalla nascita, la sua è uno degli artisti più frequentati dai cittadini veronesi, che lo incontrano spesso – magari inconsapevolmente – attraversando l’Adige a Ponte della Vittoria o facendo jogging sul Bastione dei Riformati. Scultore pubblico di meritato consenso, poeta, partigiano combattente, Salazzari ha lasciato alla sua città – e alla sua provincia – impronte profonde: artistiche, letterarie e civili.

Alle sue opere plastiche sono dedicati il breve saggio di Camilla Bertoni – in attesa, come auspica l’autrice, che una bella mostra ne ricostruisca e ne testimoni l’ingegno – un partecipato intervento di Giorgio Trevisan e la rassegna fotografica curata da Carlo Saletti. Paola Azzolini interviene invece sul meno noto “mal che lima e ruma” di Salazzari: la poesia vernacolare. Sono versi “veri”, tormentati, a volte allucinati, ricchi, seppure nel solco di Barbarani, di accenti particolarissimi.

Un ritratto intenso, teso, della complessa vicenda umana, prima che artistica, di Mario Salazzari ci viene infine dal suo amico e biografo Tarcisio Chignola. Il racconto, sul filo della memoria, ripercorre così le tappe di una vita vissuta fino in fondo: le umili origini, la scoperta della vocazione artistica, la lotta partigiana, le torture dei fascisti, il dopoguerra, il rinnovato successo.

Di crudeltà, inaspettatamente femminile, si ragiona invece nella seconda sezione del volume, che raccoglie, a cura di Maria Geneth, i materiali di un partecipato seminario dedicato a questo tema dal Filo di Arianna, nell’estate del 2004, in Società Letteraria.

L’iniziativa era sorta dopo la pubblicazione delle sconvolgenti fotografie scattate nel carcere americano di Abu Grahīb, in Irak. Quali conclusioni derivare dalla constatazione che anche le donne possono macchiarsi delle forme più perverse di malvagità, che il terrore e l’orrore possono non essere un’esclusiva maschile? Cosa si cela dietro le torturatrici americane o le giovani donne kamikaze palestinesi e cecene: una paradossale forma di emancipazione o l’introiezione dei più terribili demoni maschili?

Le quattro relazioni di Annamaria Crispino, Adriana Cavarero, Giovanna Grignaffini e Manuela Fraire incrociano il tema da prospettive diverse, restituendoci un quadro inquietante e problematico delle possibili forme che può assumere la soggettività femminile.

La tradizionale rubrica poetico-letteraria è quest’anno dedicata alla scrittura

poetica e narrativa di Lorenzo Favaron. Paola Azzolini ne presenta alcuni versi in vernacolo, “lingua della memoria e dell’identità perduta”; mentre “una condizione di crepuscolo” è quella che definisce l’atmosfera esistenziale del racconto “Il bibliotecario”. In lingua, infine, ma ancora incentrata sull’introspezione, la poesia “Incontro con l’angelo”, inedita.

Il “Bollettino” si chiude infine con un intervento di Luca Richelli dedicato allo Studio di Fonologia della RAI. Sorto nel 1955 e chiuso nel 1984, quando andò in pensione il tecnico Marino Zuccheri, che lo aveva visto nascere, lo Studio conserva circa quattrocento nastri di inestimabile valore storico-musicale in via di catalogazione e riversamento digitale.

Confidando che anche quest’anno il “Bollettino” possa incontrare il favore dei lettori, desidero ringraziare, assieme al curatore Carlo Saletti, le collaboratrici e i collaboratori che hanno permesso, con la loro disponibilità e le loro competenze, di renderlo così interessante.

Verona, aprile 2006

I cento anni di Mario Salazzari

a cura di
Camilla Bertoni

testi di
Camilla Bertoni, Paola Azzolini,
Giorgio Trevisan, Tarcisio Chignola

foto di
Carlo Saletti

Nota della curatrice

di Camilla Bertoni

Il 16 novembre del 2004 correva il centenario della nascita di Mario Salazzari uno degli scultori più prolifici, soprattutto per quanto riguarda i monumenti pubblici, che Verona abbia avuto. Alcuni dei suoi discendenti chiesero al Comune se in quell'occasione fosse possibile ricordarne l'opera, dal momento che l'unica esposizione pubblica a lui dedicata aveva avuto luogo solo per volontà del Comune di Sommacampagna poco dopo la sua scomparsa, nell'estate del 1993. In seguito ad alcuni colloqui avuti con l'Assessorato alla Cultura del Comune di Verona, ho ritenuto di inserire la giornata dedicata a Salazzari nel programma di incontri "Tra Arte e Architettura", organizzato con lo stesso Comune e con la Fondazione Domus per l'arte moderna e contemporanea di Verona. L'opera di un autore che si era confrontato con lo spazio urbano e con altre preesistenze architettoniche sembrava assolutamente pertinente al tema portante della rassegna. Così mi rivolsi alla persona che sapevo aver dedicato più di chiunque altro ricerche all'arte contemporanea della nostra città, Giorgio Trevisan. Purtroppo le sue condizioni di salute gli impedivano un impegno attivo, ma nondimeno volle appoggiare l'iniziativa, mettendo a disposizione i materiali che aveva raccolto negli anni. Se l'incontro ebbe, poi, modo di svolgersi, ciò è dovuto anche all'aiuto di Giorgio, a cui va la nostra riconoscenza.

La giornata in onore di Salazzari fu introdotta dall'Assessore alla Cultura Maurizio Pedrazza Gorlero che annunciò in quella occasione la volontà del Comune di dedicare all'artista una mostra e il catalogo completo delle opere, ma fino a oggi non si sono verificate le condizioni perché tale volontà divenisse atto concreto. L'eclettica personalità dell'artista veronese fu presentata, oltre che per il ruolo avuto nell'ambito della produzione scultorea, sua principale attività, nelle sue altre e diverse sfaccettature. Così, Gianpaolo Marchi e Paola Azzolini si occuparono della produzione poetica, mentre ad Arrigo Rudi fu affidato il compito di delineare un profilo complessivo dell'artista, che tra l'altro fu anche compositore, anche se nulla di scritto ci è rimasto in relazione alla sua produzione musicale.

Con la speranza che il Comune di Verona riesca un giorno a celebrare adeguatamente Mario Salazzari, il *Bollettino della Società Letteraria* vuole ricordarne la figura, dedicandogli la sua sezione di apertura. In essa sono raccolti due degli interventi letti il 16 novembre 2004, precisamente quello di chi scrive e quello di Paola Azzolini, seguiti dal testo che Giorgio Trevisan firmò in occasione della mostra di Sommacampagna del 1993 e che apparve nel catalogo. Segue un lun-

go intervento di Tarcisio Chignola, che riassume gli incontri che egli ebbe con Salazzari, in cui viene delineato un vivido ritratto dell'artista. La sezione si conclude con una galleria di fotografie, scattate tra il 2003 e il 2006 da Carlo Saletti, che documenta la produzione scultorea/monumentale di Salazzari.

Sarebbe auspicabile poter completare la ricerca su questo autore attraverso il riferimento di quanto andato ad esempio all'estero: risulta infatti che Salazzari avesse avuto committenze in Brasile e in Sud America. È ancora da fare infine un serio lavoro di catalogazione della miriade di opere bronzee e modelli in gesso di piccolo formato che Salazzari realizzò nel corso della sua lunga vita.

Lo scultore Salazzari

di Camilla Bertoni

Sono i cavalli di Ponte della Vittoria il simbolo dominante a Verona dell'opera di uno scultore che è stato uno dei più attivi e prolifici in città, in provincia e non solo. Eppure gli inizi non erano stati così promettenti. Mario Salazzari nasce a Lugagnano di Sona (Vr) il 16 novembre 1904 in una famiglia numerosa (aveva sei fratelli) e disagiata. Il padre, capomastro, sceglie nel 1906 la via dell'emigrazione in Germania dove il piccolo Mario frequenta la scuola elementare fino alla terza classe, imparando la lingua tedesca oltre al dialetto veronese parlato in casa. Allo scoppio della guerra la famiglia rimpatria andando a vivere alle Giare, nel quartiere di Tombetta a Verona. Il padre rimane in Germania come prigioniero e rientrerà in Italia dopo la fine della guerra. A Tombetta Salazzari riprende la scuola elementare, ma interrompe al quarto anno per le precarie condizioni economiche della famiglia e inizia nel 1916 a lavorare come apprendista tornitore all'officina meccanica Andreoli dove si producono proiettili. Inizia qui a coltivare la sua passione istintiva per il disegno: un giorno del 1918 viene notato lungo gli orti di Basso Acquar dallo scultore Eugenio Prati. Così ha origine la prima offerta di lavoro nella bottega di arte funeraria di suo fratello Celeste Prati. Nascono in questo periodo le scene di vita quotidiana (di cui restano le immagini fotografiche) osservate in ambienti popolari di periferia: *La ferratura del cavallo*, *Anziani bevitori all'osteria*, *Serenata sotto il lampione*, *Carretta degli zingari*, *Soldato con il mulo*. Esegue anche il gruppo con *Paolo e Francesca* e partecipa a un concorso pubblico per il *Monumento a Don Giovanni Bosco* classificandosi secondo.

È lo scultore Eugenio Prati a insistere per iscrivere, nel 1919, Salazzari ai corsi dell'Accademia Cignaroli, diretta allora da Savini e Girelli, che frequenterà per cinque anni. Ma arriva già nel 1920 la prima importante committenza: vince infatti il concorso per il *Monumento ai Caduti* in borgo Roma che sarà completato entro il 1925. Si sa che le sue frequentazioni del tempo comprendevano, proprio attraverso la bottega Prati, gli artisti "secessionisti" di Ca' Pesaro a Venezia: Gino Rossi, Umberto Moggioli, Arturo Martini, e certo qualcosa del loro linguaggio deve essere entrato in quello del giovane Salazzari. I bassorilievi alla base dell'obelisco celebrativo, dedicati ai tre geni militari e alla Vittoria, costituiranno un modello iconografico, stilistico e formale a cui Salazzari resterà fedele nelle successive committenze pubbliche degli anni Venti. L'andamento del disegno con accentuazione delle linee curve, la potenza degli oggetti in rapporto alla sintesi delle immagini in bassorilievo, la ricerca di

una composizione geometricamente concepita o simmetrica, rivelano la conoscenza delle ricerche del gruppo di artisti veneziani interpretate secondo la propria sensibilità. L'insegnamento del primo maestro Prati è stato qui rielaborato con una nuova e personale energia di modellato, che, se lascia trasparire una certa retorica monumentale, diventa la cifra stilistica del primo Salazzari.



Bozzetto per gruppo equestre destinato a ornare il ponte della Vittoria di Verona.

Aperto il primo studio in via Duomo, Salazzari vede susseguirsi una serie di committenze pubbliche, oltre a cimentarsi in opere di piccolo formato come *L'incantatrice*, di cui non è stata recuperata traccia, e *Chiaro di Luna*, conservata al Museo di Castelvecchio. Il successo del monumento di Borgo Roma gli porta gli incarichi per il *Monumento ai Caduti* di Gazzo Veronese (sempre concepito tra il 1923 e il 1925 e del tutto simile a quello di Borgo Roma) e il *Monumento ai Caduti* di Raldon, sempre degli stessi anni, con figura a tutto tondo di milite poggiate su un blocco di marmo sbizzato.

Nel 1924 un'altra grande occasione di pubblico incarico gli viene in seguito al servizio militare prestato come recluta presso la caserma del Genio Pontieri di Verona. Qui gli viene assegnato il compito di realizzare una grande targa celebrativa dell'arma collocata allora in caserma, ma posizionata dagli anni '60 in Lungadige Capuleti. Il maggiore spazio concesso alla composizione gli fa prediligere qui le figure aggettanti rispetto al bassorilievo, che lo vedono ancora esercitarsi sulla stessa potenza di modellato non solo nel corpo nudo dei militari, che fanno massa costituendo un unico elemento di forza, ma anche nella figura femminile della Vittoria classicamente panneggiata. Viene invitato a produrne una copia per la caserma dei Pontieri di Piacenza, sede del comando centrale dell'arma. Matura però il progetto più complesso di erigere il *Monumento al Pontiere d'Italia*: Salazzari riceve così l'incarico di approntare il bozzetto, poi approvato dalla commissione. Il 27 maggio del 1928 si inaugura a Piacenza il monumento alla presenza del re Vittorio Emanuele. Pur nella maggiore complessità dell'insieme, ritornano alcuni elementi della targa veronese, insieme ad alcune invenzioni formali di classica citazione, come le rappresentazioni dei fiumi di michelangiolesca memoria.

I successi in questo periodo si susseguono. Nel '34 partecipa al concorso indetto per la realizzazione di gruppi equestri destinati al completamento del ponte della Vittoria di Verona dedicato ai caduti della Prima guerra mondiale. Su 62 bozzetti presentati da parte di 44 concorrenti, nel 1936 quelli di Salazzari vengono proclamati vincitori per il lato verso città. Verranno poi scelti più tardi i gruppi di un altro autore, Angelo Biancini di Castel Bolognese, per il lato esterno. Il Comune di Verona gli assegna lo studio in vicolo Vetri perché possa realizzare i due gruppi, compiuti e solennemente inaugurati nel gennaio del 1941. Il suo linguaggio è mutato, la ricerca formale si è fatta più compatta, proponendo in pieno stile Novecento una rilettura in senso geometrico della grande lezione classica monumentale. Le iconografie del cavallo e della figura femminile alata rientrano nella tematica monumentale percorsa in questo decennio dagli artisti e fatta propria dalla committenza fascista. Utile a questo proposito, il riferimento alla mostra *Scultura lingua morta*, a cura del Moore Institute e ospitata al Mart di Rovereto nel 2003, dove molte immagini confermano le vicinanze stilistiche di Salazzari con un autore come Arturo Martini. Bisogna co-

Comitato di Liberazione Nazionale Veneto

Padova 29-4-'45

Lasciapassare

rilasciato al prof. Mario Salazzari^{2 P.A.} per
raggiungere Verona.

Il suddetto è privo di documenti per
dimesso dalla casa di pena di Padova,
stato condannato a 30 anni di reclusione
per appartenenza a bande armate
combattenti con la Divisione "Piemonte".

I patrioti sono pregati di prestargli
assistenza.

Il Comitato
Nazionale di Padova



Visto ed è autorizzato per ulteriore transparenza
19/4/45

Comitato Civico di Opere
Iniziativa Appellati

Lasciapassare rilasciato a Salazzari dal CLN Veneto il 29 aprile 1945.

munque precisare, in merito alla committenza fascista, che molti artisti che più tardi avrebbero abbracciato, come Salazzari, la causa partigiana, soprattutto fino al 1938 avevano accettato incarichi monumentali che spesso, come in questo caso, si riferivano ad avvenimenti precedenti all'affermazione del fascismo.

Dopo l'8 settembre del '43 Salazzari si impegna nella Resistenza. Assume il comando della zona tra la valle di Selva di Progno e la val Squaranto, istituisce una formazione partigiana denominata "val di Valdo" e svolge attività di coordinamento. Riesce a liberare degli ostaggi a Velo veronese, probabilmente destinati alla deportazione in Germania, ma il 27 novembre viene arrestato dalla polizia investigativa al comando del maresciallo Nicolis e portato alle carceri della 40ª Legione milizia di Verona dove viene interrogato e per molti giorni sevizato. Il processo nel febbraio del 1945 porta a una condanna a 30 anni, ma Salazzari evade dal carcere di Padova verso la fine di aprile. A piedi si incammina verso Vicenza dopo aver ricevuto un lasciapassare dal C.N.L. Veneto.

Le torture subite gli hanno però procurato dai danni irreversibili alla mano destra: per ritornare a fare lo scultore e a disegnare deve così imparare a usare la sinistra, cosa che probabilmente influisce sulle sue trasformazioni stilistiche. Il primo incarico che gli arriva nel '46 è da parte dell'Associazione Nazionale dei Partigiani d'Italia per il *Monumento al Partigiano*, che viene inaugurato il 27 aprile del '47 in piazza Bra alla presenza del Sindaco Aldo Fedeli e del prof. Egidio Menghetti, rettore dell'Università di Padova. Curiosamente proprio il *David* di Michelangelo, iconografia utilizzata dall'ideologia fascista del momento imperialista, viene qui scelto come evidente modello di riferimento ribaltandone i significati. Ma rispetto al modello michelangiotesco, il David viene qui assottigliato e formalmente semplificato, con soluzioni ancora stilisticamente vicine al Novecento e in particolare alla mano di Marino Mazzacurati.

Nello stesso anno, realizza tre lunette all'interno del ricostruito Municipio di Verona. È il periodo dell'insegnamento alla Scuola Brenzoni di Sant'Ambrogio di Valpolicella. Insieme agli studenti Salazzari progetta alcuni lavori scultorei: l'architrave del portale della chiesa di Ceraino (Vr), in marmo rosa e in stile neoromanico, e le gesta dell'arcangelo San Michele per l'archivolto della chiesa omonima di Gaium (Vr), dal disegno elegante ed essenziale. Nella produzione di piccolo formato si distingue un *Icaro caduto* in terracotta di collezione privata molto vicino alla produzione di Arturo Martini e di altissima qualità.

Tra il '50 e il '55 riceve l'incarico per *Il Monumento funebre* dell'avv. Alfredo Fuganti di Trento raffigurante S. Francesco che parla agli uccelli. L'iconografia viene utilizzata anche per altri cimiteri, a Palazzolo sull'Oglio (Bs) e in provincia di Taranto. Intanto nel '55 vengono, dopo molte polemiche, nuovamente ricollocati i gruppi equestri del ponte della Vittoria che erano stati smontati per proteggerli dai bombardamenti.



Il monumento funebre *San Francesco che parla agli uccelli* venne realizzato nella prima metà degli anni cinquanta su commissione privata. Si trova nel cimitero di Trento (foto Camilla Bertoni).

Un po' stanca l'esecuzione nel '58 della targa bronzea dedicata alla *Divisione Pasubio*, nel largo omonimo a Verona. La dimensione monumentale non sembra più fare per Salazzari in questo momento, anche se ci tornerà più tardi, dove preferisce sempre più una produzione di piccolo e medio formato nella quale si evidenzia il mutamento radicale del suo linguaggio. Questo è quanto si può vedere nella sua prima mostra personale che allestisce nel '64 alla galleria Notes di Verona e dove sono esposte alcune formelle per il portale della Cappella Pomari inaugurata quello stesso anno al Cimitero Monumentale di Verona, accanto alle figure della nuova tematica animalista, come *Ragno*, *Vacca all'albero*, *Disegno plastico*, *Rospo*, *Pollastro*, *Tacchino* (che sarà acquistato alla sua morte dal Museo di Castelvecchio, dove oggi si può ammirare nella sala di lettura della Biblioteca), quella mitologica e religiosa con lavori come *Giovane centauro innamorato*, *Ponzio Pilato*, *Susanna*, *Nearco*, *Adamo ed Eva*. Infine i due ritratti, il *Busto di Egidio Meneghetti* e il bellissimo *Violoncellista* che rappresenta l'amico Cesare Bonzanini. La nuova poetica di questi lavori viene da lui denominata "del pieno per il vuoto". Il bronzo diventa filiforme "contenuto-



Le ventiquattro formelle, riproducenti vicende del vecchio e del nuovo Testamento, ornano la Cappella Pomari, nel cimitero monumentale di Verona. Nella foto qui sopra, il sacrificio di Isacco, in alto la storia di Salomè (foto Camilla Bertoni).

re” di vuoti, di spazi curvilinei in cui le figure si delineano in negativo e in assoluta leggerezza. Già messa in atto nell'*Anima addolorata* che si piega su se stessa, lasciandosi attraversare dalla luce come un fantasma, posta nel 1960 in alto sulla Cappella Pains del Cimitero Monumentale di Verona, questa poetica raggiunge risultati molto alti nel portale bronzeo per la Cappella Pomari, poco distante dalla Pains. Architettonicamente concepita come una copia in miniatura della basilica romanica veronese di San Zeno, la cappella induce Salazzari ad una sfida con il famoso portale bronzeo dalle formelle risalenti al IX secolo. Le ventiquattro *Storie del Vecchio e Nuovo Testamento*, collocate in ordine sparso, circondate da rilievi marmorei con le drammatiche scene dell'*Apocalisse*, dialogano con il linguaggio romanico giocando tra l'alternanza di mimesi e rilettura in chiave moderna, dove le tensioni lineari sono esasperate e accentuate. La semplice narrativa dei Maestri di San Zeno è presa come punto di partenza per ritrovare una spiritualità anche nella tormentata epoca in cui Salazzari vive e lavora. Sono ricami che intrecciano il filo di un racconto spirituale sulla soglia che divide il regno dei vivi da quello dei morti, segno del profondo rispetto che il vecchio partigiano nutrive per la vita e voleva raccontare nel suo lavoro.

Salazzari ritorna poi a cimentarsi con la tematica monumentale in due occasioni, nelle quali recupera un linguaggio per masse sinteticamente disegnate: nel 1966, con il *Monumento ai Martiri di Cefalonia e Corfù* collocato sul bastione della circonvallazione Oriani, e nel 1970 con il *Monumento ai Caduti di guerra* di Palù (Vr), scegliendo simbolicamente la figura di San Giorgio patrono del paese. Gli viene anche commissionato un *Monumento ai Partigiani* per Mantova che però non verrà mai realizzato e di cui rimane il bozzetto in gesso smembrato in due collezioni private. La sua strada ormai sembra però essere quella delle piccole figure di animali e mitologiche, e della poesia a cui si dedica sempre più. Nel 1982 conclude la sua vita matrimoniale durata cinquanta anni, separandosi da Maria Bossi e decidendo di dividere i suoi ultimi dieci anni di vita con l'ex partigiana, e a sua volta scultrice, Giovanna Rossi. Mario Salazzari muore a Verona il 6 giugno del 1993.

“Un mal che lima e ruma”.

La poesia di Mario Salazzari

di Paola Azzolini

Nel percorso creativo di un'artista di genio come Mario Salazzari, la poesia occupa uno spazio appartato, ma con evidenti legami con l'altro suo linguaggio, quello della scultura. Troppo complesso cercare di tracciare qui i momenti di questo contatto, tutto analogico e metaforico, come dev'essere nel passaggio da un codice all'altro. Si può fare un'osservazione preliminare che potrebbe essere la linea guida di tutto il discorso: come ci sono due modi nella scultura, uno più sintetico e di temi familiari, quotidiani, legato al linguaggio plastico di Arturo Martini, e un altro impegnato ed eroico, così accade per la poesia nel passaggio dai primi versi all'ultima raccolta.

Il primo libretto in dialetto veronese, uscito nelle edizioni di “Vita veronese” nel 1956, con una prefazione di Egidio Meneghetti, era stato preceduto da una serie di vittorie nei concorsi di poesia dialettale (1953, 1954, 1955, 1956). Il verso, *Un mal che lima e ruma*, tratto da uno dei componimenti, compare come titolo nelle edizioni successive, del 1968 e del 1984, e le poesie aumentano di numero (nel 1968 tutte le quindici poesie del 1956, più tredici altre, nel 1984 un cospicuo inserto di poesie civili sulla lotta partigiana). Il libro del 1956 dopo uno sguardo al privato e al proprio passato contadino, una *reverie* di serenità non priva di ombre lugubri, si chiude sulle vicende tragiche della guerra e della prigionia. L'indomani dell'8 settembre del 1943 Salazzari aveva assunto il comando dei partigiani della zona tra la Valle di Selva di Progno e la Val Squaranto. Istituisce una formazione denominata Val di Vado e svolge attività di coordinamento. Nel 1944 viene arrestato dalla polizia per aver liberato degli ostaggi, probabilmente destinati alla deportazione. Durante gli interrogatori viene orribilmente torturato, poi processato e condannato a trent'anni di carcere da scontarsi nella casa di pena di Padova. Da lì riesce ad evadere il 25 aprile del 1945, ma per le sevizie subite perde l'uso della mano destra. Ciò nonostante, riesce ad educarsi all'uso della mano sinistra e continua a scrivere e a seguire il suo lavoro di scultore. Toni cupi e idillio sono dunque nei versi una sorta di rinascita, di uscita da un lungo incubo verso l'aperto, ma con una nota fonda, cupa che nello scorrere degli anni non scompare e neppure si attenua.

Anche per Salazzari si verifica, soprattutto nelle due prime raccolte, quel riflusso nel privato, quell'estraneità ai piani alti della poesia che caratterizzano abbondantemente molta produzione del dopoguerra.

Nell'antologia *Quarta generazione*, Pietro Chiara e Luciano Erba scrivono:

«Il 1945 non è stata una data letteraria: i balzi in avanti della poesia si preparano nella privata storia di ognuno». Proprio in quegli anni il dialetto in poesia è un modo per riaffermare differenze storiche e geografiche, per rivendicare un'identità che i mass-media nascenti stanno minacciando. Così il dialetto, anche se si definisce in opposizione alla lingua poetica dominante, è tutt' altro che il dialetto parlato. Ognuno crea il suo dialetto che è spesso la lingua dei propri ricordi. Il dialetto insomma da «lingua della realtà» diviene sempre più in questi anni «lingua della poesia» e assume toni onirici, arcaici e visionari, come espressione di un mondo contadino che ormai è al suo declino definitivo.

Nella prima raccolta di Salazzari del 1956 è facile intuire la presenza della grande ombra di Barbarani, cui è impossibile sfuggire, quando si è poeti in dialetto e veronesi (così giustamente chiosa Meneghetti nella prefazione). Ma è sempre Meneghetti a richiamare l'attenzione su alcuni testi, assolutamente fuori dai toni dell'idillio verista e sentimentale: *'Na mora catia, El zugatolo catio*. In questi momenti visionari «concreta realtà e allucinata evocazione si avvicinano» (Meneghetti) e sono il timbro vero di una poesia legata alle vicende interiori, benché priva di autobiografismo diretto. *Un mal che lima e ruma* è il primo di pochi versi tormentosi:

Me son malà de un mal che lima, ruma
Anima e cor, un mal che me inamora;
cerco la boca fresca che me sòra,
go drento un sol che brusa e me consuma.

L'innamoramento per la poesia è come quello per le donne, un male che soltanto il bacio di una bocca fresca e giovane può addolcire, attenuare. Ma i due termini chiave sono *limar* che vale tormentare, distruggere, e *rumar*, rovistare, ma anche (da *rimor*, latino) fendere le viscere delle vittime e quindi esplorarsi, esaminarsi. La poesia è dunque un amore di sé che fa emergere da dentro il fantasma triste o ebbro di un altro se stesso. Così, in altri versi, si materializza su una pietra un altro se stesso, che inquieta e turba la pace di una sera serena, emerge da un pozzo oscuro, un buco nero come l'apertura di un sacco, un fantasma triste, un doppio, che piange sulle sventure delle vite umane:

ma ti – ci sito? – 'sa vuto da mi?
De le tò lagne no go mia bisogno>.
Ne'l sono el m'a sigà, e pareo sogno:
«Son mi! Son quel che gh'è drento in ti».

I momenti migliori di questo poetare sono infatti i timbri fondi, oscuri, delle apparizioni, dei fantasmi. Qui si infittiscono gli echi, le note allusive ad un Pascoli

rivisitato con immediatezza e adesione sincera, un Pascoli non di maniera (si ricordi fra le tante poesie dei morti almeno *La voce, La tessitrice, Novembre*, ecc.). L'eco letteraria si innesta allora con efficacia sul sostrato arcaico e contadino dell'ispirazione, che è quasi il medesimo nei due poeti. Da lì, da quel luogo senza tempo che è la terra e l'infanzia, deriva anche il dialetto come lingua del passato e della poesia, una lingua anacronistica che poco ha a che vedere con il parlato e piuttosto appare, non solo lingua dei morti, ma vera e propria «lingua morta».

Anche a Meneghetti piacevano alcune composizioni dalla costruzione abile e ispirata come *La mora catia, El zugatolo catio*. La prima delle due poesie prende il via dal gioco della mora all'osteria: l'amico ha giocato con lui prima di un fatale incidente. Ora il gioco continua, ma:

Me pareo vedar du ferì incrosadi
Con su infrinciada 'na giaca, un capel
E 'n'ombra scura spuà da 'n avel
Ferma, stremida, coi oci incavadi.
Bato la mora sigando 'sta volta
Lù no 'l me varda, gnanca 'l me scolta.
«Stemo viçin, go le idee tute slise».
«Un punto solo, l'è un colpo de man!»
Lu alsa i oci bissando 'l toscan
Po' soto osse pianin el me dise:
«Siora la morte con mi l'ha zugà:
un punto solo, e la m'à ciavà».

La chiusa su un guizzo impreveduto, qui pauroso, l'apparizione del morto, è uno stilema che riappare anche nelle poesie più gaie, come *El quantin*, e altre, impolverate da una sorridente gaiezza che potrebbe ricordare un altro veronese, Vittorio Betteloni.

L'ultima raccolta del 1984 accoglie il tema funebre, ma nei toni del sublime eroico delle poesie partigiane. *A Perseo e Danton* ricorda due partigiani fucilati dai fascisti l'8 dicembre 1944 a Soave. Arrestati nel sonno di una mattina gelata, i due partigiani si svegliano alla voce sgraziata dei loro carnefici. Intorno la campagna, la luce livida, il gelo mandano il loro presagio di morte. Solo le vittime sognano un letto di rose rosse

Gh'era giasso sora le poce, strin drento i cori
E 'n ala nera, sgolando ne la bruma, portava
La bianca paura.

La condanna morale è esplicita, enorme la distanza tra vittime, carnefici e i loro complici.

L'altra poesia partigiana è per il tenente Vittorio Avesani, ucciso dai tedeschi in un agguato a Giazza. Anche qui un panorama montano fitto di presagi:

A Giassa sul giaron del Vajo
L'ombra de 'n crose
Çercava un nome.

La montagna dorme, come nell'altro testo la campagna gelata di Soave. Questo sonno è tutto tessuto di presagi di morte e infine si rompe nello strepito della mitraglia (la *racola*, lo strumento di richiamo che si suona il venerdì santo):

Per tre volte à sgranado la racola
Piena de rabia, de velen patio
E per tre volte el piombo
G'à sbregà el cor.

Il punto di riferimento più prossimo di questa elegia della morte e della guerra potrebbe essere la poesia di Egidio Meneghetti, ma è evidente la distanza da qualsiasi espressionismo, come quello orrido, rude ed efficacissimo, del padovano e piuttosto la modulazione di un compianto che scioglie i toni celebrativi e funebri nella contemplazione della natura, una natura partecipe su cui si riverbera l'attesa e il dolore degli uomini.

Ma quale è la poetica di questo artista versatile, devoto alla parola non meno che alla creta? Una poetica dell'evasione, del sogno, ma quotidiano, quel sogno dei poveri che nasce, in modo popolaresco e ironico, dal vino:

Bevo con mi çercando in cantina
La vena più fina
Che scuria 'l pensier,
tiro 'n sgorlon, ghe ne tasto 'n nina,
me taco al bicer.
E quando 'mbriago de sogni sento
Mulinar dal vento
Ste me do ruele,
parto a caval de la luna d'argento,
vao in çerca de stele.

E nella fantasia nata dal vino anche il dramma si stempera nel volo tra le stelle.

La scultura come ragione di vita*

di Giorgio Trevisan

Il *Monumento ai Caduti* di Borgo Roma e quello dedicato al Pontiere, eretto nella città di Piacenza, sono le prime opere celebrative realizzate, a poco più di vent'anni, da Mario Salazzari, scultore veronese la cui lunga attività artistica ha attraversato quasi tutte le esperienze plastiche del Novecento.

Con quelle sue opere, e in particolare con quella di Piacenza (premiata con una medaglia al merito conferitagli personalmente da Re Vittorio Emanuele III), Salazzari inizia un'intensa attività statuaria producendo lavori spesso di notevoli dimensioni che, inseriti nel tessuto urbano dei paesi e delle città, saranno ricordati non solo per i loro significati commemorativi ma anche per le qualità espressive che in essi vivono. Non va comunque dimenticato o messo in secondo piano l'impegno profuso dallo scultore nella fusione di piccoli lavori, "opere che paiono idealmente continuare, al di là della forma stessa, la vita delle figure nello slancio senza freni" (*L'Arena*, 1929).

Sono questi, in sintesi, gli esordi di un artista il cui lavoro in fonderia gli consente di acquisire tutte le tecniche relative alla fusione del bronzo e di perfezionare le necessarie conoscenze operative dell'arduo mezzo espressivo. La fonderia è il luogo in cui egli affina il proprio stile, consolida le personali convinzioni estetiche fino alla maturazione di un codice plastico inconfondibile.

Nel 1934, a Verona, egli realizza i grandi gruppi equestri che ancora si ergono maestosi sul ponte della Vittoria, nel 1947 produce l'imponente monumento al Partigiano in piazza Bra e successivamente quello dedicato ai caduti di Cefalonia e Corfù nascosto sui bastioni di fronte alla stazione di Porta Nuova.

Salazzari riesce a dare il meglio di sé nelle grandi dimensioni: la sua scultura, quella alla quale egli è più intimamente e profondamente legato ha infatti "bisogno di grandi spazi e di molta materia" (Bertoldi), necessita di esprimersi su scala monumentale e di esser posta in vasti spazi all'aperto. Su questa idea egli lavora e conquista il massimo della plasticità e del movimento, dominando

* Il testo che qui pubblichiamo, per gentile concessione di Nadia Garonzi, è apparso in occasione della mostra commemorativa dedicata a Salazzari, all'indomani della scomparsa dello scultore, organizzata da un Comitato promotore (di cui facevano parte Giovanna Rossi, Giovanna e Fausto Bonvicini, Renato Adami, Jean Pierre Jouvét, Giorgio Trevisan, Giuseppe Faccincani, Luca Tommasoli), in collaborazione con il Museo di Castelvecchio. La mostra fu voluta e ospitata dal Comune di Sommacampagna, a cui Salazzari aveva donato una delle sue opere, *La colata*, dal 28 agosto al 4 settembre 1993.

forme liberate in un dinamico slancio ed adeguando ogni elemento compositivo ai propri desideri espressivi.

I gruppi posti alle estremità del ponte della Vittoria, progettato da Fagioli, rappresentano un formidabile insieme di figure ed animali, di forme liberate in un dinamico slancio plastico capace di suggerire, allo stesso tempo, un senso di leggerezza, di equilibrio e di vitale movimento.

Il suo approccio alla scultura diviene, qui, simile ad una “inesausta lotta con l’oggetto”, trasformandosi in un confronto dal quale si generano immagini compresse, addensate e la cui fragilità conserva intatta, nel suo corpo fisico, il sigillo dell’originalità espressiva dell’artista. Lo scultore vive l’opera con assoluta dedizione, la percepisce con la totalità dei suoi sensi e la plasma di una cultura dell’immagine molto carnale ed altrettanto efficace. Le figure umane del ponte della Vittoria sprigionano infatti una sensualità che al tempo fece scalpore (così almeno si legge nelle cronache cittadine), una esuberanza fisica, che se ancora esiste e sorprende, è però sempre interna ad un ordine formale che ne conserva il vigore classico, la grazia e la drammaticità.

L’attenzione di Salazzari, attratta dai nudi femminili come anche da quelli maschili, dai cavalli e dagli animali domestici, non si disperde in altre visioni ma si concentra sempre sulla concretezza dei soggetti e sulla loro più naturale riproduzione nella sostanza della materia e nei vuoti dello spazio.

Intorno agli anni Sessanta lo scultore diversifica, nelle piccole opere, il suo modellato creando *Il Tacchino* e *La colata*, lavori appartenenti ad un genere che sembra quasi condurlo sulle tracce rievocanti l’espressione plastica di Martini, e quindi nell’ambito di una creazione tridimensionale attraversata dall’“infinita del brusio vernacolare” aperta ai nuovi orizzonti plastici, cadenzata sui ritmi e sulle scansioni di tridimensionalità quasi sospesa nello spazio. “La forma – scrive Luigi Meneghelli – non trova più la figura, ma la presuppone, la evoca, la inventa. Diviene un volo solitario ed aereo. Una pura rotazione, una caduta”.

Ma se i piccoli lavori potrebbero rimanere esiti artistici di un particolare e ben definito momento storico, l’intera opera di Salazzari si fa ricordare e si impone per la spontanea dedizione dell’artista a costruire figure alte e potenti, colme di serietà e di storia, capaci di raccontare delle loro esistenze, delle loro gesta, di testimoniare le personali vicende umane e gli alti valori civili che lo spinsero a compiere gli atti eroici raccontati nelle sculture celebrative. Per Salazzari non è possibile allora tradire la realtà, le forme devono in ogni caso rappresentare la concretezza del vedere, devono quindi corrispondere al vero e mai sconfinare nell’immaginario o nel fantastico.

Più che delle intuizioni e delle sperimentazioni, egli si avvale della sapiente conoscenza di un mestiere difficile e di ogni segreto della fusione, piegan-

do tutti gli ostacoli operativi ai desideri della sua volontà plastica, adeguando la materia della scultura e le sue forme alle necessità rappresentative dei suoi monumenti.

La finitezza delle sue sculture, la loro eleganza, la loro intenzionalità commemorativa sono gli ideali espressivi ai quali egli ha sempre guardato ed ai quali ha sempre rivolto ogni istanza del suo operare. Nel distribuire i pesi nello spazio, nel bilanciare i pieni e i vuoti, nel tracciare le linee curve e quelle rette egli non ha mai tentato l'impossibile, tenendo sempre ben presenti i limiti che le leggi della fisica impongono all'opera tridimensionale. La maestria con cui Salazzari ha saputo modellare la materia è stata una delle qualità prime della sua azione artistica, un atto sostenuto da una adesione assoluta alla realtà, rivelatrice di quanto la scultura non sia disciplina praticabile da chiunque ma, al contrario, quanto essa debba essere vissuta e talvolta divenire un'autentica ragione di vita.



Mario Salazzari e, a destra, Tarcisio Chignola. La fotografia li ritrae durante uno degli incontri che ebbero tra il marzo e il maggio del 1987.

Nove giornate con Mario Salazzari

di Tarcisio Chignola

Ho avuto il privilegio di conoscere da vicino Mario Salazzari, di essergli accanto negli ultimi anni della sua vita, di godere della sua non facile amicizia. Mario era un uomo schivo, riservato, talvolta sospettoso, soprattutto quando veniva avvicinato da sconosciuti. Temeva che essi gli volessero estorcere qualcosa, che covassero un qualche recondito interesse.

Nel nostro primo incontro, fissato per saggiare la possibilità di realizzare un suo latente ma profondo desiderio, quello di redigere le sue memorie, soltanto alla fine di un lungo colloquio egli ebbe modo di convincersi che il suo interlocutore era una persona affidabile e totalmente disinteressata. Soltanto allora la sua riservatezza si sciolse e fu possibile quindi dare inizio a una lunga, stimolante conversazione¹.

Cominciò così un flusso inarrestabile di ricordi e di confidenze. Ne scaturì un vero e proprio romanzo della sua vita. Un romanzo pieno di vicende esaltanti, intrecciate ai suoi clamorosi successi come scultore, ma pieno anche delle più svariate peripezie: alcune curiose e sorprendenti, come quelle legate alla sua formazione artistica; altre spassose e divertenti come le giornate passate con gli amici nella famosa “botega del vin”; altre addirittura esilaranti, come la vicenda dei suoi “scandalosi” cavalli del Ponte della Vittoria; altre infine tristi e drammatiche, come la storia della sua cattura come capo partigiano e delle conseguenti terribili torture subite ad opera di camicie nere veronesi, le stesse che fecero fucilare alcuni suoi amici partigiani e che torturarono a morte il colonnello Fincato. Il resoconto delle sue memorie, che egli avrebbe desiderato fosse pubblicato, rimase lettera morta. Per enti, istituzioni ed editori Salazzari era già morto, dimenticato. Lascio immaginare la sua bruciante delusione².

L'incontro

Mi viene incontro con piglio tutt'altro che incoraggiante. Si direbbe quasi scostante, rude. In realtà, scoprirò presto che è un uomo fondamentalmente timido, nonostante la sua statura alta e lo sguardo indagatore incutano soggezione. La sua è comunque la timidezza tipica delle persone che, pur avendo avuto successo, non disconoscono mai l'umiltà delle proprie origini e attingono da esse grande disponibilità all'amicizia autentica e al tempo stesso una certa diffidenza verso gli atteggiamenti invadenti e ipocriti. Per questo occorre saper

aspettare e pazientare. Deve prima stabilirsi il contatto. Solo allora la timidezza prorompe in effusioni di estrema simpatia e umanità.

La casa e lo studio annesso sono tutto un traboccare di ricordi, di cartelle, di bozzetti, di piccole sculture, di busti e dipinti, di album enormi che raccolgono la documentazione fotografica di una produzione copiosa, di notevolissima entità. E, subito, sorgono una certezza e un dubbio. La certezza, che anche gli oggetti e i prodotti della sua fantasia non siano che l'emanazione di quella ritrosia, di quel legame inscindibile con la terra, che è fatto innanzitutto di rispetto (il "timor" dei latini) e di conseguente amore per la natura e le sue concrete manifestazioni, per cui osservare, sentire, rappresentare non è che amare. Il dubbio, se di quest'uomo complesso sia più interessante ricostruire l'evoluzione artistica o la storia privata; se la comprensione dell'opera possa prescindere da quella della sua personalità e del suo vissuto. Così, mentre mi interrogo su tale non secondaria questione, in paziente attesa di un contatto, che non tarderà a stabilirsi, si affaccia alla porta un signore con un cartoccio voluminoso e pesante sotto il braccio. Me lo presenta come il suo primo allievo nello studio di vicolo Vetri. Poi torna a mostrarmi le sue piccole mirabili sculture sparse un po' ovunque. Alla fine si siede per alzarsi subito dopo.

"Non sono capace di stare seduto", mormora fra sé. Comincia a serpeggiare nella sua muscolatura l'apprensione dell'oziosità. Pensa forse alla creta che gli hanno appena portato.

"Sa che è per puro caso che sono diventato scultore? Il mio primo amore è stata la musica". Dunque, un musicista mancato.

Vorrei saperne di più, ma s'è fatto tardi. Mi saluta con calore contenuto, ma nella stretta di mano dell'arrivederci, una proposta inattesa: "Diamoci del tu!", mi sussurra in un orecchio.

Gli anni giovanili e la musica

Forse è per eventi del tutto fortuiti che possiamo annoverare Mario Salazari fra i nostri maggiori scultori del Novecento. La mia curiosità circa questi eventi viene subito appagata. Di ritorno dalla Germania, dove la famiglia era emigrata dalla natia Lugagnano agli inizi del '900, egli rivela infatti attitudini spiccate per la musica, come la sorella Cesira che studia canto. Gli impartisce lezioni di solfeggio un giovane maestro di scuola elementare, cliente del bar gestito dalla madre nel quartiere di Tombetta. Costui rimarrà presto esterrefatto quando il giovanissimo Mario gli consegnerà una sua composizione musicale. Nonostante prometta bene, la madre, Maria Rosa Paschetto, non può permettersi di iscrivere il figlio al conservatorio, lei che deve allevare da sola sette fi-

gli. Il marito, infatti, è stato trattenuto in Germania come prigioniero di guerra, mentre il resto della famiglia, dopo il fatidico 24 maggio 1915, è stato costretto ad abbandonare un paese divenuto improvvisamente ostile.

Mario ricorda il giorno in cui il medico di famiglia, vestito da ufficiale tedesco, entrò minaccioso con una pistola in mano dicendo: “Se non andate via subito vi uccido tutti!” impaurendo Mario e i suoi fratelli con i quali era sempre stato gentile e premuroso. Quindici giorni di viaggio verso l’Italia su una tradotta che sostava ore e ore su binari morti fra una baraonda infernale di convogli militari. E i sette figli legati dalla madre l’uno all’altro perché non si perdessero.

C’è ancora lo stupore dell’infanzia in questa evocazione. Mario ha dieci anni. A scuola incontra difficoltà con la lingua italiana, ma si trova a suo agio nel diteggiare sulla tastiera quanto indicato sugli spartiti musicali. Oggi, a ricordargli la musica, ancora si illumina. Alza gli occhi come a guardare lontano, oltre il presente e il contingente, come a captare risonanze intatte e ricorrenti. E accenna un motivo con un fil di voce intonatissimo. Dalle sue lucide evocazioni risaltano già due elementi fondamentali della sua personalità d’artista. “Davanti al pianoforte dimenticavo tutto. Ero arrivato ad eseguire ogni giorno trenta, quaranta esercizi... Allora mi piaceva esplorare i campi sonori dei grandi compositori romantici. Più di tutto però mi piaceva isolarmi per sentire la musica dentro di me e abbandonarmi a personali composizioni”. Ed ecco il secondo elemento: la curiosità intellettuale come approccio naturale alla creatività. “Sono sempre stato un curioso, attratto dal mistero e dalla voglia di esplorarlo”. Andare al fondo di tutto con ostinazione e passione: questo dunque il suo temperamento. Ma qui e ora il mistero è lui, ed è a me che vien voglia di esplorarlo.

Dopo qualche insistenza estrae con sicurezza da cataste di documenti e di ritagli di giornale alcune cartelle. Contengono partiture da lui composte, tra cui una deliziosa e suggestiva “Ninna nanna” per violino e pianoforte. Me la fa sentire registrata su una audiocassetta. Sembra incredibile. “Eh sì! Ma il conservatorio era un lusso che non potevo permettermi”. Così la musica sarà destinata a diventare, come in seguito la poesia e la pittura, la sua “divagazione” per eccellenza, l’espressione dei suoi tormentati ozi interiori.

Si capisce subito che la vita di questo artista è una miniera di esperienze, di sensazioni e di ricerche insospettate. Di tanto in tanto un lampo, uno squarcio che si richiude troppo presto per avere il tempo di assaporare il romanzo della sua vita.

“Troppe, troppe le cose da ricordare! Impossibile!”. Lo dice sotto l’evidente incalzare dei ricordi, con toni più impazienti che nostalgici. Della nostalgia ha paura come di una trappola. È cosciente piuttosto che l’esperienza vissuta non è che goffamente traducibile in parole, che i ricordi si stanno via via ristrutturando in “fantasmi”, la cui funzione si esaurisce soltanto nella loro possibile rap-

presentazione creativa. Aprire lo scrigno dei ricordi con altre finalità diventa appunto “impossibile”, o comunque difficile. Di fronte a un’ingerenza che percepisce come arbitraria preferisce far scattare le valve dell’autodifesa e rinchiudersi in un ovattato, geloso silenzio. I rari spezzoni che affiorano bisogna catturarli come materiale prezioso.

“Quando ero in Germania – eccone uno singolare – noi bambini andavamo in una specie di campo giochi al margine della foresta nera. Un giorno, avrò avuto sei o sette anni, mi addentrai da solo nel bosco. Volevo vedere dove finiva. Camminai a lungo per qualche ora, credo. Il silenzio, la grandiosità della foresta, l’ombra diffusa, l’imponenza delle piante, più che impaurirmi, mi affascinarono. Arrivai dopo tanto a una radura. C’era uno specchio d’acqua, un lago che ai miei occhi di allora appariva enorme. Sulle rive tutta una famiglia di cervi. Mi fermai a guardarli emozionato. Un cerbiatto mi venne vicino, seguito poco dopo dagli altri. Tesi una mano per accarezzarli. Me la leccarono... Quando si trattò di tornare mi affidai all’istinto. Non c’erano sentieri. Camminai a lungo ma senza l’ansia di chi si è smarrito. Mi ritrovai incredibilmente al campo giochi, poco lontano dal punto da cui ero partito”.

Più tardi, l’amore per gli animali e per le piante, per gli scenari della natura, gli avrebbe suggerito i suoi capolavori, dove la grazia e la semplicità avrebbero assunto forme, parole e suoni ora giocosi, ora struggenti. Ma questo amore del “privato”, avrebbe trovato un rivale nel fascino per il maestoso, l’imponente, per quello che in una parola egli definisce “formidabile”. Sarebbe stata proprio questa seconda anima a suggerirgli quelle opere monumentali, per le quali soprattutto è conosciuto, in cui incanalò le proprie esuberanti energie, e di operare quell’adeguamento degli oggetti ai grandi spazi, in cui si esprime l’aspirazione arcaica ed esistenziale a dominare l’elemento uranico. Un’operazione che non avrebbe potuto tuttavia prescindere dal richiamo dell’elemento primordiale, quello ctonio, terrestre. Nell’osmosi fra questi due elementi è forse l’essenza della sua ispirazione.

L’approccio alla scultura

Quali sono dunque gli eventi che lo portano ad abbandonare le note musicali per le forme? Si dice “abbandonare” ma si dovrebbe dire piuttosto “trasferire”, perché la sua scultura è sentita anche e soprattutto come vibrazione di forme, come armonia di volumi. Il suo concetto di “vuoto per pieno” successivamente teorizzato e applicato, non è che la traduzione di onde sonore in fasci di nervature plastiche, le quali non si sviluppano mai a caso, ma secondo una logica strutturale di equilibri sinfonici e architettonici.

Capita allora che Mario, ancora adolescente, ma già alle prese con il tornio in una fabbrica di proiettili, decida un giorno di disertare il lavoro per andare a disegnare nella zona di Basso Acquar. Lo sorprende Eugenio Prati, scultore veronese già affermato, durante una delle sue passeggiate. Colpito dalla qualità e dalla sicurezza del segno del ragazzino, gli offre di lavorare come marmista presso il fratello Celeste, proprietario di un'impresa di lapidaria. Mario viene così assunto all'età di tredici anni nel laboratorio di via Quattro Rusteghi. Ricorda a questo punto un episodio che ha segnato una svolta nella sua vita.

“Un giorno si presentano al laboratorio i genitori di un giovane morto in guerra per controllare il risultato finale del medaglione da loro precedentemente commissionato ai fratelli Prati. Subito hanno a che dire perché non trovano l'effigie del figlio somigliante. Sollecitato da Eugenio Prati ad esprimere il mio parere, azzardo: «Bisognerebbe allargare l'attaccatura del naso». L'intervento si rivela subito azzecato e i genitori ne sono soddisfatti. Ma appena usciti, Eugenio Prati mi fa un breve appunto per aver dato quel suggerimento di fronte ai clienti. Alla fine però mi dice: «Domani vieni vestito da festa che ti porto a Verona». Fu così che il giorno seguente mi trovai iscritto al corso di scultura presso l'Accademi Cignaroli, dopo che il Prati mi aveva raccomandato al direttore Savini dicendogli: «Iscrivilo che el fa pulito!».

“Andata e ritorno a piedi, due volte al giorno, da Tombetta all'Accademia che allora aveva sede in Piazzetta Scala della Ragione. Conservo un bel ricordo del direttore Savini, che mi incoraggiava a proseguire gli studi, pur sapendo quali sacrifici dovevo sostenere. Ho capito subito che quella era la mia strada. L'anatomia l'avevo nel sangue”.

Mi mostra i documenti rilasciati dall'Accademia: promosso tutti gli anni con premio speciale e alla fine licenziato con lode. Nel frattempo il padre, tornato dalla Germania, scopre con disappunto che il figlio aveva abbandonato l'officina per frequentare l'Accademia. I tempi sono difficili. E Mario, che se ne rende conto, vive momenti di grande disagio. Non serve che faccia vedere in famiglia i suoi primi lavori ispirati a scene di vita quotidiana: *Gli emigranti*, *La ferratura del cavallo*, *La carretta degli zingari*, *Bevitori all'osteria*.

“Una sera, era già tardi, mi sento chiamare a gran voce dalla strada. Mi affaccio alla finestra. Era l'amico Agostino Cavallaro. Non l'avevo mai visto così euforico. Mi annunciava che avevo vinto il concorso per il Monumento ai Caduti di Tombetta. Non mi pareva vero. Faccio entrare l'amico. Si fa gran festa. È allora che mio padre si rassegna ad avere un figlio scultore”.

Al padre, quando il prorompere della vena poetica chiederà aiuto alle parole, egli dedicherà una delle sue più commosse liriche dialettali.

Mario ha sedici anni. La concezione e la realizzazione del monumento mettono alla prova per la prima volta le sue capacità di sintesi combinatorie (mo-

dellato in bronzo, rilievi marmorei e strutture architettoniche in pietra) che avranno modo di esplicitarsi negli anni successivi in numerosi esempi di statua monumentale, assumendo via via dimensioni inconsuete.

L'inaugurazione dell'opera alla presenza di autorità civili e militari lancia il Salazzari come una sicura promessa. È sull'onda di questo successo che, dopo aver frequentato l'Accademia, apre uno studio in Via Duomo, attualmente sede di una caratteristica "ostaria". È qui che la sua produzione artistica si esprime liberamente in opere di grandi e piccole dimensioni. L'epoca (1923) è tutta un fervore di idee e tendenze nuove, soprattutto nell'arte figurativa. Ci sono ancora nell'aria gli echi del Futurismo, del simbolismo, della secessione viennese, del cubismo. Nascono in quegli anni il Manifesto del surrealismo e il movimento che si raccoglie intorno alla rivista "Valori Plastici", dove è attivo anche Arturo Martini. A quest'ultimo e all'eredità lasciata da Rodin, appena scomparso, Salazzari guarda con particolare interesse sentendo congeniale il proclamato recupero dei valori formali dell'arte italiana del Tre-Quattrocento. Di tutto questo coagulo qualcosa certamente filtra attraverso le pareti dello studio, dove egli appare concentrato a soddisfare gli interessi più personali e a sperimentare quelle innovazioni che l'Accademia non gli aveva dato modo di sviluppare. Da questa pausa di riflessione nascono i suoi primi capolavori di piccolo formato i cui titoli sono già un programma: *La dea cerere*, *L'incantatrice*, *Paolo e Francesca*, *Chiaro di luna*, *Raffaello col cerchio*, *Il conducente*.

Accanto a un robusto ma essenziale realismo c'è sicuramente un occhio all'eleganza delle linee klimtiane e al dinamismo delle forme futuriste. Ma, al di là della sua indubbia irrequietudine, si ha l'impressione che anche per lui, come per Picasso, l'importante è "trovare" più che "cercare".

"Lavoravo di getto, e gli amici ne approfittavano per farsi fare busti, schizzi, bozzetti. Modellare non è mai stato un problema. Le mani le sentivo muovere con sorprendente facilità. La parte più impegnativa era progettare la struttura riducendo la materia".

Ecco, l'ha detto: il problema non era plasmare ma eliminare il superfluo esaltando contemporaneamente le "linee costruttive". "Modulare" prima e più che "modellare". E la sua riserva di potenziali modulazioni gli rende agevole "attraversare e oltrepassare tutti gli stili", come è stato detto di lui, tenuto tuttavia costantemente al guinzaglio da quel senso del "terrestre" che fa da contrappeso all'arditezza di certe stilizzazioni e alla solennità di certo "accademismo".

Le prime grandi opere: fra incanto e disincanto

1925, Mario è una giovane recluta del Genio Pontieri nella caserma dei Cap-

puccini a Verona. “Una mattina il maggiore della fureria passa in rassegna un gruppo di 25 candidati al grado di caporale, fra i quali c’ero anch’io. Chiede a ciascuno in successione: «Tu cosa fai nella vita?», «il meccanico». «Sei contento di essere nel Genio Pontieri?». «Signorsì». «E tu?». «Il cuoco». «Sei contento...?». «Signorsì». «E tu?». «Il contadino», e così via. Quando arriva il mio turno: «E tu?». «Lo scultore». «Scultore dei miei coglioni». E giù una risata sarcastica”.

Non passa molto tempo però che la recluta è in grado di dimostrargli cosa sa fare. E suscita ovviamente meraviglie. Viene invitato a mettersi subito al lavoro per una targa celebrativa dell’Arma, che il maggiore Sebastiani ha in animo di murare all’interno della caserma. Il maresciallo Pizzutelli gli mette a disposizione una baracca. Ne risulta alla fine una targa in bronzo di ragguardevoli dimensioni, che sarà l’orgoglio della caserma³.

Nel frattempo il soldato semplice viene promosso caporale dopo una prova di esame in cui, confessa, hanno dovuto suggerirgli gli ordini che doveva impartire alla truppa. Ma la storia non finisce qui. Il giorno dell’inaugurazione della targa era presente anche il comandante della caserma dei Pontieri di Piacenza, dove risiedeva il Comando generale dell’Arma... La sua ammirazione davanti all’opera eseguita dal caporale Salazzari gli suggerisce un seguito: una targa simile non poteva mancare nella caserma di Piacenza. L’idea corre. Se la passano consiglieri, onorevoli, generali, e via via si gonfia; non una semplice targa ma un monumento; non all’interno della Caserma ma sulla pubblica piazza. Viene scelta piazza Casali. Poi, dopo l’ultima piena del Po, dalle cui acque i pontieri di Piacenza avevano protetto la campagna e gli abitanti rivieraschi, si decide di erigerlo fuori Barriera Milano, come a guardia del fiume, al centro dell’ampio piazzale. Si chiede a Salazzari di esibire per il concorso un bozzetto, che viene subito scelto e approvato. Raffigura un grande barcone, saldamente impugnato dai pontieri, che sarà integrato nell’esecuzione definitiva da un gruppo statuario posto dietro il barcone. La stampa veronese registra l’avvenimento formulando elogi compiaciuti al giovane scultore concittadino. Il monumento, che rappresenta simbolicamente l’Italia con ai lati due figure possenti (il Piave e l’Isonzo) ed episodi dell’opera dei pontieri in pace e in guerra, risulterà uno dei più grandiosi del genere eretti in Italia. Il progetto, che comprende strutture marmoree e architettoniche complesse, è tutto suo. “50 metri cubi di marmo vicentino, il chiampo perlato, per un basamento di 100 metri quadri e per una colonna che sfiora i 20 metri di altezza; un carro ferroviario di gesso per modellare statue e fregi; 80/90 quintali di bronzo per la fusione”.

Che cosa passasse per la testa di questo giovane di appena ventun anni di fronte a tanta mole di lavoro e di responsabilità non è dato di sapere. Rimane come documento di questo lavoro una suggestiva fotografia: si rimene sorpre-

si nel constatare la giovane età dell'autore e dei suoi aiutanti, che posano davanti all'imponente figura del Piave. La caserma di Verona gli mette a disposizione un intero capannone. Quando tutte le parti sono pronte per l'assemblaggio farà la spola tra Verona, Milano (dove le statue vengono fuse) e Piacenza. "Qui – dice – occorsero tre mesi solo per collocare le figure bronzee sul basamento di marmo". E mi fa intravedere una scena di fermenti indecristribili con «decine di operai addetti alla dislocazione dei massi, di marmisti assegnati al taglio e alla sistemazione dei blocchi, di carpentieri impegnati nella costruzione delle impalcature». E nel fuoco incrociato delle decisioni, lui, "il Professore", così lo chiamavano.

Come non pensare alle pagine concitate della fusione del Perseo? "Tutti animosamente e lieti mi aiutavano e ubbidivano; e io or qua or là comandavo, aiutavo... e tutti quelli che mi avevano aiutato lietamente si rallegravano... e dicevano che avevano imparato e veduto fare cose, le quali era dagli altri maestri tenute impossibili" (Cellini).



Piacenza, 27 maggio 1929. Viene inaugurato alla presenza del re il monumento al Pontiere d'Italia.

“Ma la fase più eccitante – osserva – è stata quella nel capannone della caserma di Verona. C’era un termine di scadenza inderogabile da rispettare... «Se riesci ad essere puntuale, mi diceva il maggiore Sebastiani, mi mangio un gatto vivo». Mancavano ancora al gruppo statuario il barcone con i quattro pontieri che lo spingono: era umanamente impossibile pensare che il tutto si potesse fare in sette giorni. Invece, lavorando giorno e notte in modo frenetico, si riuscì a finire l’opera. Quando il settimo giorno venne il maggiore e trovò il lavoro ultimato, guardò con sgomento uno dei miei aiutanti che teneva in braccio un bel gatto soriano”.

Alla fine, l’opera, a prescindere da qualsiasi valutazione critica, risultò di una vigoria e di una tensione “formidabili”. Il giorno dell’inaugurazione, 27 maggio 1928, Mario aveva ventitrè anni. A scorrere la cronaca del tempo e a vedere le foto di circostanza c’è di che sgranare gli occhi.

“Guarda, questo è il Re Vittorio, questo il maresciallo Caviglia, qui il Generale Cattaneo, là il generale Da Pozzo...”

“E questo giovane distinto di fianco al Re?”, gli chiedo. “Non so. Non lo conosco”, e sorride. È lui, “il Professore”, con tanto di farfallina, sparato bianco e doppiopetto scuro, vicino al sovrano che si sta congratulando.

“Ma non sembri molto più alto del Re!”, insinuo.

“Bravura del fotografo – risponde prontamente – che ha voluto ritrarre dal basso e in primo piano il Re”.

Leggiamo dalla cronaca: “Alla cerimonia ha dato un più alto significato l’intervento del Re e di Lord Cavan, comandante delle forze inglesi sull’Isonzo, venuto espressamente dall’Inghilterra”.

Qualcuno potrebbe obiettare, o ha già obiettato, che i monumenti del Salazzari sfiorano l’enfasi, che le personificazioni del Piave e dell’Isonzo sono citazioni delle figure allegoriche delle Tombe Medicee... È facile rispondere che le citazioni sono un omaggio, come ci tiene a precisare Mario, al grande maestro del ‘500, o una versione moderna e storica di antichi miti, che personificavano molti elementi della natura: la Terra, l’Oceano, il Fiume, il Cielo. E occorre tener presente che, a parte la necessità di adeguare il progetto ai criteri fissati dal bando di concorso e alla stagione di clamori celebrativi, in nessuna delle sue opere monumentali è assente un qualche elemento di richiamo alla realtà o all’*humus* delle sue radici. È evidente lo sforzo di infondere, anche nelle strutture più massicce e accademiche, una tensione interiore, una energia dinamica di cui non è facile accorgersi (soprattutto se l’opera è fuori dalla portata dello sguardo e del tatto); lo dimostra il dissenso, più volte vibratamente da lui manifestato alle autorità competenti sulla collocazione dei suoi monumenti: “Li hanno sistemati tutti troppo in alto, seguendo un criterio sbagliato rispetto allo spettatore. Molte mie opere sono state fatte non per dominare, ma per essere

dominate, guardate da vicino, toccate, essere parte della vita dei passanti, dei giochi dei ragazzi”.

In altre circostanze l'*humus* originario sconfinava addirittura nell'*humour* dissacratorio, sia pure in chiave bonaria. Come quando esegue il bozzetto “Alpini con mulo”, dove quelli che sono i simboli più rappresentativi dell'Italia patriottarda sono raffigurati in stato di ubriachezza, mentre si reggono a vicenda dietro un mulo. Impossibile trattenere una franca risata di fronte a quest'opera, che è pur sempre un miracolo di equilibri precari e di concluse dissonanze. Salazzari conosce bene gli alpini, per i quali prova grande simpatia. Ma al di fuori di ogni committenza egli non rinuncia alla vena che gli è più congeniale e che gli fa produrre, come in questo caso, dei piccoli capolavori. Di questo avviso non furono certamente le autorità militari del Museo Nazionale degli Alpini. Quando l'opera fu proposta per il loro museo, la rifiutarono giudicandola irriverente. Un po' quello che il sindaco e la giunta del Comune di Verona tenderanno di fare, dopo la guerra, a proposito di certi suoi cavalli.

Una storia di cavalli

Parliamo dunque di cavalli. Pochi scultori si sono sottratti alla tentazione o all'occasione di plasmare un cavallo. Quello che il Comune di Verona bandisce nel febbraio 1935 non è tuttavia un concorso per il tradizionale cavallo con cavaliere, ma per quattro gruppi equestri, di concezione un po' accademica ma originale.

Per la loro realizzazione erano richieste particolari capacità compositive oltreché plastiche. I gruppi dovevano infatti rappresentare un primo Condottiero che va in guerra accompagnato dalla Vittoria, e un secondo Condottiero che, nel momento in cui arresta la massa dei soldati, simbolicamente rappresentati da un cavallo, vede librarsi nuda la Vittoria. Dovevano ornare i quattro basamenti del ponte della Vittoria, opera dell'architetto Ettore Fagioli, appena finito di costruire per commemorare i Caduti della prima guerra mondiale. Il Salazzari avvertì subito l'importanza dell'occasione che gli si presentava, proprio perché il progetto con figure in movimento gli era particolarmente congeniale. Mai però avrebbe immaginato i complicati e assurdi risvolti che questa storia avrebbe assunto in seguito. Una storia in due tempi che si dipana in un arco di vent'anni. Mario è in grado di documentarla.

Mi sciorina sul tavolo un fascio di ritagli di giornale in ordine sparso. Colgo una numerazione che spero cronologica. Vediamo. Sono quasi tutti articoli del quotidiano veronese “L'Arena”.

17 luglio 1936. Si dà grande risalto alla notizia che, su quarantaquattro concorrenti e sessantadue bozzetti presentati, unico vincitore del concorso nazio-

nale è Mario Salazzari. Si saprà successivamente che durante la seduta decisiva la Commissione giudicatrice aveva ricevuto delle pressioni in favore di un altro concorrente.

Leggiamo dal verbale: “La Commissione [...] dopo matura discussione, unanimemente giudica unico meritevole il concorrente Sig. Prof. Salazzari di Verona e lo dichiara quindi prescelto per l’esecuzione dei due gruppi, ravvisando unità stilistica, composizione organica ed equilibrata che ben si lega al complesso architettonico del ponte [...] Per gli altri due gruppi la Commissione dichiara che il concorso deve considerarsi non riuscito”. Viene pertanto bandito un concorso di secondo grado riservato a quattro concorrenti con il vincolo di attenersi agli elementi compositivi del Salazzari. Risulterà vincitore lo scultore Biancini.

“Ma intanto – tiene a precisare Mario – erano trascorsi tre anni dalla presentazione dei primi bozzetti”. E mi fa capire che, per qualsiasi artista, un intervallo di tempo così lungo può compromettere la freschezza del risultato.

Il concorso si conclude con la mostra dei bozzetti presentati, e *L’Arena* così commenta: “Da tutti ha saputo staccarsi per una sua quasi spregiudicata personalità il Salazzari. Nessun vincolo accademico o anatomico ha saputo trattenere l’artista nel creare queste due magnifiche opere [...] Il Salazzari si mostra artista di una sensibilità tutta moderna e non è il caso di chiedergli da dove gli è venuto il gusto dei tronchi d’albero affioranti alla base delle figure, o quelle di certe Vittorie così rapprese e tormentate”.

Il giornalista non poteva sapere, ma noi ora sappiamo che quei tronchi d’albero costituiscono il contrappeso terrestre, vegetale, di una raffigurazione che si voleva simbolica e aerea. “Quanto all’assenza di vincoli anatomici – precisa Mario – si vuole alludere evidentemente all’integrità anatomica degli animali, che qualche anno dopo sarà motivo di un’assurda quanto divertente polemica”.

Al Salazzari spetterà dunque la realizzazione dei due gruppi statuari destinati alla destra dell’Adige, e per l’occasione il Comune gli mette a disposizione un ampio studio in vicolo Vetri, dove elabora un primo sviluppo del bozzetto. I pezzi a grandezza naturale saranno modellati a Firenze. Il giorno dell’inaugurazione (gennaio 1941) in una cornice di grande solennità, presenti tutte le Associazioni Combattentistiche e d’Arma, i veronesi hanno modo di ammirare ed apprezzare l’opera nella sua singolare vigoria espressiva e nella musicalità delle linee costruttive, come annota con felice intuito un articolista del giornale.

Nell’ottobre del ‘44, in seguito ai bombardamenti sempre più massicci sulla città, i cavalli vengono smontati e messi al sicuro negli arcovoli dell’Arena. Il ponte della Vittoria, come tutti gli altri di Verona, sarà poi fatto saltare dai tedeschi in ritirata. La guerra finisce e i cavalli, nel frattempo trasferiti nella fonderia Guastini, vi rimangono in attesa di essere ricollocati sul ponte.

“È adesso che viene il bello della storia” – dice. Leggiamo da “Il Gazzettino” del 4 luglio 1953: “Stanno per essere ultimati i lavori per la rinascita del Ponte della Vittoria e si spera per la fine del corrente mese che la monumentale opera possa essere inaugurata [...] Ora il Salazzari dovrà rifare ex novo la figura mancante e soltanto in un secondo tempo si potranno collocare sul marmoreo ponte le quattro opere d’arte”.

Ma l’inaugurazione, prevista per il luglio ‘53, sarà celebrata solo due anni dopo. Il silenzio delle autorità diviene subito sospetto. Nello stesso mese di luglio la stampa locale riporta le prime indiscrezioni. C’è chi dice che il ponte cambierà nome; che il bronzo dei cavalli sarà fuso per fare le campane del Tempio Votivo di Porta Nuova; che sarà bandito un nuovo concorso per gruppi statuari sostitutivi (un San Martino? un San Giorgio?) In quei giorni viene pubblicata su “L’Arena” una lettera del sindaco Uberti in cui si afferma categoricamente che i gruppi non sarebbero tornati al loro posto. Cominciano i primi fermenti in città. I consiglieri di minoranza chiedono la convocazione straordinaria del Consiglio. Qui il sindaco ribadisce la sua opposizione, adducendo gravi ragioni estetiche, di viabilità e di visibilità. Le reazioni in città sono clamorose. “I cavilli del Comune inoperanti contro i cavalli”, titola “L’Arena”, che prende fin dall’inizio ferma posizione a favore del ritorno dei cavalli. Sul quotidiano appaiono lettere infuocate contro il sindaco da parte di cittadini, di presidenti di Associazioni e di ordini vari. Altri Consigli comunali devono essere convocati per far fronte all’indignazione popolare e alle polemiche sempre più roventi a livello politico. In una delle sedute tumultuose, alla presenza di molti giornalisti, il sindaco dichiara perentorio di parlare a nome della maggioranza della popolazione. Un momento. “Quale maggioranza?” – titola un trafiletto del quotidiano veronese (23 settembre ‘53) – voti D.C. alle ultime elezioni: 44134; voti dei gruppi di minoranza: 56987. E questi ultimi fanno blocco contro sindaco e giunta”.

La città ribolle e... si diverte. Ha capito infatti quali sono le vere ragioni dell’irrigidimento democristiano. Nel pomeriggio del 1° settembre ‘53 viene fatto sfilare per le vie cittadine da un gruppo di goliardi un cavallo con le mutande. Intervengono i vigili urbani per sciogliere l’assembramento e sequestrare il cavallo. Gli argomenti del sindaco vengono intanto analizzati e rintuzzati con divertita acribia dai lettori del giornale. Innanzitutto, contro il parere di un miseroso “esperto d’arte” c’è quello degli Artisti veronesi; contro il parere della Commissione di viabilità c’è quello dell’Ordine degli ingegneri; in ogni caso la Commissione interpellata parla di basamenti e non di gruppi equestri, tanto che l’architetto Fagioli si sente chiamato in causa e in una lettera al sindaco pubblicata dal giornale ricorda che nel nuovo progetto del ‘47 erano previsti i quattro basamenti agli accessi del ponte ed era contemplata la ricollocazione dei

gruppi statuari e che lo stesso era stato approvato dall'Ufficio tecnico comunale e dal competente Ministero. Dichiarò inoltre che richiesto dal sindaco se era disposto a modificare il progetto si era rifiutato con fermezza. I termini della questione sono chiari e gli argomenti fuori discussione.

Chiedo a Mario perché non avesse preso fin qui posizione. Mi risponde mostrandomi una sua lettera pubblicata dal giornale il 28 agosto '53 nella quale manifestava tutto il suo stupore nel sentire messa in forse, per meschine questioni, la superiorità dell'arte e gli ideali che essa, indipendentemente dalle contingenze, cerca di interpretare e rappresentare. E, ancora, più opportunamente, osserva che tutto il monumento, così come era stato originariamente e unanimemente approvato, costituiva un patrimonio inalienabile della cittadinanza veronese. E concludeva dicendo che "la città di Verona sta raggiungendo il culmine del ridicolo impegnandosi in una zuffa al confronto della quale quella della «Secchia Rapita» appare seria e importante".

Salazzari alludeva ad alcune singolari considerazioni che il sindaco aveva esposto in una lunga lettera al giornale del 26 agosto '53: "Dico schiettamente che, se non vi fossero state in via preliminare le dirimenti ragioni di viabilità, si sarebbe dovuto esaminare se le statue rispettassero la sensibilità morale della grande maggioranza dei cittadini e non fossero motivo di turbamento nei più piccoli. Certo ricordo, quando dal 1939 al 1945 dovevo passare quattro volte il giorno per il ponte della Vittoria, quante volte dovetti assistere al manifesto turbamento che appariva sul volto di giovinetti e bambine che per di là passavano, ad ammiccamenti e sorrisetti".

Scende in campo anche il clero: in una parrocchia vicina al manufatto inizia la raccolta di firme contro il ritorno dei cavalli, obiettando l'oscenità dei gruppi. La stessa posizione viene ribadita dal giornale della Curia vescovile. Ma le pressioni non demordono; alcune anzi vengono da forze rappresentative non sospette, come quella delle Associazioni combattentistiche, d'Arma e di Reduci, le quali dichiarano (13 settembre '53) che "eventuale ventilata cerimonia inaugurale del ponte privo dei gruppi statuari vedrà la sdegnata assenza di tutte le associazioni sottoscritte". Segue un lungo elenco, nel quale un giornalista malizioso rivela un'assenza illustre, l'ANA (Associazione nazionale alpini).

Sei giorni dopo compare una lettera del presidente dell'ANA, che fa del suo meglio per giustificare l'assenza. "Buoni ultimi – commenta il giornale – sono arrivati anche gli alpini. Potevano e dovevano essere i primi: ma il loro presidente ha preferito le felpate e prudenziali vie del carteggio diplomatico".

Stretta da tutti i lati, la Giunta si salva in corner: delega ogni decisione ad una "Commissione di esperti". A questo punto la questione si sposta a Roma. Il tentativo di coprire la giunta veronese trasforma il caso in pantomima: il ministero degli Interni passa la patata bollente a quello dei Lavori pubblici; que-

st'ultimo, dichiarando che la sua competenza era finita con la ricostruzione del ponte, la passa al ministero della Pubblica istruzione, il quale dichiara a sua volta la propria incompetenza perché i gruppi equestri non risalivano a oltre 50 anni. La patata bollente torna ancora a Verona. Alla fine quel che non poté la forza della ragione poté la forza del ridicolo.

La vicenda si conclude dopo vent'anni allorché la Commissione di esperti si pronuncia per il ritorno dei cavalli emanando questa sentenza: "Dove erano e come erano!". Salazzari riceve l'incarico di plasmare un nuovo Condottiero in quanto l'originale era stato trafugato nel periodo di custodia in fonderia e il Genio Civile restituisce ai basamenti i gruppi equestri ripuliti. Il 24 maggio 1955 il ponte della Vittoria viene finalmente inaugurato nella sua completezza.

"In fondo – faccio osservare a Mario – hai fruito di un'occasione rarissima: quella di saggiare, attraverso una sorta di sondaggio, il gradimento di un vasto pubblico nei confronti di una tua opera che aveva avuto a suo tempo il gradimento solo di una ristretta commissione. E il test ha fornito un risultato plebiscitario a tuo favore. Una bella soddisfazione!"

Bisogna riconoscere che, immersi come oggi siamo in un clima di soffocante conformismo, non ci resta che guardare con rimpianto a questa prova di maturità dei veronesi. Riesce d'altra parte difficile spiegarla senza innestarla su quella grande lezione di riscatto che era stata la lotta di liberazione, alla quale anche i veronesi avevano partecipato, pagando troppo spesso con la vita o riportandone segni indelebili sul proprio corpo, come era capitato a Mario Salazzari.

Il partigiano

E venne il tempo, è il caso di esordire, in cui ogni uomo aveva dovuto fare i conti con la propria essenza aristotelica di "animale politico". Dopo l'11 settembre 1943 anche l'Italia, come parte dell'Europa, aveva conosciuto il dilemma degli "uomini e no".

Sollecitato a parlare della sua esperienza partigiana, dopo qualche istante Mario comincia a raccontare. Dal novembre '43 si dedica al reclutamento di elementi antifascisti nella zona di Velo. Si collega subito con Francesco Zorzi (che era in contatto con la RYE) e con il colonnello Lucchi, tramite i quali riceve ufficialmente l'ordine di assumere il comando della zona tra la valle di Selva di Prognò e la valle Squaranto. Istituisce una formazione partigiana che denomina "Val di Vado" (dal nome di un ruscello della zona), affidandone il controllo al tenente Remo Signorini di Mezzane di Sotto. Le armi e le munizioni vengono prelevate dal forte di San Briccio e da quello della Croce Bianca con la preziosa collaborazione di un anziano fruttivendolo di Velo, Mario Bonomi, che con

la copertura del suo commercio faceva la spola tutti i giovedì fra Velo e Verona. La zona era frequentemente visitata da gruppi armati fascisti. In uno di questi incappa Mario una sera di novembre a San Mauro di Saline, dove si era recato in aiuto di un partigiano della "Pasubio" gravemente ferito. Gli viene intimato l'alt ma egli prosegue. Tre raffiche di mitra lo sfiorano. Riesce ad eclissarsi grazie all'abbondante nevicata che ostacola l'inseguimento. Spostandosi a piedi da una zona all'altra, Mario svolge in continuazione attività di coordinamento e di collegamento. Ha quindi frequenti contatti con i componenti e i capi della formazioni vicine, come la "Pasubio" e la "Garemi".

"Un giorno della primavera del '44 venni a conoscenza che il comando fascista del presidio di Roveré di Velo era stato affidato al tenente Nino Bussinelli, che durante l'infanzia era stato un mio carissimo compagno di giochi. Intuii di poter sfruttare questa conoscenza e mandai a chiedergli se accettava un colloquio segreto con me. Accondiscese. Nel colloquio decidemmo che, se in un eventuale scontro tra fascisti e partigiani qualcuno fosse rimasto prigioniero, sarebbe stato liberato dopo avergli requisito le armi. Durante il grande rastrellamento del 7 settembre del '44, nella zona di Campo (Velo) venne ucciso un sergente tedesco. Per rappresaglia il comandante nazista arrestò 33 persone tra vecchi donne e bambini, e li rinchiuso nell'autorimessa Brec, in attesa di deportarli in Germania. Il parroco venne a chiedermi di chiamare il comandante Marozin con i suoi uomini per liberare gli ostaggi. Io invece gli proposi di sfruttare prima l'accordo stipulato fra me e Bussinelli. Mandai il curato di Velo alle ore sei del mattino seguente a Roveré dal tenente Bussinelli. Al suo ritorno, dopo due ore, seppi che il tenente avrebbe mantenuto la promessa e sarebbe venuto subito a sostituire le sentinelle tedesche con i suoi soldati. Lo attesi in piazza. Quando giunse, con la sua scorta, lo chiamai in disparte e gli dissi: «Questa è una questione che dobbiamo risolvere fra noi due. Rimanda i tuoi uomini e tieni solo il tuo attendente. Per me rimane solo Brunelli». Sapendo il Bussinelli un appassionato bevitore, lo invitai all'osteria di Lovati e, dopo aver bevuto qualche bicchiere, gli proposi: «Facciamola a bottiglie. Metti le chiavi del garage sulla tavola. Il primo che cede perde, e le chiavi vanno al vincente». Bastarono solo due bottiglie per concludere la competizione. Io, forse immunizzato dalla serietà del compito assunto, rimasi perfettamente lucido mentre Bussinelli accusava la bevuta. Incaricai il mio attendente di portare le chiavi dell'autorimessa al parroco perché liberasse immediatamente gli ostaggi e di avvertire il fruttivendolo di venire subito con carretto e somaro per trasportare il tenente Bussinelli alla sua caserma di Roveré".

Mario è ancora fiero di essere riuscito a liberare gli ostaggi, grazie ad uno stratagemma che assume i colori della leggenda. Anche nelle situazioni più drammatiche egli dava prova di saper sfruttare nel migliore dei modi quell'a-

stuzia a sfondo burlesco che era tanto apprezzata dagli amici e che egli attribuiva scherzosamente all'aria del Monte Baldo. S'incupisce, invece, ricordando l'episodio che porta al suo arresto in seguito ad una delazione. Mi racconta infatti con amarezza quanto nefaste furono le conseguenze provocate dall'operato di alcune spie, in particolare da quello di un certo Sergio Menin, partigiano della "Pasubio".

Quando Mario organizza un importante incontro fra il comandante della missione militare RYE, Carlo Perucci, e quello della "Pasubio" Giuseppe Marozzin, in una baita di Arzaré, al seguito di quest'ultimo c'è Sergio Menin, e proprio a lui viene affidato il compito di sorveglianza. Mario se lo troverà più tardi, dopo l'arresto, in qualità di efferato torturatore alle carceri del Montaron, sede dell'Ufficio politico investigativo (UPI) di Verona. Numerose sono le vittime di questo bieco personaggio, alcune delle quali, a causa delle sue delazioni, saranno deportate in Germania senza far ritorno. Fra queste Mario ricorda con commovente il figlio dell'amico Francesco Zorzi⁴.

Dopo gli arresti, Salazzari ebbe a subire torture e sevizie indicibili.

Vengo a sapere dell'esistenza di una memoria relativa a questo capitolo riservatissimo della sua vita. Non oso insistere, ma alla fine Mario me la consegna con estremo pudore. Mi accorgo – e mi vergogno – di essere penetrato forse troppo in profondità, violando una *privacy* dai contorni drammatici.

"Da ora in poi inaspettata / quell'agonia ritorna: / e finché la mia agghiacciante storia non è detta / mi brucia dentro il cuore". Con questi versi di S. T. Coleridge, che Primo Levi pone in epigrafe del suo ultimo libro, mi piace introdurre la trascrizione della memoria che segue.

Fui arrestato il giorno 27 novembre 1944 dalla Polizia Investigativa al comando del maresciallo Nicolis a Velo Veronese, perché sospettato di essere Comandante di un gruppo di partigiani. Fui portato alle carceri della 40ma Legione Mililizia Vol. Sic. Naz. di Verona, dove rimasi nove giorni, dopo i quali subii un interrogatorio di Lembo, che voleva il nome di colui che teneva i collegamenti con la Missione Militare. Secondo loro supposizioni lo avevo condotto da Centro a Covel (Velo). Negando il fatto, Lembo con la scorta mi condusse all'U.P.I. presso il Teatro Romano. All'alba dell'8 dicembre '44, dopo la partenza di Perseo e Danton per la fucilazione, toccò a me, come era stabilito. Lembo mi fece uscire dalla cella. Salimmo le scale e ci trovammo in una stanza munita di secchiaio e caminetto. Le pareti erano imbrattate di sangue. Lì Lembo cominciò a interrogarmi. A volte rispondevo col silenzio e più spesso negavo. Tentando egli di farmi cadere in contraddizione e conscio io di questi pericoli, mi sfilai il paltò, lo lasciai cadere a terra e dissi a Lembo: "Incominci!". Egli disse: "Anche la giacca"; e la posò alla spalliera della sedia dove era stato finito il colonnello Fincato. Allora incominciò a colpirmi con una "scuria" da carrettiere per circa quindici minuti. Le vergate erano tremende ed io crollai a terra. Vidi una smorfia sulla sua bocca. Mi feci forza, mi rialzai e dissi: "Continui!". Questo supplizio durò a lungo, forse fino

alle ore undici, quando, esasperato, estrasse la pistola e me la puntò al petto. Io, avendo volontà di farla finita, scopersi il petto. Egli con rabbia gettò l'arma in un angolo e ricominciò a colpirmi fin verso le ore dodici. Fui lasciato solo. A un certo punto entrò una giovane donna di circa trent'anni pregandomi e scongiurandomi di parlare, perché sarebbero state così tremende le torture da non sopravvivere. Due ore dopo tornò Lembo e riprese le tremende sferzate.

Dopo qualche tempo in suo aiuto sopraggiunse Righetti di Negrar, che tra un colpo e l'altro mi sbeffeggiava: "Ti sei fatto il tuo monumento funebre?".

Risposi: "Risparmiatemi almeno le mani...". Allora i due, con l'aiuto del dattilografo, un uomo alto e magro, mi misero alle mani delle morse che avuitarono spietatamente, tanto che le mani mi si gonfiarono enormemente.

Ma, non bastando ciò, con lo scudiscio me le colpirono fino a ridurle a un grumo di sangue. Li vidi stanchi tutti e due, seduti a terra. Infine Righetti si alzò, mi tolse una scarpa da montagna e la calza e, con sadismo, mi colpì le dita dei piedi con la sua chiodata. Da quel momento avevo superato la soglia del dolore fisico. Per finire, mi fecero ruzzolare giù per le scale fino alla porta della cella. Il buono e caro Cirillo Lino distese l'unico materasso che si trovava nella cella, e, aiutato da altri due compagni, mi coricò. Ebbi allora un momento di disperazione. Il giorno seguente, con molta sofferenza, mi tolsi la magli intrisa di sangue per sostituirla. Nel pomeriggio mi fecero nuovamente salire nell'ufficio dove sedeva il maresciallo.

Erano presenti Lembo, Righetti e lo sporco delatore della "Pasubio" e della "Scaligera" Sergio Menin. Lembo e Menin mi inflissero ancora della sferzate. La sofferenza fu indicibile venendo a colpire le parti già piagate. Poi cominciarono con i pugni sul viso fino a rompermi due denti. Parlavano fra di loro. Io lentamente mi sedetti su una panca. Ad un certo punto Menin chiamò Righetti e gli disse: "Lo pelemo?". E ambedue cominciarono a strapparmi i capelli. Intervenne Lembo e disse: "Non fate questo!".

Mi consta che, scosso da quanto mi aveva inflitto, Lembo si fece trasferire a Brescia e che da allora non torturò più nessuno. Dopo circa sei giorni, verso sera, mi trasferirono all'ufficio "I" della Federazione di via S. Nazaro. Mi lasciarono in un angolo per alcune ore. Circa alle 21 vidi il dott. Gardenigo con su le ginocchia una certa Biribin. Il "Cinese" mi fece sdraiare per terra, mi aperse i pantaloni e con le mani mi prese i genitali schiacciandoli con forza. Erano vere stilette al cuore. Più volte fece questo, mentre il dott. Gardenigo se la spassava con la Biribin...

Malgrado tutto ciò non riuscirono a farmi parlare.

Ai primi di febbraio del '45 fui processato dal tribunale di Piove di Sacco. Successivamente venne convocata una seduta straordinaria a Verona per emanare la sentenza definitiva. Per un complesso di circostanze fortunate la pena di morte precedentemente inflitta fu commutata in trent'anni di carcere. Mi rinchiusero nella casa di pena di Padova. Qui rimasi fino al 25 aprile, data i cui riuscii ad evadere dopo una sommossa scoppiata nel carcere, in seguito alla quale furono aperte le celle ai detenuti, che ricevettero l'istruzione di uscire dalla casa di pena senza correre, fingendo di essere visitatori di carcerati.

Un giovane detenuto, dimentico dell'istruzione ricevuta, si mise a gridare correndo: "Sono libero!". Venne falciato da una raffica di mitra dai fascisti che circondavano le carceri. Da solo, mi incamminai verso Vicenza percorrendo la strada statale, dopo aver ricevuto dal C.L.N. Veneto un lasciapassare contenente questo invito: "I patrioti

sono pregati di prestargli assistenza”.

Finisce qui la “memoria” che Mario, rompendo un lungo silenzio, ha voluto fosse trascritta per la prima volta integralmente.

Qualche tempo dopo, per interessamento dell’amico Egidio Meneghetti, Salazzari viene ricoverato all’Ospedale civile di Padova, dove viene visitato e curato dal professor Belloni. Le lesioni subite durante le torture alla parte destra del corpo si rivelano ormai irreversibili. Mario diventa così, suo malgrado, mancino.

“Gran mano la sinistra!”, commenta ora Mario. Con questa dovetti reimparare a scrivere, a modellare, a disegnare”.

Nonostante ciò l’attività del dopoguerra diventa talmente frenetica e diversificata che si è tentati di interpretarla non tanto come recupero del tempo perduto, quanto come rivalsa sulla menomazione subita.

Le opere pubbliche del dopoguerra

Agli inizi del 1946, di sua iniziativa, Salazzari modella una figura di partigiano per commemorare il primo anniversario del 25 Aprile. L’ANPI veronese ne viene a conoscenza e si incarica di farla fondere per collocarla in Piazza Bra, dove si trova tuttora.

È questo il primo di una serie di monumenti e bozzetti rievocativi della Resistenza, ma in esse già si notano, come qualcuno ha osservato, soluzioni di fluidità che contrastano con la plasticità delle opere precedenti.

Mi piace pensare al *Partigiano* di Mario come ad un moderno Davide, che con armi impari sconfigge il trionfo avversario. Gliene parlo. Mi dice che chi ha creduto di vedere nel partigiano semplicemente un Davide michelangiolesco con le brache è incorso in un ingenuo svarione interpretativo. Il riferimento era troppo evidente per pensare che si trattasse di una plagio e non di una citazione pregnante e simbolica: il partigiano assimilato a Davide che abbatte con l’astuzia il gigante nazista Golia.

Il monumento viene inaugurato il 25 aprile ‘47 fra la commozione e l’ammirazione di una grande folla, come risulta dalla cronaca dell’epoca. Il professore Egidio Meneghetti, rettore dell’Università di Padova, animatore del movimento clandestino regionale, tiene il discorso ufficiale durante il quale si complimenta con lo scultore, compagno di lotta, per aver realizzato l’opera “con animo commosso e toccante di poeta”. Di Egidio Meneghetti Mario eseguirà più tardi due vigorosi busti in bronzo, che si trovano l’uno nell’aula magna dell’Università di Padova, l’altro nell’aula a lui dedicata.

L’attende nel frattempo l’impegno forse più significativo della sua vita, quel-

lo che suggellerà, nel campo delle opere pubbliche, la sua maturità artistica: il monumento nazionale ai Martiri della Divisione “Acqui”, caduti a Cefalonia e a Corfù. Per scegliere l’opera da realizzare a Verona, città che aveva pagato in quella tragedia uno fra i più alti prezzi, si riunisce nel giugno del ‘58 la Commissione nominata in seno al Consiglio nazionale della Divisione “Acqui”. Si vuole che il lavoro esprima nell’arte “la tragedia di Cefalonia, senza cadere nella retorica e nel luogo comune, idealizzando il sacrificio dei novemila soldati italiani massacrati dal fuoco dei tedeschi dopo l’8 settembre”.

“Solo un artista che possedesse un’eccezionale preparazione spirituale e tecnica poteva riuscire”, scriverà “L’Arena”, il 16 giugno 1958. Oggi possiamo aggiungere, senza timore di cadere nel retorico: solo un artista che avesse sperimentato sul proprio corpo il significato di “resistenza” fino al limite delle proprie forze poteva riuscire. “La scelta cade sul bozzetto del Salazzari, la cui opera veramente geniale è apparsa esprimere sintesi, dinamismo, spiritualità e ar-



Verona, 23 ottobre 1966. Inaugurazione del monumento ai caduti di Cefalonia e Corfù (foto “Nuovo Adige”).



Bozzetto del monumento ai martiri di Cefalonia e di Corfù. Sotto: il monumento al partigiano commissionato dalla città di Mantova negli anni settanta è rimasto a livello di bozzetto.



monia” (“L’Arena”, cit.).

Nello stesso mese viene posta la prima pietra del monumento, che prevede un massiccio basamento in cemento (progetto dell’architetto Libero Cecchini) per sostenere le quattro figure in bronzo a grandezza più che doppia del naturale.

L’inaugurazione sarà celebrata il 23 ottobre 1966 dal Presidente del Consiglio on. Moro e dal sindaco avv. Gozzi. La stampa dell’epoca è unanime nel sottolineare l’eccezionalità dell’evento. “Quando il monumento viene scoperto l’entusiasmo e la commozione sono indicibili; le quattro figure, impostate secondo i canoni classici, vibrano di una sintesi formale tutta moderna”, si leggerà su “L’Arena”.

In effetti esse esprimono, nella maniera più immediata, la tragedia del momento in cui si avverte l’ineluttabilità di un destino atroce e spaventoso. Nel movimento delle braccia e delle mani si racchiude il valore simbolico della resistenza, della resa e del sacrificio: braccia alzate come un grido lancinante, braccia che si chiudono a inutile difesa, braccia abbandonate lungo i fianchi al gelo della morte; e di traverso, un corpo di giovane che apre le braccia nella pietrificante sorpresa del suo precipitare a terra. “Sono morti proprio così”, commenta accorato Don Ghilardini, cappellano a Cefalonia, uno dei pochi sopravvissuti all’eccidio”.

Siamo andati a rivedere il monumento in un pomeriggio nebbioso e abbiamo sentito addosso quella raffica di fuoco, quella scarica come di saetta che avvolge il gruppo in uno zig-zag di linee spezzate, assumendo ai terminali l’aspetto di teste viperine. Mi soffermo a guardare l’espressione del viso dei quattro ragazzi di Cefalonia. Gli dico: “Una cosa manca in quei volti, la disperazione”.

“Quei soldati sapevano perché morivano. Perciò non potevano essere disperati. Allora si parlava ancora di ideali. Oggi l’ideale è una merce rara, e stona perfino pronunciarla”. Gli faccio osservare che ancora “resiste” intatto, con tutta la sua carica emotiva, questo omaggio alla prima azione di Resistenza. Prima di lasciare il luogo, Mario mi informa che, in seguito ad una delibera approvata dalla Giunta comunale di Verona, questo suo monumento sarà trasferito nel quartiere Saval, nel bel mezzo dell’abitato, in un prato erboso, senza tutta quella struttura in cemento che lo sopraeleva. Quegli eroi, morti in una conca tra gli ulivi, sono ragazzi comuni delle nostre contrade, delle nostre piazze, delle nostre strade. Devono ritornare in mezzo a noi.

Nello stesso periodo, Salazzari realizza una targa commemorativa dei Caduti della Divisione “Pasubio”, che sarà collocata sulle mura viscontee della città, di fianco a Palazzo Barbieri. Mario esprime a questo proposito il suo disappunto perché il capitano Recchia e il figlio del generale Chinotto non hanno rispettato il progetto, che prevedeva fra l’altro l’impiego del marmo rosso corallo di S. Ambrogio per il basamento e la figura delle lupa, alterando così il cromatismo della composizione⁵.

Più tardi, nel '70, Mario realizzerà il monumento ai Caduti per il Comune di Palù. Ne progetta la struttura portante, costituita da due enormi spicchi aggettanti di un'ideale cupola, che emerge direttamente dalla terra in mezzo a un prato verde. Segue da vicino le complesse fasi della costruzione con i relativi problemi di statica. Collabora alla collocazione dell'enorme rilievo in bronzo (5 metri!) raffigurante un San Giorgio che uccide il drago. Vengo a sapere che il soggetto, abbastanza insolito per un monumento ai caduti, è di sua concezione.

“Che cos'è il drago?”, gli chiedo. Ci pensa un po'. “Il male – dice – la violenza, la sopraffazione, la guerra”. Così un'opera concepita per ricordare la guerra risulterà un monumento alla pace.

Nel frattempo l'epopea partigiana gli aveva suggerito altri progetti, altre soluzioni. A un certo punto egli tenta un connubio tra il richiamo dell'elemento paesaggistico-terrestre (che gli impone uno spazio scenico dinamico, marcato da un forte realismo) e la funzione rievocativo-commemorativa di un periodo storico, che gli impone strutture architettoniche e forme emblematiche. Un connubio, in due parole, fra natura e cultura. È in questa direzione che egli raggiunge esiti di grande interesse, particolarmente con due bozzetti per un monumento al partigiano che non a caso saranno ignorati. In uno le strutture architettoniche si trasformano in arbusti e canneti, in mezzo ai quali si muovono figure appena modellate, creando vuoti che diventano paura, notte, silenzio. Nell'altro le strutture portanti sono tronchi d'albero trasfigurati in croci, in capestri, dove le figure, collocate a diverse altezze e in spazi ristretti, diventano urla di incombente tragedia.

Dalla scultura alla poesia

Se domando a Mario quale è stato il periodo più ricco e stimolante della sua vita per qualità di rapporti umani non ha dubbi: quello della “Botega del vin”, negli anni del dopoguerra fino al '54, quando i vecchi proprietari hanno ceduto il locale.

Abitava allora a due passi, in via Pellicciai. “Estate e inverno ci si trovava tutti, a ore fisse: poco prima di mezzogiorno e verso sera, fino a notte alta. Ma a qualsiasi ora si trovava qualcuno. Era il luogo d'incontro di tutti gli artisti veronesi: Sacchetti, Onice, i due Casarini, Puglielli, Zampieri, Manzini, Bonzanini, ma anche dei letterati e politici più scapigliati”.

“La solita compagnia di artisti quella sera – così inizia un articolo di Flavio Simonetti – era quasi al completo. L'ambiente era già caldo, ma non scottava di scaramucce e dialettiche. Progressivamente l'aria si surriscaldò fino a raggiungere un'atmosfera elettrica. In un angolo un impulsivo letterato urlava. Accanto

uno scultore. Ironico, burlone. Occhietti mordenti incassati nelle profonde occhiaie. La gota adagiata nel cavo della mano, il gomito sul tavolo, sembrava la figura di una fauno canzonatore”.

“Si stava bene insieme – riprende Mario – si parlava di tutto con calore, con partecipazione. Circolavano idee nuove, ci si consigliava, ci si confrontava. Si rideva anche, e molto, almanaccando trovate e progetti strani, come quello del gatto enorme di cartapesta portato di notte a Vicenza, come pesce d’aprile, a ricordo dell’attributo “magnagati” affibbiato da un detto popolare ai vicentini. Ma soprattutto si solidarizzava, si metteva tutto in comune: esperienze, preoccupazioni, soldi, allegrie e tristezze”.

“Una sera arriva una telefonata. Uno del gruppo chiedeva aiuto da un paese sperduto dell’Abruzzo, dove era bloccato senza un soldo per tornare. Seduta stante due si offrono di partire in soccorso”.

“E tu, a proposito – mi viene da chiedergli – non dovevi partire in quel periodo per l’America?”.

Aprire una parentesi e racconta. Chiamato da sempre “el professor”, diventa dopo la guerra professore nel senso letterale della parola. Viene chiamato infatti nel 1947 a dirigere e insegnare all’Istituto d’Arte per marmisti “Paolo Brenzoni” di S. Ambrogio in sostituzione di Egidio Girelli che era stato suo professore alla “Cignaroli”. Sotto la sua direzione il numero degli allievi passa da 30 a 140. Con questi allievi Salazzari organizza mostre e realizza lavori, fra cui l’architrave in marmo rosso del portale della chiesa di Ceraino e il portale della chiesa di Gaium. È in questo periodo che esegue, su commissione di clienti americani (tramite marmisti di S. Ambrogio emigrati negli Stati Uniti) gruppi e sculture per cimiteri (*Bambine che raccolgono fiori*, *Girotondo*, *Bambino con cigno*) di cui è stato detto che, per la loro straordinaria serenità, bene starebbero anche nell’arredo di qualche scuola della minore età. Ma è appunto in questo periodo che sente anche il richiamo incantatore dell’America. Dal Brasile lo scultore Eugenio Prati gli manda segnalazioni invitanti. Poco alla volta si convince. Decide di partire con un amico marmista di S. Ambrogio. Arriva fino a Genova. Sale sulla nave. È sul ponte che ascolta il rombo cupo dei motori già avviati. Poi, improvvisamente..., un pretesto qualsiasi, ha dimenticato qualcosa, scende per non risalire mai più.

S’è capito, Mario. Il tuo amore per l’avventura è tutto di testa. Come quando, racconti ancora, dovevi andare a Parigi, e all’ultimo momento hai rinunciato, così da poterla poi sognare, come fai ancora per il resto della tua vita. Poiché il sogno è la tua ricchezza. Non mi raccontavi tu stesso, avant’ieri, di Eugenio Prati che, tornato ricco dall’America, ti disse: “Beato te che sei rimasto! Io avevo tutto e non ho niente. Tu non avevi niente e hai tutto!”... E non hai sempre detto che, nonostante le manchevolezze e le ingenerosità di un ambiente

provinciale, la tua città era il solo luogo dove poter attingere la linfa per alimentare il tuo spirito?

La digressione ci ha portati un po' fuori argomento. "Eravamo rimasti – dico – alla 'Botega del vin' con quei due che partono per l'Abruzzo". Mario si alza e preleva da un mobiletto un ponderoso e robusto album che comincia a sfogliare. Sfilano decine e decine di volti, ritratti di personaggi noti e meno noti, alcuni ancora riconoscibili, caratterizzati spesso col minimo dei segni: due occhi e un mento; un volto tagliato a metà; una fronte schiacciata e due folte sopracciglia. Ma si capisce che sono sufficienti, che il resto è inutile. "Tutte produzioni della 'Botega del vin' – mi dice – perché là, oltre a discutere bere e scherzare, si lavorava. Io avevo il mio posto dove disegnavo, dipingevo, scrivevo poesie". Ricorda con nostalgia questi incontri.

Ora apro io una parentesi e gli butto là l'impressione che, oltrepassato il "mezzo del cammin", con la guerra che fa da spartiacque, egli non faccia che rivivere, a un livello superiore di coscienza e maturità, fasi di vita già vissute: che questo decennio spensierato e felice (nel senso pregnante di *felix*, fecondo) non sia, dopo la "morte dell'anima" dell'esperienza bellica, che un periodo di infanzia ritrovata, con tutta la ricchezza di fantasia, di immaginazione e poesia che un tale ritrovamento comporta.

Come dall'esplorazione della foresta nera, in cui si riassume la favola dei suoi primi anni, si sviluppa emblematicamente l'itinerario successivo, così in questi anni si forgia e si affina una visione che darà al resto della sua attività un senso di rinnovata freschezza e autenticità. Con questo scatto in più egli si ripropone come autore di ulteriori opere pubbliche (dove si ritrovano singolari corrispondenze con quelle del primo periodo – ancora una targa e alcuni monumenti cimiteriali importanti) e di una produzione di opere di piccolo formato, che si connota subito per intensità e vibrazioni prima sconosciute. A questo punto, che i suoi interessi sfociassero nella sperimentazione poetica era inevitabile. Come era inevitabile il ritorno al colore, al segno, ai suoni. Mario sente un'esuberanza di versatilità che lo spinge a non lasciare niente di intentato. Compose dunque i primi versi in dialetto veronese, che si impongono per la loro originalità e riscuotono subito consensi inaspettati. Mi confida che concorreva quasi per scommessa.

Così per cinque volte consecutive vince il concorso di poesia dialettale veronese organizzato dai "Veterani di San Pol". E mi mostra alcune foglie d'oro ricevute per l'occasione. "A un certo punto gli amici concorrenti – mi dice – mi diffidarono scherzosamente dal partecipare". E racconta di altri premi vinti in rassegne di provincia, finché si aggiudica quello più ambito, il premio "Barbarani", assegnato dall'Accademia Catulliana.

Mi consegna alla fine un volume di poesie con la prefazione di Egidio Meneghetti. È intitolato *Un mal che lima e ruma*, pubblicato nel '68 e che con-

fronto impaziente con l'edizione successiva, uscita nell'84.

Lo sfoglio, e leggo qua e là ad alta voce alcuni versi: “Serimo in sete! ‘Na snialada. Alèè! ‘L’era come un cugno piantà in la soca” (A me pare); “Na rua de la sgroja la l’ à inciodà par tera” (La morte de ‘n boar); “I gavea par segno / ‘na svelosia fata a righe” (‘Na voçe); “Ho visto tanti roej quando i scuna / darghe de fil e far su rimenati”; “Dime parché te me storni ‘l çervel / ché non capisso sta usma tremenda”; “Drento i so oci, tremenda, ‘na lora / verta, che ciucia al par de la cora” (Ci sito); “Omeni, che strussìè fra spine, brase / e pirlè come moscoli scuriadi (A l’ “Ostaria del Sol”).

Gli chiedo di lasciarmi il volume per qualche giorno. Il dialetto è aspro, scabro, privo di rimandi culturali e di reminiscenze letterarie, ma anche di luoghi comuni. A parte alcuni sapidi innesti di termini arcaici o desueti, il lessico è quello di uso quotidiano e popolare. D'altra parte l'insistenza di immagini e metafore famigliari (el sol, le stele, la luna, la note, el late, la tana, el miel, el nial, la brasa, el roejo, la rua...), se rivela da un lato il tentativo di riscoprirle e rivitalizzarle, struttura dall'altro l'intento di delineare una mappa di riferimenti “riconoscibili”. Eppure la sua non è sempre una poesia facile. Al lettore è lasciata talvolta la libera interpretazione del testo. Si direbbe che è presente, in questi casi, quella smagata vaghezza o ambiguità che è propria di certa grande arte contemporanea. Altre volte l'ordine del discorso patisce sobbalzi, contraddizioni o bruschi arresti, mentre le metafore e le associazioni sono come cavate da un'esperienza archeologica del pensiero. Si è tentati in questi casi di vedere un'analogia tra la manifestazione poetica e i processi che si instaurano nel sogno o nell'inconscio. Non si tratta ovviamente di semplice trascrizione di dati onirici, ma di trasposizione in termini grammaticali e stilistici di modalità tipiche della “fase rappresentativa” del sogno.

Valgano, come esempio, i versi della poesia “‘Na voçe”, dove la fantasia onirica si manifesta nella frequente gravitazione del discorso intorno a nuclei metaforici di eccezionale icasticità, nell'accostamento di enunciati o di entità lessicali fortemente contrastanti, nell'interruzione improvvisa del decorso di una riflessione ad opera di immagini uditive:

... là dove ‘l tarlo
smorsega viva la carne...

... ci no à visto
la miseria grassa
colar da le vene...

... e nel grisor fato piera
se destende, larga
la paura...

... Ma l'omo non sa
dove lo porta
'l destin.
E parché st'urlo
che sbrega l'aria?...

... Parlo a pian a pian
co' l'arfio sora la piaga...

L'ambivalenza di fondo e una obiettiva discontinuità hanno reso comunque difficile il compito di chi voleva a tutti i costi inquadrare l'autore, che sembra non avere ascendenti. Ed è un fatto che la musicalità del verso contiene a volte dissonanze, che non si sa se attribuire a una concezione moderna di cantabilità o ad una intonazione, oserei dire, organica tutta sua.

Inclino verso quest'ultima ipotesi. Certo, l'autore concede poco all'orecchiabile. In compenso, per alcuni *incipit* di canto aperto e sostenuto, si rivela verseggiatore consumato:

Mato çrvel che 'ndando me porta...
Soto 'n morar là mi col me talento...
E l'era come la boca rossa de 'na mata...
Voria 'mbriagarme come 'na farfala...
Mane che par quasi un gropo de spine.

Non disdegna all'occorrenza magistrali virtuosismi, affidati per lo più alle rime interne, alle assonanze e al gioco delle allitterazioni onomatopeiche:

Me son malà de un mal che lima, ruma...
Rosolado 'nte sto leto
de sarfojo
me sebojo...

Strache le sdinse se spata dal fogo...

La strada l'è sconta e la tera
più fonda de la gola de 'n bisso...

L'uso non infrequente dell'endecasillabo e del settenario, quasi sempre conforme ai canoni classici (si vedano molti dei versi già citati), smentisce comunque una genesi semplicemente istintiva o poco elaborata della sua poesia,

e la riscatta da cadenze e ritmi ad andamento trocaico propri del vernacolo veronese. È innegabile tuttavia una certa improvvisazione, un'irruenza primitiva tutta tesa a rimuovere le pastoie di qualsiasi specie che tendano a "costringere" la sua visione.

"Senti l'ultima poesia!", dice un giorno all'amica poetessa Mirka Nalin (che ha ricordato l'episodio in un suo scritto). E gliela recita. All'invito di fargliela leggere risponde con candore: "Veramente non l'ho ancora scritta!".

Quanto ai temi, a parte i piccoli gioielli che sono le descrizioni di luoghi amati o le rievocazioni di episodi dove i bambini e gli uccelli sono i protagonisti, si può dire che la poesia di Salazzari è solo apparentemente descrittiva o rievocativa. La sostanza è di natura colloquiale. Le stagioni, le ore, le sere, le notti, le valli, i sogni, gli alberi, le piazze diventano contenitori o interlocutori più o meno diretti per i suoi dialoghi. Di impostazione epica, invece, per la partecipazione corale della natura e degli uomini, sono i versi dedicati al ricordo del padre ("A me pare"), alla scomparsa di compagni nei campi di concentramento ("Na voçe") o nella lotta partigiana ("A Perseo e Danton"; "Al tenente V. Avesani"), alla perdita di conoscenti e amici cari ("Na mora catia", "La vale granda", "Ancora come allora", "La morte de 'n boar", "El zugatolo catio"). Qui la vena di Mario fluisce in accenti e immagini che si ripercuotono come in una specie di cavità interiore. Prende corpo ancora una volta l'ipotesi di una trasposizione sul piano poetico di alcune modalità della rappresentazione onirica. Basti un cenno a quella che si configura appunto come dilatazione *en echo* di immagini, parole, suoni:

Parlo parché sento
e cerco in mi
l'amara colpa
lassada nel tempo...

È passà un'ombra e pian l'à sigà::
dighe a me fiol che son morto soldà...
Varda no l'è rosada
ma lagrima el rododendro...

fino a umanizzare, dantescamente, entità vegetali ("Lagrima el rododendro") o fino a combinare una facoltà uditiva con una visiva ("L'urlo verde") o ad esasperare la contraddizione all'interno della stessa enunciazione ("E pian l'à sigà").

Ma di tutti gli spunti poetici, denominatore comune, tra elegia e rimpianto, è un prepotente desiderio d'amore ("gò drento un sol che brusa e me consuma") e motore comune un'emozione fatta di stupore e di trepidazione, come di chi, con occhi e orecchi intatti, guarda e ascolta per la prima volta la vita. Un'infanzia ritrovata appunto. Ne è spia l'aggettivazione più ricorrente: imboressado, inmamado, mato, stupendo, imbriago, inocado, svampì, stremì, spaìso.

Volendo significare per immagini plastiche tale emozione, farei ricorso ad alcune sue sculture di bottega, come *Mucca all'albero*, *Lupa dantesca*, *Centauro innamorato*. Nella spasmodica torsione del loro collo verso l'alto, lo scultore ha proiettato forse la sua ansia di ascesa ("Tacarse coi diei forti come raïse / a ogni crepa trovada nel sasso / par tirarse un po' più in su / par vardar un po' più lontan..."), la tensione prolungata di chi sente pulsare la propria esistenza ("Eco, adesso, / in sto momento / m'ò sentì mi, / m'ò ascoltà mi, / un atimo, / vero, vivo, mio, / tuto mio..."); l'incanto di chi capta nel vento sensi nascosti o messaggi segreti ("E quando 'mbriago de sogni sento / molinar dal vento / ste me do ruele, / parto a caval de la luna d'argento / vo in çerca de stele"). Su tutto sovrasta infine il fascino del silenzio e del mistero ("Voria farme per amigo 'na stela / e che ne la veja de la longa note / la me contasse tuto / del meraviglioso silenzio"), il sentimento dell'attimo che fugge lasciando in sospeso interrogativi di fondo ("Sta vita che qua / l'è un gnente de rua / l'è un fià che sfanta: / i rompe 'na pua, / se seca la pianta, / parché? No se sa..."), e soprattutto la voglia di andare cantando la meraviglia della vita, di celarne una scheggia in una mano, e tenerla ben stretta ("...così che quando / sarà quel giorno / poder vivar ancora / un fiatin de più").

Ed è perizia tutta salazzariana quella di estrarre, dai piccoli come dai grandi eventi le particelle elementari del saper vivere e sperare nonostante tutto, sapendole poi "dire" sottovoce quasi "senza 'l dir", come nella poesia "Quando" (da *Poesie per 'n amigo... e altre*):

Quando te sarè chieto
 a dormir con to pare
 e te farà compagnia mare e fradei,
 i to versi più bei continuerà
 la vita qua de sora.

Gli riporto il volume delle poesie dialettali. Non gli dico che mi sono piaciute. Troppo sbrigativo e banale. Preferisco tacere e chiedergli di altre poesie in lingua, che so esistenti, ma che risultano introvabili. Vedo che si sposta lentamente verso un registratore per inserirvi una cassetta. Mi fa sentire alcune sue poesie in italiano ("E sarà sempre", "Un fiocco di neve", "Quella voce", "Hanno detto", "Tom, l'amico di Clifford"), recitate da una voce femminile. La dizione fortemente cadenzata, come si usa, mi distrae dal loro significato. Il discorso cade su come debbano essere recitate le poesie. Me lo spiega raccontando un aneddoto: "Vuoi sentire la storia più breve di un'amicizia? Un giorno incontro in un'osteria del centro un noto dicitore di poesie. Si stabilisce subito tra noi un rapporto cordiale. Propone di darci del tu. Si qualifica «fine» dicitore di poesie di Berto Barbarani. Gli chiedo di recitarne una. Lo vedo trasformarsi completa-

mente: le labbra protese, l'espressione ispirata, mano all'altezza del viso. Inizia con tono enfatico: «Un cì cì, qualche foia che se move...». Lo interrompo immediatamente dicendo: «Sei un melodrammatico!» Si arrabbia e torna a darmi del lei. Nel giro di pochi minuti era nata e morta un'amicizia».

Gli ultimi lavori

Giunto al nono incontro, al momento conclusivo di una frequentazione che è scivolata via troppo in fretta, col rimpianto di non essere riuscito a fermare, se non in maniera frammentaria, alcuni capitoli di questa avventura, mi accorgo, nel tentativo di estrarne l'essenza, che il mio interlocutore è in fondo un "malato", malato di sogni e di poesia, con una gran voglia ancora di vivere, di fare, di stare con gli amici. No, non è il solitario che avevo immaginato.

Suona il campanello. C'è una visita. Entra una giovane donna che Mario abbraccia affettuosamente. È la moglie dell'amico De Marco, che ha trascritto ed eseguito le sue sonate per pianoforte. È venuta per dirgli che sta organizzando una serata musicale in suo onore. Sarà presente un noto violoncellista jugoslavo, che eseguirà alcune sonate composte da Mario per l'amico Bonzanini.

Suona di nuovo il campanello. Un'altra visita. (D'altra parte, le visite in casa Salazzari-Rossi si alternano con frequenza. Una volta entrati non si esce facilmente dalla sua sfera di simpatia). È Carlo Bonato, lo scultore che durante il primo dei nostri incontri gli aveva portato il blocco di creta fresca. Porta anche stavolta un involto sotto il braccio. Si appartano per qualche minuto, poi Mario torna e mi fa cenno di seguirlo. Sul tavolo della cucina c'è un piccolo bronzo, fresco di fusione: un uomo a cavallo. Il confronto con il *Cavallo Nearco* che campeggia nel suo studio è inevitabile. Quanto è snello e slanciato Nearco, altrettanto questo è sbilanciato e torpido. Nel primo lo sviluppo delle forme è all'insegna di una scansione aerea, che si trasmette, senza soluzione di continuità, dalle sottilissime gambe del cavallo all'esile figura del fantino; nel secondo l'attenzione si concentra sul cavaliere: un generale dal busto rigido, lunghissimo, coronato da una testa minuta, avvolta da un largo bavero a forma di corolla. L'armonia compositiva qui è di natura eminentemente psicologica, affidata com'è al gioco dell'ironia e dell'ambiguità, che lo sguardo coglie andando dall'animale all'uomo, e pendendo alla fine che le rispettive qualità possono inverarsi all'incontrario.

Torniamo a sederci in salotto, e subito al centro della conversazione sono loro due, maestro e allievo. Lo scambio di battute e di frecciate diventa esilarante, finché, preceduto da una serie di "ti ricordi...?", il discorso scivola sulla rievocazione di episodi legati allo studio di vicolo Vetri.

“Vi ha raccontato – dice Carlo – l'episodio della laboriosa esecuzione del san

Francesco?” In effetti quando Mario mi aveva mostrato il bozzetto nello studio aveva accennato vagamente a un difficile parto dell’opera. Non c’è più tempo di raccontarlo ora. S’è fatto tardi e si va a casa.

Il giorno dopo mi consegna una lettera autografa, a me indirizzata, che conservo gelosamente. Scritta in perfetto italiano, con una grafia resa tremolante dalle torture subite, essa riassume l’episodio che qui si trascrive.

Avevo già ultimato la testa del Santo. Ne ero soddisfatto. Dovendo però mantenere umida la creta, perché la testa non si sciupasse l’ho realizzata in gesso tagliandola all’altezza delle spalle. L’ho quindi separata dal resto del corpo e mi sono messo a ultimare le pieghe della veste.

La sera mi sembrava di aver raggiunto un buon risultato, ma il mattino seguente, tornando in studio, vedevo che il lavoro non andava: le pieghe del saio non mi soddisfacevano. Ciò si ripeté, fra alti e bassi, per lungo tempo, circa un mese. Finché una sera esasperato mi rivolsi a S. Francesco:

Senti, frate, qui c’è qualcuno di troppo. O fuori tu o fuori io. Tieni presente che se resti tu c’è da pagare l’affitto, la luce, la legna della stufa ecc.

Arrangiatevi – mi dice lui. Ma voi scultori chi credete di essere? Inconcludenti che non siete altro! Vai, vai pure!

Poi, riacquistata la calma, proseguì:

Vai al bar a prenderti un caffè. Ne riparleremo dopo.

Uscii per il caffè e quando tornai:

Ascolta – mi fece – hai mai sentito che uno riesca a fare qualcosa di sensato senza la testa? Allora tu comincia a mettermi la testa.

Io eseguii.

Adesso, – soggiunse – non toccarmi. Domani alle sei ti aspetto e vediamo come la combiniamo fra me e te!

Puntuale, la mattina dopo ero nello studio. Mi misi subito a lavorare con frenesia seguendo le sue direttive:

Ritocca qua, allunga là, elimina, troppa materia! – e così via. Alle undici il lavoro risultò riuscito. Incredibile!

C’è di che rimanere frastornati a sentire raccontare questo gustoso e singolare aneddoto. Alla prima impressione che egli volesse scherzare, subentrò la certezza che non di scherzo si trattava, ma di quella visione, impregnata di sublimazioni oniriche, rilevata in molte sue poesie e in alcune sue opere scultoree. Credo, in altre parole, che la realtà non sia facilmente separabile dai sogni e dai fantasmi, quando questi siano particolarmente vividi o quando la concentrazione sia così forte da far valicare i confini della coscienza e della razionalità. E gran parte dell’ultima produzione di Mario sembra concepita proprio sotto l’effetto di uno straordinario empito fantasmatico, a cominciare appunto dalle tre versioni di S. Francesco, specialmente dalla prima che si trova nel cimitero di Trento sopra la tomba del suo carissimo amico, l’avv. Alfredo Fuganti. Il Santo, seduto su un mu-

retto, è tutto intento a parlare ad alcuni uccelli, che, posati su un roseto, lo stanno ad ascoltare attenti. Il modellato è ridotto all'essenziale. Siamo agli inizi di quel processo di spoliazione che assumerà in seguito il valore di un principio e di un metodo: il vuoto plastico fino a raggiungere il relitto grafico. Con questo spirito, è il caso di dire francescano, Mario affronterà anche i successivi impegni di arte funeraria, in particolare quelli realizzati nelle cappelle Pains e Pomari a Verona.

Nella prima (una *Donna piangente* in bronzo di grandezza superiore al naturale) la materia si assottiglia fino a diventare trasparente e si conserva in un "continuum" armonico di fibre e nervature sapientemente composto e costruito. Nella seconda (un portale diviso in due battenti e costituito da 26 formelle 40x40) lo stesso principio affida al vuoto la funzione di sfondo. Della stessa Cappella sono sue anche le decorazioni in marmo che l'adornano. Non è suo invece il progetto architettonico, ispirato alla basilica di S. Zeno, opera dell'architetto Vincita. "Trentadue giorni – precisa con orgoglio Mario – solo trentadue giorni per modellare le formelle". E quando lo dice sembra quasi di avvertire ancora quel brivido da cui è stato folgorato.

Chi non arrivasse a cogliere in queste ultime figurazioni l'intensità dell'elemento emotivo, quella sorta di "sofferenza" della materia, per cui essa si anima e vibra all'unisono con la commozione interiore dell'artista, si escluderebbe automaticamente dalla loro fruizione come prodotto "umano", oltre e prima che "estetico".

Soccorre a questo proposito un episodio che è all'origine della terza versione del S. Francesco. L'avvocato Martucci di S. Giorgio Ionico si trova a visitare per caso con la moglie il cimitero di Trento. Di fronte alla tomba dell'avvocato Fuganti la moglie si commuove e dice al marito: "Morirei felice se sapessi che avrò sulla mia tomba un S. Francesco così". Alla sua morte Martucci torna a Trento e, dopo varie ricerche, riesce ad arrivare a Verona, all'abitazione dello scultore, al quale espone i motivi del suo lungo cercare. E Mario, commosso, inizia il suo terzo S. Francesco.

Seduto qui, in ottima compagnia, ora so perché di tanto in tanto mi astraggo dalla conversazione e guardo verso il "Busto di donna", ritratto di Giovanna (la sua compagna di vita e di battaglie) che sta sopra la cassapanca: non si resiste alla carica interiore che promana dal volto. Ma il mio sguardo è conteso anche dalla "Testa di Faina" che, da sopra il cassettoni sogguarda i presenti con sottile malia. Mi vien voglia di rivedere per intero nello studio quest'opera che meritò di essere esposta in una Biennale d'arte: il corpo nudo di ragazza, in bronzo scuro, è tutto proteso ginocchioni in avanti, il volto affusolato, insinuante, stregato... Qui la metamorfosi, già altre volte sperimentata (Si pensi alla "Colata" dove il bronzo fonde in grossi rivoli verso il basso trasformandosi via via in teste deformi che animano di disperazione la materia bruta), diventa allegoria dagli eccezionali effetti realistici.

“Perché una donna-faina dalle forme leggiadre?”, chiedo.

“Pensa quello che vuoi!”, mi risponde elusivo. E penso alle numerose vittime dell’eterno femminino, alle donne Calipso - Laura - Beatrice - Angelica della leggenda e della storia. Per intanto questa terrestre madonna nera si limita a succhiare lo sguardo di chi s’attenta a mirarla.

E così, sul finire di questa lunga conversazione, mentre osservo per l’ultima volta sul mobile di lato i suoi amati animali in bronzo (*Il Ragno, La Gallina, La Mucca...*) e cerco di ricordare quelli visti altrove (*L’Oca, Il Leone, Il Tacchino, Il Toro, La Lupia...*) scopro di aver perso la rotta: partito con in testa un itinerario in cui capisaldi del tipo *Cavalli del Ponte della Vittoria, Partigiano, Targa Pasubio, Cefalonia*, facevano prevedere approdi solenni e sontuosi, mi trovo sbarcato alla fine in una baia solitaria, dove la natura e l’uomo vivono in appassionata simbiosi; dove i tuoi animali, Mario, cantano la vita semplice di tutti i giorni, in coro con vento, sole, luna, stelle. Da questi dissennati amori per le creature e gli elementi primordiali hai ricevuto legittimazione per un canto che hai saputo elevare fino al dissolvimento della materia: un canto che senza quegli amori suonerebbe come una conchiglia fessa. Per questo tu resterai. E sarà chiaro e dolce il tuo suono.

Ora capisco anche perché nella tua avventura esistenziale “tout se tient”, come dicono i francesi: “le opere e i giorni”. Lascia allora che, al sommo di una commossa divagazione, ricordi, a mo’ di commiato, alcuni versi delle tue “Divagazioni”:

Quando la fantasia te spissega el çervel
inventar l’è una cosa stupenda...
Nel libro de la me storia
forse par me dispeto
ò sbregà via
la pagina più bela...
M’à contà ‘n te ‘na pressia ‘na formiga
che gnente va perso...

Note

1. Gli incontri, da cui hanno preso forma le pagine seguenti, si sono svolti tra il marzo e il maggio 1987.

2. Si è voluto cogliere l’occasione del centenario della nascita (16 novembre 2004) per realizzare quel desiderio. La storica dell’arte Camilla Bertoni ha ricordato Salazzari come una delle più importanti personalità artistiche veronesi, con una serie di incontri e visite guidate. Nel primo, affollato, incontro a lui dedicato, il vicesindaco di Verona, Maurizio Pedrazza Gorlero, rispondendo alle aspettative di molti cittadini, si è assunto l’impegno, a nome del Comune, di realizzare un più ampio progetto: l’organizzazione di una mostra e la compilazione di un catalogo, ancora inesistente, di tutte le opere di Salazzari.

3. Molti anni dopo la targa sarà collocata a Verona in Lungadige Capuleti, a ridosso del-

Scolpire in memoria



foto di
Carlo Saletti















RESISTENZA
A TUTTI I SUOI MEMBRI
PER TREVE LA PACE

1943-1945

1. ...
2. ...
3. ...
4. ...
5. ...
6. ...
7. ...
8. ...
9. ...
10. ...
11. ...
12. ...
13. ...
14. ...
15. ...
16. ...
17. ...
18. ...
19. ...
20. ...
21. ...
22. ...
23. ...
24. ...
25. ...
26. ...
27. ...
28. ...
29. ...
30. ...
31. ...
32. ...
33. ...
34. ...
35. ...
36. ...
37. ...
38. ...
39. ...
40. ...
41. ...
42. ...
43. ...
44. ...
45. ...
46. ...
47. ...
48. ...
49. ...
50. ...
51. ...
52. ...
53. ...
54. ...
55. ...
56. ...
57. ...
58. ...
59. ...
60. ...
61. ...
62. ...
63. ...
64. ...
65. ...
66. ...
67. ...
68. ...
69. ...
70. ...
71. ...
72. ...
73. ...
74. ...
75. ...
76. ...
77. ...
78. ...
79. ...
80. ...
81. ...
82. ...
83. ...
84. ...
85. ...
86. ...
87. ...
88. ...
89. ...
90. ...
91. ...
92. ...
93. ...
94. ...
95. ...
96. ...
97. ...
98. ...
99. ...
100. ...



APPROZZONO A LIDI IGNOTI



- ADIGE - PIAVE - ISONZO - TAGLIAMENTO - DNIEPER -
- DON - GIUBA - UEBIS - EBEL -

A PERENNE RICORDO
DI TUTTI I MORTI
IN RUSSIA
EX BATTAGLIONE
PONTIERI
VERONA DI MARZO 1917

















AL DAVANTI
PER
LA LIBERTÀ



DIVISIONE PASUBIO 1866 1943

CONFORME AL DOTTORATO E ART
E RE... ADATA E COMP CARROM
BONIA DOP SANITA ASSISTENZA
SE 20 300 C.C. 107 A 302



ALLA MEMORIA DEI CORRACCI D'ARMI CHE NELLA PRIGIONE
RADIOSA DI MONTALLA RUCCIONE SVILUPPANO LE APPLICAZIONI SVI FIVMI
E MONTI SACRI... COERO



1900 DELLA DITTA ROMA





L'ITALIA E' MORTA
MAYRAE 1902
CLEMENZA - 1907
SETTEMBRE 1912







AL SACRAMENTO DE TUTTI I CRISTIANI



Didascalie

pag. 60 - Monumento ai Caduti di Borgo Roma, 1929-1925, Verona.

pag. 61 - Monumento ai Caduti di Borgo Roma: rilievo dedicato agli eroi del mare.

pag. 62 - Monumento ai Caduti di Borgo Roma: rilievo dedicato agli eroi dell'aria.

pag. 63 - Monumento ai Caduti di Borgo Roma: rilievo dedicato agli eroi delle trincee.

pag. 64 - Monumento ai Caduti, 1923-1925, Gazzo Veronese (Verona).

pag. 65 - Monumento ai Caduti di Gazzo: rilievo dedicato agli eroi eterni.

pagg. 66/67 - Monumento ai Caduti, 1923-1925, Raldon (Verona).

pagg. 68/69 - Targa per il Pontiere d'Italia, 1924, Verona.

pagg. 70/71 - Monumento al Pontiere d'Italia, 1925-1928, Piacenza.

pagg. 72-73/74/75 - Gruppi scultorei dedicati ai Caduti della Prima guerra mondiale, 1936-1941, Verona.

pagg. 76/77 - Monumento al Partigiano, 1946-1947, Verona.

pagg. 78/79 - Targa per la Divisione Pasubio, 1958, Verona.

pagg. 80/81 - Monumento ai Martiri di Cefalonia e Corfù, 1966, Verona.

pagg. 82/83 - Monumento ai Caduti di guerra, 1970, Palù (Verona).

La fotografia di pag. 71 è di Ismaele Chignola; le fotografie delle pagg. 82/83 di Camilla Bertoni.

L'insostenibile crudeltà femminile

a cura di
Maria Geneth

testi di
Anna Maria Crispino, Adriana Cavarero,
Giovanna Grignaffini, Manuela Fraire

I testi presentati sono stati raccolti nel corso del seminario, organizzato dal Filo di Arianna in collaborazione con la Società Letteraria, “L’insostenibile crudeltà femminile: anche dalle donne viene la violenza?”. Il seminario, tenutosi tra gennaio e aprile 2005, con il contributo dell’Assessorato per le pari opportunità del Comune di Verona, ha voluto cercare delle risposte nel dialogo con Anna Maria Crispino, anglista e direttrice del periodico letterario *Leggendaria*; Adriana Cavarero, filosofa dell’Università di Verona; Giovanna Grignaffini, docente di filmologia al DAMS di Bologna; Manuela Fraire, psicoanalista; Luce Irigaray, filosofa, il cui intervento, che qui non compare, verrà pubblicato in un testo che raccoglierà le conferenze da lei tenute in Italia nel 2005.

Note della curatrice

di Maria Geneth

Nell'estate del 2004 l'associazione culturale "il Filo di Arianna" ha iniziato a interrogarsi sul tema della crudeltà femminile, dopo la pubblicazione delle foto dal carcere di Abu Ghraib. Le violenze fisiche e psicologiche subite dalle donne sono spesso state oggetto di analisi sociologiche e psicologiche, mentre la crudeltà femminile sembra una triste novità: per quanto non esista l'equiparazione maschile/violenza e femminile/mansuetudine e donne violente e cattive siano sempre esistite, tuttavia la storia e le statistiche ci confermano che le violenze sono molto più spesso attribuibili agli uomini e che, almeno finora, le guerre sono state scatenate dagli uomini. Forse è tempo di ridiscutere un principio basilare del femminismo italiano, la differenza profonda tra donne e uomini e la "naturale" propensione delle donne alla non violenza. Un argomento forte a sostegno di tale tesi è portato da Adriana Cavarero, quando afferma che le donne sentono, a partire dall'esperienza reale o simbolica della maternità, che ogni vivente, donna o uomo che sia, rappresenta una unicità che non può diventare massa indifferenziata definibile come "il nemico". Da ciò consegue che le donne non possono uccidere in guerra.

Le foto delle torture dimostrano, scrive Anna Maria Crispino direttrice di *Leggendaria*, che "la logica del corpo (militare, in questo caso) cancella i corpi e quindi la singola differenza incarnata. È un esito perverso dell'emancipazione?" Cosa sta cambiando nella storia, nel costume, nell'identità sessuata, nella differenza femminile? C'è chi sostiene che le innegabili differenze di comportamento tra donne e uomini siano da attribuire non alla biologia ma unicamente alla cultura, quindi modificabili nel tempo. Sono alcune femministe a sostenere provocatoriamente che il pensiero della differenza sessuale non parla più al presente ed è diventato tautologico e asfittico.

È doveroso affrontare temi sgradevoli e scomodi se aiutano a fare chiarezza: le donne non possono non interrogarsi su questo tema, non solo su quanto è accaduto in Irak, luogo oggi di violenze assolute, ma anche su ciò che accade più vicino a noi, cercando di dare delle risposte. È vero che la maggiore dimestichezza che le donne hanno con il corpo, secondo il ben noto schema donna/corpo/natura, spiega la loro abilità sia nel dare piacere che nel torturare? È plausibile che le donne soldato americane siano utilizzate ad arte nella guerra contro il nemico islamico, perchè le più adatte ad infliggere umiliazioni a chi ha un codice culturale tanto diverso?

Il mito della superiorità morale delle donne: la crudeltà come estrema pratica della libertà femminile?

di Annamaria Crispino

Chi di voi conosce *Leggendaria* sa che è una rivista di riflessione, che lavora molto su temi letterari; il numero intitolato *Torture* (45, 2004) dedicato al tema della violenza femminile, legato ai fatti del carcere iracheno di Abu Ghraib, è stato per noi un doppio salto mortale, realizzato in tempi brevissimi, dato che le foto sono state pubblicate il 28 aprile e noi siamo uscite a giugno. Avvertivamo un'urgenza straordinaria perché di fronte a quelle fotografie abbiamo subito compreso che si trattava di uno di quegli eventi pratici e simbolici che lascia letteralmente senza parole. È un momento terribile quello in cui si resta senza parole, si blocca la capacità di pensare, giudicare, e quindi poi di agire. Una situazione estremamente sgradevole, paralizzante, tanto più se nel frattempo alcuni uomini, Adriano Sofri ad esempio, stavano prendendo parola, ricorrendo al vecchio ritornello che recita "l'avevamo sempre detto che le donne erano cattive, lo sono sempre state"; sul versante femminile si avvertiva invece una grande delusione da parte di chi aveva contato sulla bontà e sulla superiorità morale femminile. Ci sembrava quindi che prendere parola, affrontare l'orrore, non so come altrimenti chiamarlo, e articolarlo, fosse importante per noi e per molte altre, come ha dimostrato la circolazione della rivista e le decine di iniziative nate intorno a quel numero.

Altra osservazione che vorrei si tenesse presente è che *Leggendaria* non lavora mai su posizioni precostituite, non è una rivista di scuola, di gruppo, a tesi. Quello su cui lavoro da anni è riformulare le domande: quando qualcosa di enorme ti prende talmente alla sprovvista da renderti incapace di articolare un giudizio, vuol dire che qualcosa è d'ostacolo, e credo che quel qualcosa sia proprio l'errore di continuare a fare la stessa domanda, che non è più quella giusta. Quindi, la nostra pratica è chiedere molti interventi. Per quel numero della rivista non censurarne nessuno, neanche quelli su cui il nucleo ristretto che fa la rivista non era d'accordo, era una condizione fondamentale.

Vorrei partire dal tema della violenza delle donne, circoscrivendolo agli episodi che hanno per noi la doppia valenza di svelamento di situazioni reali e concrete, ma anche di forte impatto simbolico. Vorrei discutere la questione della presunta superiorità morale delle donne, caposaldo forte e radicato del pensiero femminista; vorrei interrogarmi sulla questione dell'emancipazione, che oggi ci si propone in altri termini.

Lynndie England, la soldatesse fotografata mentre indica sorridendo i genitali di un prigioniero nudo, ma anche mentre tiene un altro detenuto al guinzaglio, è quello che possiamo chiamare il prodotto di un'emancipazione? Vorrei sottolineare che se di emancipazione si parla, nel suo caso è davvero di basso livello, perché le forze armate degli Stati Uniti sono uno dei pochissimi settori accessibili alle cosiddette fasce svantaggiate, tant'è vero che sono folte di persone appartenenti alle cosiddette minoranze. Dei 160 mila soldati operanti in Iraq al tempo dello scandalo di Abu Ghraib, 40 mila non avevano nemmeno la cittadinanza statunitense. Fare un turno di servizio militare in Iraq permette di ottenere la cittadinanza americana.

Dice Barbara Ehrenreich in un testo breve ma intenso uscito il 20 maggio: "Con queste foto di Abu Ghraib avete tutto quello che i fondamentalisti islamici ritengono sia caratteristico della cultura occidentale, tutto ben messo in posa, in un'immagine odiosa: l'arroganza imperiale, la depravazione sessuale e l'uguaglianza di genere". Mettere assieme tali tre aspetti è, io credo, significativo; Ehrenreich puntualizza che le tre soldatesse che compaiono nelle foto che sono state diffuse non sono persone nate cattive: sono donne della classe lavoratrice che volevano un'istruzione e sapevano che il servizio militare poteva essere un passo in quella direzione. Una volta entrate nell'esercito volevano essere "all'altezza": uno dei problemi, per noi, è proprio cosa significa entrare in un corpo militare o di polizia, che ha precise regole tese esplicitamente ad uniformare, ad annullare le differenze. Si può dall'interno di un corpo militare far valere la differenza dei corpi, del bianco e del nero, del maschile e del femminile?

Torno al discorso principale. È stato condannato a dieci anni di prigione il caporione dei simpatici soldati che svolgevano funzioni di polizia militare nel carcere di Abu Ghraib: era spesso fotografato, ma più spesso era lui a scattare le fotografie, circa mille, di cui solo una ventina sono state pubblicate. Ricordo che quello che è successo ad Abu Ghraib continua a succedere a Guantanamo – il carcere di massima sicurezza per "combattenti nemici" nella base navale Usa che si trova sull'isola di Cuba – nelle prigioni in Afghanistan e in una serie infinita di altri centri di detenzione non dichiarati, come ammettono molti esperti militari. Vi risparmio i dettagli del processo contro Charles Graner, orribili, testimonianze del fatto che fra le cose gravi successe in questi anni è che si sono sfrangiati i confini tra le cose. La difesa di questo caporale è stata impostata sulla negazione dell'evidenza: che sarà mai fare piramidi di prigionieri iracheni nudi nel carcere di Abu Ghraib? In fondo anche le ragazze pon-pon negli stadi di baseball fanno le piramidi umane. Che importanza può avere portare un prigioniero al guinzaglio? In fondo anche i bambini che ancora non sanno camminare vengono tenuti dai genitori con un guinzaglio. La difesa è arrivata a sostenere nelle dichiarazioni conclusive che questo simpatico giovanotto era sta-

to molto diligente, uno che stava servendo il paese, aiutando l'America contro il terrorismo, anzi in queste sue invenzioni per il controllo di prigionieri potenzialmente pericolosi era stato molto "creativo". C'è qui uno slittamento di senso, di cui è ancora difficile comprendere impatto e importanza: persino la tesi dell'ubbidienza agli ordini, tradizionalmente utilizzata nella difesa di chi viene accusato di crimini di questo tipo, è passata in secondo piano rispetto alla negazione che tali atti fossero di per sé condannabili, riprovevoli, criminali. Dobbiamo essere quindi consapevoli che una frontiera si è spostata. La cosiddetta guerra al terrorismo dopo l'11 settembre ha trasformato in dottrina quelle che già nel conflitto israelo-palestinese erano comuni pratiche, pratiche che in passato erano considerate condannabili: l'uso eccessivo della forza, il mancato riconoscimento del prigioniero di guerra, il trattamento inumano dei prigionieri, le detenzioni arbitrarie. I detenuti di Abu Ghraib visti nelle foto sono stati tutti scarcerati, alcuni sono stati interrogati in video e in video hanno testimoniato nel processo. Non erano terroristi, non erano parte degli insorti, erano persone che si erano trovate nel momento sbagliato nel posto sbagliato, arrestati senza incriminazione, torturati per dire cose che non sapevano. Non intendo affermare che tutti i detenuti in Iraq o in Afghanistan siano angeli, ma quando si va oltre le regole dello stato di diritto si entra nel campo dello spostamento dei suoi confini, cosa di cui si dovrà discutere a lungo, anche in altri contesti. Non so se i prigionieri di Abu Ghraib, anche quelli torturati, sarebbero stati scarcerati se non ci fosse stato lo scandalo. A Guantanamo sono seicento e sono lì da tre anni; ultimamente la Cia ha affermato che solo alcuni di loro sono importanti per le informazioni che potrebbero fornire: e gli altri cosa sono? Che cosa sono questi incappucciati senza volto e senza nome, che non hanno mai potuto vedere un avvocato in tre anni di detenzione?

Sul piano simbolico, credo sia particolarmente importante il fatto che questa realtà sia emersa attraverso delle foto. Questo ci riporta ad una situazione che già conosciamo. Ne *Le tre ghinee* il ragionamento di Virginia Woolf parte dall'osservazione di fotografie scattate durante la guerra di Spagna. Susan Sontag ne ha spiegato il doppio significato: è la foto a dire la verità e ad avere il valore della testimonianza, ma è anche la foto ad avere il massimo potenziale di manipolazione. Dobbiamo tenere presente questo doppio aspetto; c'è il prima e il dopo, cioè quello scarto che la foto non ci restituisce. Susan Sontag dice che nelle fotografie di Abu Ghraib c'è qualcosa in più della violenza, c'è l'immaginario che diventa realtà, c'è l'immediata percezione di qualcosa che fino a quel momento è stato ritenuto impensabile e che invece si materializza, e sul piano della violenza esplicita, e sul contenuto di perversione sessuale. A noi che le guardiamo, che veniamo dalla nostra storia, dal nostro percorso, pongo una domanda in più: quel prigioniero non è solamente l'oggetto di una vio-

lenza, è anche un maschio di pelle scura, non bianco, su cui una donna bianca, americana, esercita quel tipo di violenza e il tutto viene fatto in modo da assomigliare ad uno degli orrendi prodotti amatoriali sul sesso sadomasochista. Non succede per caso naturalmente; non possiamo accettare la tesi sostenuta dall'accusa al processo, cioè che si erano lasciati liberi i soldati di divertirsi come volevano, così come, in misura minore, nei college nelle nottate brave si tormentano le matricole. Oppure la tesi della difesa, che sosteneva che chi conduceva gli interrogatori aveva chiesto di "ammorbidire" i detenuti, usando a proposito le differenze culturali (soprattutto quelle sugli atteggiamenti sessuali).

Ehrenreich sostiene che tenere nudo un prigioniero con un cappuccio in testa è un atteggiamento che tende alla nullificazione dell'altro. Un simile rapporto tra carnefice e vittima è stato uno dei teoremi, una delle immagini classiche della violenza sulle donne. Ora, che tale azione veda protagonista una donna ci deve far interrogare su come, a questo punto, l'intreccio tra differenza sessuale, differenza/disparità di potere e quindi rapporto di dominio si stia riconfigurando. Che cosa è Lynndie England, la ragazza che tiene il guinzaglio? È il prodotto di una emancipazione estrema, che finisce col cancellare il femminile, rivendicato per sé? Nel senso che il femminile viene spostato sulla vittima, chiunque essa sia, anche un uomo? Oppure è il prodotto di una estrema pratica di quella libertà che le donne hanno rivendicato per sé? Qualcuna, in quel numero di *Leggendaria*, dice che le ragazze cattive vanno dovunque, come se, estremizzato, il discorso della libertà femminile potesse sfuggire dalle mani e, esercitato fino all'estremo, potesse arrivare a mete che non avevamo previsto, né immaginato. Lynndie è il prodotto estremo dell'emancipazione? Sì, se ci fermiamo alla fotografia, ma ascoltando l'avvertimento della Sontag pensiamo anche a quello che c'era prima e che c'è dopo. Quello che c'è prima è una ragazza di ventun anni del West Virginia, vissuta in un luogo rispetto al quale entrare nell'esercito rappresentava la promozione sociale, forse l'unica occasione; il dopo è che Lynndie England è tornata incinta da Abu Ghraib, ha avuto il figlio, è stata processata da una corte marziale e condannata: si era difesa dicendo di essere stata vittima del caporale, "pazza d'amore" per lui e dunque disposta a fare qualsiasi cosa, anche torturare. Quindi, come dire? la differenza sessuale esce allo scoperto, pur in un processo di emancipazione che sembrerebbe azzerare, neutralizzare i soggetti incarnati coinvolti nella vicenda. Quando parliamo di disumanizzazione entriamo evidentemente anche nell'altro genere, pubblico, di violenza femminile: le donne continuano ad essere vittime di violenze ovunque, in maniera forse più massiccia che nel passato; basta guardare le statistiche delle donne uccise in America latina, in Messico, in Colombia, cifre che anche la cronaca in Italia ci racconta, storie terribili.

Altra riflessione che vorrei introdurre molto rapidamente è quello delle ka-

mikaze. È appena uscito il libro di Julija Juzik, una giornalista russa, *Le fidanzate di Allah*, un'operazione molto importante contro il processo di disumanizzazione che la violenza porta con sé. La Cecenia ha il triste primato delle kamikaze donne, in quel mondo, in quella cultura, gli uomini non si uccidono, il suicidio in azione è riservato alle donne, almeno quaranta finora, assimilabili ad attentatrici suicide di altri paesi. Non è un fenomeno nuovo: fu una donna Tamil ad uccidere Rajiv Gandhi quando era primo ministro, ci sono stati attentati nelle Filippine, in Palestina, in Algeria. Nel nord Iraq curdo ci sono state donne combattenti, le *peshmerga*, che pare siano ora in una situazione drammatica perché, emancipate attraverso la partecipazione alle azioni militari negli anni della resistenza al regime di Saddam Hussein, adesso sono state messe rapidamente da parte, tanto che un rapporto parla di molti suicidi. Tra tutte, le kamikaze cecene hanno un tristissimo primato: nell'organizzazione delle azioni suicide c'è infatti un intento preciso per far sì che ci siano più donne possibile, come s'è visto nella strage alla scuola di Beslan (2004) e soprattutto nell'episodio del teatro Dubrovka a Mosca nel 2002, di cui esistono foto terribili. Tuttavia nel 90% dei casi, di queste kamikaze non si è saputo nemmeno il nome. Questa giornalista russa, giovanissima peraltro, si è messa in viaggio per la Cecenia, le ha cercate e le ha rintracciate ad una ad una, impresa enorme pur con tutte le ingenuità di una scrittura giornalistica molto giovane. Due sono gli aspetti più importanti del suo lavoro: il primo è il tentativo di smontare per quanto possibile il meccanismo della disumanizzazione. Veniamo allora a sapere che una era la fidanzata di un militante wahabita, entrata poi nei gruppi di fuoco. Due sorelle morte a Mosca erano entrambe incinte: vennero costrette a quello che nel mondo dell'estremismo islamico si chiama "matrimonio temporaneo", uno del gruppo le sposò per due mesi fino a quando non furono pronte per compiere l'azione. Sappiamo che un'altra era studentessa; seguiamo le storie di queste donne, ognuna ha la sua, un nome, una famiglia, delle circostanze che l'hanno portata a quell'esito. La tesi, discutibile, dell'autrice è che siano state delle vittime. Su questo nutro grandissime perplessità: se rivendichiamo per noi la libertà femminile, la libertà di aver scelto e di poter continuare a farlo, giudicare le altre come vittime credo che sia far loro torto. L'autrice spiega molto bene come funzionava il meccanismo e conclude che di tutte le attentatrici suicide di cui ha ricostruito la storia solo una su dieci era veramente convinta che quell'azione si dovesse compiere "per la causa", per fermare la guerra in Cecenia, per vendicare la morte del padre, del fratello, del fidanzato, del figlio: le altre nove sono "un bluff". Che cosa significa? Come si può arrivare per gradi progressivi a scegliere la violenza, forse la più grande? Fare una graduatoria è difficilissimo, ma uccidersi uccidendo gli altri è probabilmente la forma più estrema.

Una parte del femminismo, occidentale e non, per esempio buona parte del

femminismo africano, ha formulato il pensiero che ormai è finito il mito della nostra superiorità morale. Una parte del femminismo occidentale ha teorizzato che le donne sono fatte per la vita, la nascita, la cura, e su questo si fonderebbe l'affermazione della loro superiorità morale. Qualcuna sostiene che questo mito non ha più ragione di esistere perché è assolutorio, oggi serve solo a giustificarci e non ci porta da nessuna parte.

Altro tema è quello dell'esercizio della libertà femminile: la possibilità che azioni come quelle delle kamikaze, che appaiono estreme, siano il risultato di una scelta consapevole. È ovvio che possiamo dividere questi due ragionamenti con l'accetta solo a livello teorico; ma la domanda va riformulata: in che termini l'esercizio della libertà può agire e esercitarsi davvero in un contesto fortemente complicato da situazioni di fatto? Davvero Linndye England aveva libertà di scelta in quel contesto? Davvero aveva la possibilità di dire "no, questo non lo faccio"? Mi pare che siano da rimettere in gioco questioni che ci hanno appassionato a lungo e che ora vanno riattraversate, non per negarle, ma per capire come alcune certezze che pensavamo di avere acquisito sono da ripensare in un contesto mutato. Essere auto-assolutorie significa, ad esempio, accettare la tesi delle mele marce sostenuta dal presidente Bush e da molti altri: le eccezioni esistono ma non sono rappresentative della realtà. Io credo che non si tratti di una tesi credibile, lo spostamento c'è stato e, all'interno di un contesto, quello degli accadimenti degli ultimi quattro anni, che richiede un nuovo posizionamento. A questo proposito ho l'impressione che valutare da una parte solo i dati di fatto, oppure dall'altra il loro solo significato simbolico senza entrare nel merito della questione, sia il punto all'ordine del giorno. Concludo dicendo che oggi c'era l'audizione di ratifica della nomina di una signora che si chiama Condoleeza Rice a segretario di stato degli Stati Uniti. È una donna ed è afroamericana, è stata fino ad oggi il consigliere per la sicurezza del presidente Bush; ciò significa che i fatti successi ad Abu Ghraib, passando per i vari gradi lungo la catena di comando, arrivavano da un lato al Pentagono, dall'altro a lei. Da qui sorgono nuovi interrogativi, al di là del facile sdegno. Quel potere che si esprime attraverso la commistione tra potere e affari, potenza economica e di relazione, che molti esponenti del governo Usa esprimono, ci interroga anche sul nostro tradizionale discorso sul potere e l'estraneità femminile, altro capitolo che qui non apro, ma che andrebbe ridiscusso. Personalmente ritengo che la posizione dell'estraneità, che pure in tante abbiamo praticato e teorizzato, oggi è veramente insostenibile, perché in posizione preminente nel "corteo degli uomini colti" e potenti in questo momento c'è appunto una donna che si chiama Condoleeza Rice.

Le *kamikaze*, il corpo come arma: orrore e terrore

di Adriana Cavarero

La frase da cui vorrei partire è stata pronunciata da una donna *kamikaze* palestinese. Certo non è la prima, ce ne sono state molte altre, anche dopo di lei, tra cui le ben note *kamikaze* cecene; il fenomeno data infatti da alcuni anni ed è sempre più frequente, tanto che sui giornali a volte non viene nemmeno più specificato il sesso del *kamikaze*. Vorrei partire, letteralmente, da questa sua affermazione rilasciata in video prima dell'atto suicida: "Ho sognato tutta la vita di far esplodere il mio corpo in mille schegge per uccidere sionisti".

La donna cui mi riferisco aveva 23 anni, era madre di due bambini molto piccoli, laureata in giurisprudenza e proveniente da un ceto sociale molto al di là della "nuda vita". È opportuna questa precisazione perché negli Usa mi sono sentita muovere l'obiezione che queste persone sono ridotte alla disperazione della "nuda vita" e, non avendo più nulla da difendere, sono disposte a sacrificarla. Ora, il concetto in sé di "nuda vita", preso da Benjamin o da Hannah Arendt, ha come paradigma il cosiddetto "musulmano nel campo di Auschwitz": la nuda vita, intesa come vita ridotta alla sua pura sopravvivenza, spogliata di ogni umanità. Questa giovane, invece, aveva un'esistenza certamente molto più problematica della mia, ma tutto sommato abbastanza agiata. Meglio quindi evitare giudizi o generalizzazioni, perché il fenomeno, a mio avviso molto grave, va compreso senza la pretesa di poterlo risolvere, impresa peraltro assai difficile. Il mio fine, infatti, non è risolvere bensì tentare di comprendere.

Perché allora questa donna come esempio? Perché concentra nella sua figura molti elementi che danno da pensare: giovane, madre e appunto autrice di questa frase così impressionante: "Ho sognato tutta la vita di far esplodere il mio corpo in mille schegge per uccidere sionisti". Qui emerge l'immediata identificazione di sé con il corpo e, soprattutto, del corpo con l'arma letale.

Vorrei brevemente ripercorrere il problematico rapporto fra guerra e corpo nella cultura occidentale, cominciando dall'*Iliade* di Omero. Nel poema giganteggia la classica figura del guerriero – pensiamo ad Achille o a Ettore – che porta sì armi, ma in una realtà dove ad essere centrale è il corpo del guerriero stesso: la guerra, nei tempi antichi e per lo meno sino alla prima modernità, è fatta di vigorosi corpi maschili che danno e ricevono la morte. Lasciatemi fare un esempio preso dalla cultura popolare. Nel recente film *Alexander*, dove abbonda la carneficina e la lotta 'corpo a corpo', risulta chiaro cosa significhi il legame tra corpo e guerra. Tale legame, vero per molti secoli, inizia notoriamente

te a diventare un po' meno vero quando si inventano armi, come i fucili, che possono uccidere a distanza. La diversità non è però tanto radicale, se pensiamo allo scontro alla baionetta, dove il 'corpo a corpo' si ripresenta.

La vera svolta si ha in anni recenti, quando, anche nel caso delle armi, il progresso tecnologico assume una accelerazione impressionante. Tutti e tutte ricordiamo la prima Guerra del Golfo, quando per la prima volta la televisione, attraverso immagini diffuse in tutto il mondo, ha reso palesi gli effetti distruttivi di armi ad alta tecnologia. In effetti, soprattutto oggi, la guerra è fatta di pura tecnologia e i soldati non sono più in prima fila. Scompare lo scontro corpo a corpo, i corpi dei soldati, le loro mani, diventano appendici della tecnologia bellica. La grande protagonista è ormai proprio la tecnologia ad alto potenziale distruttivo, non più il guerriero col suo corpo: guerra e tecnologia si corrispondono, anzi, a tal punto che la preoccupazione principale, non umanistica ma economicistica, diventa quella di risparmiare i guerrieri, i soldati. Naturalmente qualsiasi esercito, anche ai tempi di Omero, ha sempre voluto risparmiare i soldati, altrimenti si sarebbe indebolito e non sarebbe stato pronto per la successiva battaglia; oggi tale risparmio assume tuttavia un significato particolare. I soldati vengono sottoposti ad un training complesso, lungo e costoso per lo Stato: risparmiare soldati il più possibile diventa quindi prioritario. Ciò costituisce un fattore assai importante nell'economia della guerra. Oggi i soldati vengono addestrati ad usare armi tecnologiche e, contrariamente a quanto avveniva prima della tecnologia moderna, non sono più destinati a morire in massa, così come era inevitabile per gli eserciti di una volta.

Cosa comporta tutto ciò? La distruzione aumenta ma i corpi, sullo scenario bellico, vanno dietro le quinte lasciando la ribalta alla tecnologia. Il fenomeno è noto. I media, per esempio, hanno fatto talmente sparire il corpo del soldato dall'immaginario della guerra che sono nate molte polemiche quando, in occasione del rimpatrio delle salme di una ventina di soldati americani dall'Iraq una donna ha scattato fotografie delle bare all'interno dell'aereo: si tende infatti non solo a non far vedere il corpo del soldato morto, ma nemmeno la bara. È come se la guerra tecnologica tentasse appunto di cancellare la presenza dei corpi di guerrieri, pure già assai marginali rispetto alla centralità della macchina bellica e dei suoi dispositivi ad alta precisione.

Il grande scandalo, per quanto riguarda i kamikaze, è che con essi si apre uno scenario oggi assolutamente inedito. Da una parte sta una tecnologia molto avanzata dove il corpo del guerriero è, appunto, secondario, marginalizzato e invisibile. Da un'altra parte stanno i kamikaze, con i quali la violenza del puro corpo fa di nuovo ingresso sul palcoscenico della guerra.

Si potrebbe obiettare che non proprio di puro corpo si tratta, dato che tale corpo porta l'esplosivo alla cintura o in uno zainetto. Ma è chiaro a tutti che

un po' di esplosivo, generalmente preparato in casa, non è certo un esempio di alta tecnologia, soprattutto se confrontato con l'arsenale a disposizione degli attuali eserciti 'regolari'.

La donna kamikaze, che nominavo all'inizio, colpisce particolarmente perché non dichiara, comunque, di voler far esplodere la sua cintura esplosiva per ammazzare i sionisti, ma dice chiaramente che desidera trasformare il suo corpo "in mille schegge". C'è, insomma, la totale consapevolezza che l'arma è il corpo stesso che esplose. Questa situazione è, appunto, incongrua rispetto al livello della guerra attuale: da una parte una violenza estremamente tecnologizzata che, ovviamente, ha una capacità di distruzione molto superiore, dall'altra parte il puro corpo. Corpo contro tecnologia. La battaglia è impari, ovviamente, ma oltre ad essere impari è incongrua.

Negli attentati che seguono alla seconda Intifada palestinese le donne sono aumentate, anche se gli uomini kamikaze, a tutt'oggi e con l'eccezione della Cecenia, restano più numerosi. Una delle ragioni, com'è noto, è che gli uni vengono di norma sospettati e controllati, mentre le altre possono più facilmente nascondere le cinture esplosive sotto gli abiti ampi e larghi.

E qui vorrei proporre una prima riflessione: mi interessa parlare di questa donna proprio perché è una donna. Prima ho sostenuto che lo scenario attuale del conflitto si manifesta in due modalità fra loro incongrue: alta tecnologia contro puro corpo. Voi che partecipate a un seminario del Filo di Arianna, e conoscete perciò il pensiero femminista, percepirete qualcosa di molto familiare in questa contrapposizione. L'opposizione tecnica/corpo, o cultura/natura (perché la tecnologia è cultura, scienza), oppure ancora scienza/natura appartiene infatti alla cosiddetta "economia binaria", ben nota come un carattere costitutivo dell'ordine simbolico patriarcale. Quello che voglio suggerirvi è che, da una parte abbiamo un tipo di guerra, quella tecnologica, che coerentemente appartiene alla storia del soggetto maschile, da Omero ai giorni nostri; dall'altra abbiamo invece una mera corporeità, un corpo-natura che è paradigmaticamente assimilabile al femminile, da sempre pensato in questi termini. Abbiamo però – cosa paradossale! – questa madre ventenne di due figli piccoli, corpo naturale, corpo materno atto a dare la vita, che, facendosi esplodere, si trasforma in corpo violento che dà invece la morte. Proviamo così, da un lato grande estraneità o, se volete, grande ripugnanza; d'altro lato, tuttavia, proprio perché si tratta di scenario di guerra dove da una parte c'è la tecnologia e dall'altra il corpo, il fatto che sia una donna a trasformare il suo corpo in arma, certa che il suo potere è il corpo, non ci risulta affatto strano, anzi, assume per noi una sua curiosa, per quanto ripugnante, familiarità. Mi chiedo, allora, che cosa significhi questo paradosso, per cui da una parte una donna che usa il suo corpo come un'arma ci ripugna e tuttavia ammettiamo che la donna che crede nel suo corpo come

potere non ci meraviglia. La contrapposizione uomo/donna, tecnologia/corpo, assume qui significati inauditi.

Nel tentativo di trovare categorie che possano aiutarmi nell'analisi di questo paradosso, vorrei ora fare una distinzione tra *terrore* ed *orrore*. Poco fa, parlando di guerra, ho posto sullo stesso piano la potenza tecnologica del cosiddetto Impero e il corpo delle donne kamikaze... Ma naturalmente non appartengono alla stessa scena, perché solo il primo, l'Impero, appartiene propriamente a quella della guerra, secondo la nota tradizione che non soltanto decide la definizione corretta di 'guerra' ma, allo stesso tempo, postula l'intima connessione fra guerra e politica. Potrei citare il solito von Clausewitz, autore della celebre frase in cui si dice che la guerra è la continuazione della politica con altri mezzi. Non occorre tuttavia alcuno sforzo per sostenere che, in tutta la storia delle teorie politiche, da Omero ad Hobbes e ai politologi contemporanei, vige la convinzione che fra politica e guerra ci sia una connessione essenziale. Di qui la tesi, divenuta ormai un luogo comune, che di guerra si possa parlare solo quando a combatterla sono eserciti 'regolari', tanto più se essi dispongono, come avviene nella modernità, di armi ad alta tecnologia. Al contrario, i meri corpi che si fanno esplodere, i corpi-bomba, non compiono azioni di guerra, bensì atti terroristici. Il terrorismo, infatti, viene definito come una forma di violenza che non rispetta le regole, ossia come una violenza illegittima. Vale qui la pena citare Max Weber, secondo il quale il potere politico moderno consiste, appunto, nel monopolio legittimo della violenza. Depositario dell'uso di tale violenza legittima è l'esercito regolare, unico soggetto autorizzato a fare la guerra. All'interno di una serie di norme molto complesse, che cambiano da Omero ai giorni nostri, la guerra è del resto sempre stata definita in base a regole e convenzioni, pattuite dai vertici politici delle forze in campo. Ciò che si chiama terrorismo è invece sempre stato presentato come una forma di violenza al di fuori delle forme 'regolari'. Tant'è vero che alla radice del termine sta, ovviamente, la parola *terrore* e gli scenari irregolari che essa evoca.

Sia *terrore* che *terrorismo*, lungi dall'essere una novità dei nostri giorni, appartengono alla lunga storia del lessico politico moderno. L'uso risale almeno a Robespierre e alla Rivoluzione francese, e poi prende piede per indicare un ampio ventaglio di forme di violenza ritenute illegittime. Di qui un problema, oggi quanto mai complesso, di classificazione. Nel panorama ormai amplissimo del terrorismo si devono infatti distinguere tipi diversi di strategia ed organizzazione, che vanno da Robespierre a Bin Laden, passando per gli attentati degli anarchici, dei nichilisti russi, dell'Ira e dell'ETA, delle Brigate Rosse e così via. Gli studi politologici odierni, nel tentativo di unificare questo elenco vasto ed eterogeneo, propongono di definire il terrorismo come un'azione violenta a scopo di intimidazione. Detto questo, tutti gli autori riconoscono, tuttavia, che una classificazio-

ne precisa è impossibile. Su questo concordo pienamente. Se si vogliono far rientrare gli attentati recenti di matrice islamica, se si vogliono legare questi eventi fra di loro diversissimi, e costringerli all'interno di una griglia classificatoria unica, si incontrano enormi problemi. La categoria analitica "terrorismo" è, insomma, ormai insufficiente. Siamo di fronte a qualcosa che può anche essere chiamato terrorismo, ma che non rientra più nelle classificazioni finora utilizzate.

Il termine "terrore" deriva dal latino *terreo* (greco: *tremo* o *treo*) e, come dice anche l'italiano, indica il tremare. È un sostantivo che, dal greco alle lingue moderne occidentali, ha subito pochissime varianti, mantenendo la presenza della radice *tr* e dell'idea del tremare. La parola greca che contiene l'idea del tremare contiene anche quella del fuggire e rende quindi sinonimi il tremare dalla paura e il fuggire. Detto in sintesi, il terrore ha a che fare con il suscitare una paura che induce alla fuga. Già dal tempo omerico, i guerrieri Troiani vengono terrorizzati da Achille e fuggono: la struttura dell'esercito si sbriciola e ci si trova di fronte ad un formicaio in fuga, come ben racconta l'*Iliade*. Il terrore ha perciò a che fare con uno spavento che, producendo fuga, produce anche il collasso di un ordine.

Il quadro etimologico sembrerebbe perciò incoraggiare l'uso della parola terrorismo per fenomeni di paura e fuga disordinata quale si è avuto nel caso dell'attacco alle Twin Towers l'11 settembre 2001. Io sono tuttavia convinta che la cosa funzioni solo fino ad un certo punto. La mia tesi è infatti che in questo ed altri casi, oggi classificati sotto la rubrica "terrorismo", ci siano dei nuclei di senso che hanno più a che fare con l'orrore che non con il terrore. Lo si potrebbe tradurre nel neologismo "orrorismo". Cosa dice, a questo proposito, la storia etimologica? Stando all'etimologia latina (*horreo*), l'orrore indica, letteralmente, "i capelli dritti in testa" – da cui il verbo italiano *orripilare* – e per affinità indica anche l'agghiacciarsi. Mentre il concetto di terrore implica la fuga e il rompersi di un ordine, il concetto di orrore non parla quindi di fuga, ma piuttosto di paralisi: chi è in preda all'orrore è fermo, agghiacciato, coi capelli dritti, tant'è vero che la figura mitologica più nota a riguardo è quella di Medusa, il cui sguardo agghiaccia.

Cosa significa allora questa mia proposta di parlare di "orrorismo" invece che di terrorismo?

Utile per sviluppare il mio punto di vista è appunto la giovane donna palestinese che ho più volte citato. Con due bambini piccoli, ella ben rappresenta il giovane corpo femminile destinato alla funzione materna, evocando uno dei temi più famigliari alla teoria femminista. Si tratta, sintomaticamente, del corpo materno in quanto corpo che dà la vita al nuovo nato, all'infante, ossia a un essere caratterizzato dalla fragilità, dalla totale esposizione, se vogliamo usare le categorie di Hannah Arendt, oppure, se invece vogliamo usare quelle di Judith

Butler, dall'assoluta "vulnerabilità". Vorrei insistere su questo punto. L'essere umano, secondo una certa tradizione filosofica, sarebbe infatti caratterizzato da una padronanza di sé (il "cogito ergo sum" di Cartesio insegna), in conformità al tipico ideale moderno dell'individuo libero e autonomo. *Fragilità, esposizione, vulnerabilità*, definiscono invece un essere umano che è in stato di dipendenza fin dalla nascita, essendo innanzitutto in debito verso colei che gli ha dato la vita, ma anche in debito, per la sua stessa esistenza, verso coloro – la madre o altri – che ne hanno cura. Estremamente vulnerabile, l'infante annuncia infatti lo statuto di un'umanità che consiste nella mutua dipendenza piuttosto che nell'arrogante autosufficienza. Le donne conoscono bene questa vulnerabilità e conoscono ciò che in essa è inscritto, il suo lato oscuro. L'infante in quanto vulnerabile è infatti l'essere di cui una donna può prendersi cura, ma anche l'essere che, proprio per la sua costitutiva esposizione al *vulnus*, alla ferita, può venire ucciso. Le mamme uccidono i bambini, lo sappiamo. La mitologia greca, con l'infanticida Medea, lo ha sempre proclamato, e i giornali tutti i giorni ce lo ricordano. La tragedia di Cogne è, in questo senso, una scena nota e tutt'altro che rara: si tratta di una mamma che uccide il suo bambino. In linguaggio filosofico, si può dire che la vulnerabilità dell'esistente fa sì che sia affidato alla madre per essere accolto e curato, pur non escludendo, anzi, implicando, che possa da lei venirgli anche il gesto contrario. I due fronti a cui il vulnerabile si espone – la cura come la violenza – sono infatti iscritti nell'esistente stesso in quanto vulnerabile. Ed è ovviamente la madre a stare nella posizione privilegiata di chi può rispondere con la cura o con la violenza.

Azioni come quella di Medea, secondo me, non hanno a che fare con il terrore. Davanti a Medea non fuggiamo né siamo terrorizzate, siamo piuttosto agghiacciate e paralizzate dall'orrore. Questa è appunto la mia tesi di fondo: quando il vulnerabile in quanto vulnerabile viene distrutto, ciò che si spalanca di fronte a noi non è la scena del terrore, bensì quella dell'orrore.

Nel tentativo di capire il fenomeno delle donne kamikaze, ci troviamo perciò in una posizione privilegiata. Benché si possa dire la stessa cosa anche per il kamikaze uomo, per la donna kamikaze il paradosso di cui parlavo prima viene infatti in primo piano ed è di più facile lettura. Il caso di una giovane donna, madre di due bambini, che trasforma il suo corpo in un arma di morte per uccidere gente inerme, è la quintessenza della scena dell'orrore.

C'è in questa scena, ovviamente, anche il terrore, ma si tratta di un aspetto diverso e, in un certo senso, facilmente distinguibile. Il terrore ha infatti una dinamica e degli effetti peculiari. Esso non ricade solo sulle persone che ne sono immediatamente vittime e che quindi potenzialmente si danno alla fuga, ma anche su tutti/e noi che facciamo parte della società occidentale. Il terrore, se vogliamo chiamarlo così, dell'11 settembre ha avuto le sue immediate vittime pri-

ma di tutto in quelli che sono morti, ma anche in quelli che fuggivano e che hanno provato sulla loro pelle che cosa significa. Ma l'11 settembre, come molti altri episodi di violenza terroristica, ha avuto effetti anche su di noi, su di me, perché il terrore è proiettato nel nostro immaginario del futuro. Diverso infatti è il terrore suscitato dall'anarchico che uccide il capo di Stato, perché tale fatto non colpisce la nostra esistenza ordinaria; persino le Brigate Rosse non la colpivano, perché non minacciavano gente comune, bensì persone che rivestivano un ruolo politico. Detto altrimenti, per certe forme di terrorismo il bersaglio non è l'inerte bensì colui che riveste una carica istituzionale. Il terrorismo di matrice islamica, al contrario, non si scatena contro persone che rappresentano un certo organigramma del potere, anzi sceglie proprio di colpire gli inermi nei luoghi ordinari della loro quotidiana esistenza e, quindi, nella misura in cui siamo cittadine inermi, anche noi. Ovviamente le Due Torri erano anche un simbolo, ma la normale azione jihadistica sceglie luoghi affollati, mercati, autobus, metropolitane, perché sono frequentati da gente qualunque. Il fine è precisamente quello di terrorizzare la gente ordinaria, che percepisce di essere diventata una vittima potenziale. Si tratta perciò di una strategia perversa ma, in ogni caso, di una strategia. Detto altrimenti, c'è un lato del terrorismo che, per quanto esecrabile, è logicamente comprensibile. Prendiamo ad esempio il tragico episodio della scuola di Beslan. Anche in questo caso la strategia appare chiara. Essa suggerisce che non si può essere sicuri nemmeno quando si mandano i bambini a scuola, perché anche in una scuola possono entrare i terroristi. Il messaggio, nel contesto, vale ovviamente innanzitutto per le popolazioni che si trovano coinvolte nella lotta fra ossezi e ceceni, ma vale, in seconda battuta, per gran parte degli abitanti del pianeta, me compresa, che non hanno difficoltà ad immaginare una futura e simile strage che li coinvolga, né a riconoscere nell'evento di Beslan il terrore e i suoi effetti. Proprio a Beslan la scena del terrore si è però mescolata con quella dell'orrore.

Dicono le cronache che una delle donne cecene kamikaze si sia messa a rincorrere per i corridoi un bambino urlante che, terrorizzato, si dava alla fuga. Come potete facilmente percepire, in un episodio di questo tipo la strategia è assente. E lo è, non a caso, anche l'effetto di immedesimazione. Posso infatti immedesimarmi nelle vittime di Beslan immaginando qualcuno che occupa la mia scuola o la mia università e vuole uccidermi. Proprio su questo punta, del resto, la strategia del terrorismo. In questa donna fornita di cintura esplosiva che vuole abbracciare un bambino in fuga per farlo esplodere con sé non vedo invece alcuna strategia né, di conseguenza, mi immedesimo. Non mi fa paura, non mi suscita terrore. Mi lascia paralizzata di fronte all'orrore. La figura del bambino, invece che dell'adulto, contribuisce, sintomaticamente, a radicalizzare tale orrore. Esso infatti mette in primo piano l'impossibilità che una violenza

gratuita consumata contro l'innocente, il vulnerabile per definizione, possa avere una valenza politica. È talmente al di là del senso logico e della strategia che non riesce a spaventare. Suscita ribrezzo, non paura.

La violenza di una donna contro l'essere innocente e l'inerte – il bambino ma anche la gente che si trova a passare al mercato di Gerusalemme – non è qualcosa di estraneo alla figura femminile. E ciò non solo perché ci è noto il mito di Medea, ma proprio perché la figura femminile per antonomasia, quella materna, conosce alla perfezione la violenza sull'inerte. Anzi, si potrebbe dire che nessuno la conosca meglio della madre, dato che nessuno uccide i bambini più delle madri. Dobbiamo ammettere questo dato di realtà. Ciò potrebbe aiutarci a capire che proprio questi episodi, non tanto di terrore quanto di puro orrore, che mettono in primo piano la fragilità e la vulnerabilità dell'esistente, sono anche scenari che ci potrebbero indurre a pensare un'etica e una politica centrata sulla fragilità e vulnerabilità umana. Mi pare, in altri termini, che l'orrore abbia il volto oscuro di un male radicale. La tortura di Abu Ghraib, in questo senso, rappresenta la tragica banalità del male, mentre la kamikaze cecena che fa esplodere un bambino rappresenta il male radicale, il suo nucleo di orrore. Nella fragilità dell'esistente c'è, per così dire un valore, una sostanza che noi riconosciamo, che domanda la cura. Ed è proprio quando ci accorgiamo di questa domanda, nell'attimo in cui la violenza risponde con l'annientamento, che l'orrore ci assale.

Naturalmente penso che fra tutte le figure del femminile che l'epoca contemporanea ci fornisce ci sono le torturatrici, le donne kamikaze, ma ci sono anche figure positive che mi incoraggiano nella mia ricerca femminista, oggi come un tempo. Ciò tuttavia non mi impedisce di soffermarmi su queste forme estreme di violenza femminile, nel tentativo di indagare se in esse ci sia un messaggio che, data la nostra particolare sensibilità rispetto all'orrore, apra uno scenario utile per un ripensamento radicale della politica e della violenza. Non vorrei essere fraintesa. Non sostengo che tutti gli esempi fin qui riportati non producano lo stesso orrore in uomini e donne. Intendo piuttosto sostenere che come donna e come femminista abituata a ragionare su tecnica, natura, politica, guerra, maternità, fragilità dell'esistente e altri temi analoghi, ho degli strumenti per poter comprendere fino in fondo questo scenario di orrore. Il fatto che lo rende ancora più orrendo, dal mio punto di vista, è che il fragile, il vulnerabile, così come io lo intendo, non ha tutele divine o sacre o politiche. Detto altrimenti, non c'è nulla di trascendente che possa garantire alla fragilità umana di non essere annichilita. Non ci sono strumenti giuridici, trascendenti o religiosi che possano garantire che la nostra umanità, fragile e vulnerabile, non sarà schiacciata o distrutta nell'atto estremo del *vulnus* che ci colpisce. Neanche al nostro senso di umanità, d'altronde, ci si può appellare: se fossimo animali lo si potrebbe fare, l'animalità ha le sue norme e le sue regole che non vengono mai spinte fino al-

l'estremo dell'orrore. Il genere umano invece è l'unico capace di orrore: noi conosciamo bene questo argomento, perché la storia del '900 ha al suo centro Auschwitz. Sappiamo che la distruzione dell'estremamente inerme, del totalmente innocente, è una specialità della razza umana. Ma sappiamo anche, e questa è la mia proposta, che la responsabilità verso la fragilità è di ognuno e ognuna di noi, e che non possiamo pensare ad altro se non a un'etica ed a una politica dove la responsabilità ci chiama in causa ad una ad una, ad uno ad uno. Tale etica non può essere quella della buona volontà, non può consolarsi con l'affermare che le donne sono superiori e che possono essere il modello di un'etica migliore. È infatti un'etica che deve partire dalla consapevolezza che nell'umano in quanto vulnerabile è inscritta anche la sua orrenda nientificazione. Possiamo cominciare a ragionare attraverso categorie che sono al di là delle categorie politiche classiche, ossia attraverso categorie che, se non risolvono, almeno ci diano conto di quest'epoca di violenza e di terrore. Ma soprattutto di orrore.

Kill Bill, Alien, Lara Croft: donne nei luoghi estremi

di Giovanna Grignaffini

Potremmo catalogare il cinema, quello contemporaneo in particolare, come una sorta di grande magazzino dove si trova di tutto e per tutti, perchè il cinema come arte popolare deve differenziare la sua offerta, non può che andare a insinuarsi in tutti i meandri dell'offerta dialogica, non può essere un prodotto di nicchia. Ha quindi la necessità di parlare un linguaggio universale rivolto al maggior numero di persone, ma nello stesso tempo anche il linguaggio della differenza o delle differenze: si pensi ai generi, ai film sugli omosessuali, sui carcerati, sui giovani, per i bambini: tutte le articolazioni della nostra società in qualche modo trovano espressione nel discorso cinematografico.

Questa premessa per dire che la mia ricognizione tra le donne crudeli al cinema non sarà ovviamente neutrale; andrà a pescare nel mio immaginario, tra i film che più mi hanno colpita, mi hanno posto delle domande, ed è anche una ricognizione in qualche modo orientata da alcune opzioni di fondo, che voglio qui esplicitare. Di fronte alle fotografie del carcere di Abu Ghraib concordo con Ida Dominijanni che, tre giorni dopo, scrive sul "Manifesto" che cade ogni discorso sull'essenzialismo femminile: mi limito a dirlo in questi termini, poi argomenterò analizzando un film.

Sempre a proposito del dibattito dei giorni immediatamente successivi, concordo anche con Barbara Spinelli, quando dice che non ci può essere libertà là dove si afferma una barbarie, in contrapposizione con chi afferma che ci troviamo di fronte, anche, a un gesto di libertà femminile, in cui la donna raggiunge l'apice della sua "emancipazione", perché occupa zone del discorso vietate al femminile: quindi un gesto di trasgressione e assunzione in prima persona dell'altro, del maschile. Io penso che non ci possa essere libertà là dove quel gesto di supposta libertà si dà nella forma dell'annientamento dell'altro, della sua identità, della sua cultura: tale è il contenuto di quelle fotografie, e si esprime fundamentalmente come atto di barbarie.

Un'ulteriore osservazione è di Roberta Tatafiore, una delle poche a sottolineare come, in realtà, tale immaginario abbia un'ampia circolazione (non solo nella grande rete, ma nelle riviste, nei magazine etc), con un protagonismo femminile all'interno di un discorso molto esteso, quello pornografico, in particolare sado-maso. Il trasalimento che le donne ebbero nel vedere quelle foto, era un po' come la scoperta di Alice nel paese delle meraviglie, perchè non si erano interrogate sulla circolazione di quello stesso stereotipo, di quello stesso modello, an-

che se in ambiti apparentemente ai margini del discorso pubblico. Tanto più che saranno tra poco disponibili anche in Italia una serie di libri degli anni '80 e '90, centrati proprio su una riflessione intorno a pornografia e perversioni femminili.

Altre domande collaterali: la fotografia aiuta a capire, ci interroga, oppure per il suo essere in qualche modo *luogo* dello spettacolo, per il suo darsi eccessivo, è un mezzo che ottunde la capacità di comprendere la realtà e il suo senso? Tali domande si è posta una scrittrice morta da poco, Susan Sontag, nel bellissimo saggio intitolato *Davanti al dolore degli altri*, scritto proprio l'anno prima di morire. In esso Sontag si interrogava sulla fotografia di guerra e si chiedeva se avesse la capacità di innestare comportamenti "virtuosi", vale a dire di interrogazione, di partecipazione, di capacità di dire "mai più", o se, al contrario, proprio per la sua eccezionalità e trasgressività, per le modalità con cui la foto di guerra, di tortura, si dà nella società dello spettacolo come ricerca dell'estremo, dell'eccezionale, del gridato, del fuori norma, del fuori regola, fosse in realtà una forma di orientamento in qualche modo deviante, non utile alla presa di coscienza e alla risposta politica. Non dà una risposta Susan Sontag, anche se la convinzione espressa da Virginia Woolf ne *Le tre ghinee*, cioè che le foto di guerra possano produrre il "mai più guerra", le sembra più difficile da declinare nella società contemporanea dello spettacolo, mentre negli anni '30 la pubblicazione delle prime fotografie di guerra aveva un senso. In una realtà spettacolarizzata e mediatizzata come è quella in cui stiamo vivendo, il senso e la capacità di proposta, di sollecitazione che può dare una fotografia è molto diverso, appunto molto mediato.

Fin qui le opzioni, i punti di riferimento che mi sono data per cercare dentro il "magazzino" della storia del cinema, in particolare quello contemporaneo. Proseguo con altre osservazioni: la prima è che il cinema non ha aspettato i nostri trasalimenti degli ultimi anni per mettere in scena le donne cattive, anzi; si tratta di comprendere che tipo di cattiveria, in quale genere era incanalata, quale tipo di discorso occupava quella cattiveria. Una delle più cattive dello schermo e la prima fu Theda Bara, prototipo della vamp negli anni 10 e poi '20; una donna cattivissima è la Gene Tierney di *Femmina folle* degli anni '40, marchiata dall'infanticidio. Quello che cercheremo di capire è se, nella messa in scena del rapporto tra cattiveria e rappresentazione femminile nel cinema contemporaneo, sia successo in questi ultimi anni qualcosa di nuovo e di diverso.

Voglio sottolineare che quando parliamo di cinema non parliamo dei media in generale, quello che dirò *nel* e *del* cinema non è trasferibile ad altri audiovisivi, in particolare alla televisione. Sul tema della rappresentazione del femminile nel sistema televisivo italiano, con riscontri europei, rimando a due testi: una ricerca in imminente uscita, curata da Francesca Molfino, per la Fondazione Brodolini e per la Commissione Pari opportunità che l'ha promossa, intitolata *Ana-*

lisi delle rappresentazioni del femminile nei media, con particolare attenzione al modo cui si rappresenta l'affermazione o il tentativo di affermazione del femminile in politica; emergono ancora gli stereotipi con cui viene rappresentato il femminile in TV, la vittima, la paladina e la femminista rivendicativa, paradigma che evidentemente ancora ci segue e ci perseguita. Per quanto riguarda la fiction e l'intrattenimento, segnalo le ricerche coordinate da Milli Buonanno per il "Servizio verifica programmi trasmessi" della Rai. Sintetizzando, appare evidente che la rappresentazione del femminile in televisione, anche se non più così pesantemente, è ancora incanalata nei ruoli tradizionali. Il sommovimento che si è verificato nel cinema non ha trovato uguali in TV, dove continua una rappresentazione *piatta* del femminile. Può anche assumere ruoli nuovi, dalla poliziotta, alla commessa, ma sempre dentro una rappresentazione che definisco *piatta* proprio secondo l'accezione etimologica del termine, cioè non a forte protagonismo, non a forte investimento simbolico e immaginario. L'universo entro cui vivono queste donne è una quotidianità ben temperata, e anche quando ci troviamo di fronte alla questione della sessualità, si può dire che abbiamo davanti una stessa scena piatta, priva della dimensione desiderio-seduzione. È la vicina di casa, non importa se scollata o no: la rappresentazione del femminile non è quella di un'alterità inquietante, di una differenza minacciosa. È la messa in scena di un ruolo, di una funzione familiare, rassicurante pur nelle differenze.

Al cinema invece, la rappresentazione della cattiveria ha avuto una sua storia all'interno di generi quali il melodramma e il film noir, avendo anche ripresa contemporanea, come in *Vedova nera* di Rafelson del 1987, trovando poi altre forme e altri modelli: non tanto quello della donna seduttrice che esprime la sua alterità e minaccia in forma di antagonismo radicale al maschile, quanto in un aspetto che possiamo definire più maschile: quello del guerriero, dell'eroe, del cavaliere, con tutte le tipologie che accompagnano tale percorso. Donne che sparano, donne che combattono: *Thelma e Luise*, *L'onore dei Prizzi*, *Nikita*, *Pronti a morire*, *Natural born killer*, *Soldato Jane*. La definizione del ruolo e l'attribuzione delle prerogative della donna fino a tutti gli anni '60, salvo rarissime eccezioni, si sono collocate nel luogo della seduzione, del corpo e dell'apparire, e non mai nel luogo dell'azione. A livello di grande fabula non è mai stata "soggetto agente": l'atleta, il guerriero, il cavaliere in tutte le loro declinazioni, dal film di guerra, al western, al film di viaggio, all'utopia, alla traversata, al film di fantascienza, sono appannaggio unicamente del maschile. Al di là dei generi, la collocazione della figura femminile, anche quella che ha un forte ruolo di protagonismo, si gioca fin qui nel luogo amore-seduzione, oppure in quello forte della maternità: il cinema americano, il melodramma degli anni '50, il cinema italiano degli anni '50. In *Bellissima* di Visconti, per fare un esempio, c'è il protagonismo della Magnani, ma con una mancata assunzione di ruoli narrativi agenti.

Arrivano ora invece sulla scena nuove figure, guerriere che sparano come la Jamie Lee Curtis di *Blue steel*: la scena in cui J.L.Curtis impugna la pistola e spara, per l'immaginario femminile, credo, è scena di una certa violenza.

Che cosa è successo? Proviamo, se non a spiegare, almeno a cercare di rendere conto di questo cambiamento. C'è stata una progressiva scomparsa del ruolo seduttivo della donna e nello stesso tempo l'assunzione di possibilità di avere ruoli come quelli che ho ricordato prima: l'atleta, il guerriero e il cavaliere. Ricordate l'atmosfera erotica di *Lanterne rosse* di Zhang Yimou? Anche *Kill Bill* risponde a quest'economia, pur dentro all'estetica più sporca di Tarantino, ma siamo di fronte ad una forma di rarefazione dei corpi: quello che domina è la leggerezza, l'immaterialità, e non solo per le tecniche e i procedimenti particolari, come quella che consente agli attori e alle attrici di alzarsi in volo e di camminare sui tetti, vista per la prima volta in *La tigre e il dragone* di Ang Lee. Oggi anche un regista come Olmi gira *Cantando dietro i paraventi*, film su una piratessa che fa volare aquiloni e maneggia spadoni.

Voglio molto brevemente sottolineare alcuni cambiamenti strutturali generali che hanno caratterizzato il cinema e che aiutano a capire tale processo. Il primo può essere definito come una sorta di tramonto del corpo, inteso come principio di individuazione e di differenziazione: i corpi non solo volano, ma si fanno anche cartoons. E qui la "scena madre", che sicuramente ricordate, è la Jessica Rabbit di *Chi ha incastrato Roger Rabbit?*, quando dice "Io non sono cattiva, è che mi disegnano così!". Jessica Rabbit è infatti disegnata: il corpo non è più suo, non è più un principio di individuazione. Ciò avviene nei grandi generi del cinema contemporaneo, nell'horror, nella fantascienza, nel dominio del virtuale; vuoi per nuove modalità di espressione, vuoi per l'affermarsi della tecnica degli effetti speciali, vuoi per l'affermarsi del principio della smaterializzazione. I corpi vanno a male, vanno in frantumi, si logorano, deperiscono, si sbriciolano. Torniamo a Tarantino e al principio della sua estetica, al rosso che non è sangue: volano teste, volano mani, volano braccia, non c'è più lo statuto classico della rappresentazione del corpo, c'è piuttosto materia informe che circola. Siamo proprio elemento volatile, pur nel *grand-guignol*, in piena leggerezza calviniana.

Insieme al discorso del corpo c'è anche un cambiamento che riguarda le strutture e le modalità del racconto. Prendo ancora come esempio Tarantino, ma potrei riferirmi ai fratelli Cohen, Carpenter o Cronenberg: anche il racconto nella sua struttura classica, nella sua successione temporale articolata in inizio, fine, sviluppo, attesa, happy end, si corrode. Siamo piuttosto di fronte ad un insieme frantumato, a un patchwork, ad un insieme di frammenti che, vien da dire, vanno direttamente in faccia allo spettatore, a cercare una relazione diretta con lui. La stessa osservazione si può fare sul modo di raccontare, che si

fa sempre più soggettivo, che sembra proprio voglia penetrare dentro: non si sa più bene da dove vengano gli sguardi. Avete presente la rappresentazione classica, in cui si susseguono ordinatamente il paesaggio, la città, le azioni? Qui ci sono delle prospettive impossibili: la macchina da presa entra, ma chi sta guardando? Dove sta correndo a quella velocità? Dove stiamo andando? Non c'è mai l'ancoraggio o a uno sguardo "altro", quello che in letteratura si chiama "narratore oggettivo", che sta fuori, vede il mondo e dispone il suo ordine, o allo sguardo di un protagonista, calato nelle diegesi, portatore del punto di vista del narratore attraverso il suo stesso punto di vista, la forma che Pasolini chiamava la "soggettiva libera indiretta", un modo di raccontare assumendo un punto di vista. Qua deflagrano i punti di vista e le prospettive, i personaggi. La macchina esce e entra, ritorna, contro tutte le norme del cinema classico che volevano dare l'idea che lo spazio e il tempo fossero in continuità. Esplose tutto: non sappiamo mai da dove viene quel pezzo di storia, quel pezzo di frammento, quello sguardo.

Ulteriore punto è la contaminazione dei generi: non c'è più distinzione, il noir con le sue regole, la fantascienza, la *tranche de vie*, il documentario. Ora siamo ad un melange che riguarda generi, stili e culture: l'idea del magazzino, cui ho fatto riferimento all'inizio. Definirei come post-moderna nella sua accezione più classica questa situazione, questi stati generali del cinema. Il che ovviamente non vuol dire che tutto il cinema, punto per punto, rispetti questa regola, ma che nel cinema contemporaneo, nella sua articolazione complessiva, questa tendenza si evidenzia.

L'ultimo elemento che voglio segnalare è la mescolanza tra reale e virtuale, questa con-fusione tra i piani, questo essere tutto rappresentazione e non poter uscire dalla rappresentazione, che appunto film come *Matrix*, *Truman show*, *Assassini nati* mettono in scena in modo esemplare. *Assassini nati* è un film cattivissimo e durissimo, non molto amato dalla critica e dal pubblico, un film che osa mettere in scena, come dice il titolo, la pulsione ad uccidere come dato biologico di fondo di un uomo e di una donna, dove la più cattiva, quella che più avverte questa pulsione è il personaggio di Juliette Lewis. Non è stato messo abbastanza in rilievo che le figure dei protagonisti sono prodotti del sistema mediologico, come in *Truman show*, dove le scene in cui si narra in flash-back la loro nascita e la loro crescita sono sit-com con tanto di applausi, di attori che recitano. In sostanza quello che Oliver Stone mette in scena in *Assassini nati* è la violenza dell'universo dei media, che non può che generare creature mostruose, nate per uccidere: non è nel biologico di ciascuno di noi che Oliver Stone individua la radice del male, ma in un sistema mediatico la cui violenza non può che produrre mostri; un discorso che da un certo punto di vista ha anche una sua forza "etica".

Tutto questo per dire che nel cinema classico fino agli anni '60, nel melodramma, nel film noir, il maschile e il femminile, la differenza sessuale era uno dei luoghi del discorso del cinema come sistema. Non solo era tematizzata, messa in scena, ma nel cinema hollywoodiano era una vera e propria ossessione: appunto la donna fatale, come la Marylin cattiva di *Niagara*. La differenza sessuale era un tema, un'ossessione, un fantasma del cinema americano di genere, quel cinema che costruisce stereotipi, modelli, modi di pensare e di agire.

Penso che questa dialettica maschile/femminile, questo conflitto, questo antagonismo non sia più la posta, l'oggetto, il luogo, la scelta discorsiva del cinema contemporaneo nella sua tendenza generale. Quello che il cinema di cui stiamo parlando, anche quello di Tarantino, alla fin fine mette in scena è un universo casto, da cui è scomparsa la legge del desiderio, del conflitto tra le differenze. Anche perché si tratta di un universo che, se lo volessi definire secondo una certa articolazione, designerei come più vicino alla possibilità di interagire con il sistema psico-percettivo dello spettatore che non il suo sistema narrativo-immaginario. Mi spiego: andare al cinema oggi è più vicino a giocare con un videogame che ad assistere ad una storia e a proiettare fantasmaticamente quella storia e quelle figure dentro un universo immaginario. Risponde alla logica dello stimolo-risposta, dell'effetto, della saturazione visiva, dell'effetto shock, dell'emozione psicosensoriale; è una cascata, diciamo così, di piccoli traumi emotivi. Oggi questo cinema è per l'appunto più rivolto ad una dialettica che, come dicevano i dadaisti a proposito del cinema delle origini, più che raccontare una storia vuol dare un pugno nello stomaco dello spettatore, costruirgli un universo immaginario e renderlo credibile. Questa tendenza dà ragione di un certo carattere asettico o, come l'ho chiamato poco fa, oggettivo e casto del cinema contemporaneo; i corpi che ricordavo prima, ossessionati dalla volontà di liberarsi dalla materia, hanno perso ovviamente ogni riferimento con la sessualità e con la differenza sessuale in particolare.

Torno brevemente al film di Kathryn Bigelow, proprio perché è una donna, alla serie *Alien*, mia personale ossessione, per poi concludere con il tema delle donne guerriere. In *Pronti a morire*, il film con Sharon Stone che ricordavo prima, la cui struttura iterativa è la messa in scena del duello legata alla vendetta da compiere, il tema della seduzione, della presenza del corpo femminile è ancora vivo.

Osserviamo ora *Cantando dietro i paraventi* di Olmi, lo stesso film di Tarantino, *La foresta dei pugnali che volano* di Zhang Yimou, *La tigre e il drago* di Ang Lee. Questi film hanno un tema che li accomuna: le donne vengono rappresentate come portatrici di un codice d'onore e quindi di un sistema di regole nella battaglia, nel combattimento, regole che gli uomini non sanno più rispettare. È solo una campionatura tra i sette/otto film che ho citato, e forse bi-

sognerebbe vederne altri per avere maggiori dati statistici, anche perché questo genere in Giappone e in Cina ha una produzione e un seguito vastissimo: tuttavia i capolavori distribuiti in Italia hanno la tendenza ad attribuire al ruolo femminile quello di donna guerriera, che combatte per vendicare qualcosa accaduto nel passato e che applica quel famoso codice d'onore che apparteneva ai samurai, e che nessun samurai, come nessun western, è stato più in grado di rappresentare. C'è quindi un cambiamento di genere, di soggetto rappresentato come agente dentro il genere, dal maschile al femminile, ritorno del principio del codice d'onore, delle regole del combattimento. Una simile suggestione, certo da verificare, mi sembra interessante.

Proviamo ora ad esaminare due di quelle che io chiamo "scene madri". La prima è quella del film di Kathryn Bigelow: la pistola nelle mani della protagonista, segno di onnipotenza femminile, la pistola come prolungamento del corpo femminile; di più, in alcune inquadrature del film, il corpo come appendice della pistola. In questo sistema di rappresentazione del corpo c'è un grande prototipo, che tra l'altro riguarda il maschile, e si tratta di *American gigolo*. Al di là della storia, il punto chiave di quel film è che il corpo diventa appendice dell'abito, con quattro soggettive di camicie e pantaloni che guardano il protagonista: non è lui di fronte ad un oggetto del desiderio e ad una scelta tra vari indumenti, è proprio un sostanziale cambiamento del punto di vista. Questo processo fa sì che tra il corpo e la protesi ci sia sempre coincidenza, quindi non più la pistola pensata come utensile, secondo un'accezione classica, ma come prolungamento, addirittura con un rovesciamento di prospettiva. Qui bisognerebbe affrontare il grande tema della tecnologia, aprire il capitolo Cronenberg con *Crash*, con le macchine che diventano umane; insomma è chiaro che il cinema gira intorno alle grandi questioni che ci attraversano, ai grandi archetipi, a volte in modo esplicito, a volte implicito.

Torniamo a K. Bigelow. Una donna, dicevo, che fa un cinema di frontiera, qualcuno dice anche molto maschile, in quanto occupa i territori del discorso maschile, per i soggetti che tratta, per il modo in cui fa cinema con film come *Break point*, *Blue Steel*, *Strange days*. Un cinema, quello di K. B., molto sensoriale, nell'accezione che sottolineavo: uno dei suoi assiomi è "con lo sguardo annuso, con lo sguardo tocco": lo sguardo come strumento di relazione e comunicazione, come mezzo per catturare la realtà. E in *Blue steel* ci troviamo di fronte alla messa in scena di questo oggetto che prolunga il corpo, anzi il corpo stesso ne diventa un prolungamento, con l'ulteriore messa in scena di altri contrassegni del maschile: il distintivo, la divisa, tutti oggetti freddi, metallici (il titolo originale dice molto di più della fisionomia del film), che da questo punto di vista costruiscono un film frigido, che ci dice che una donna sta occupando un luogo specifico del maschile, quello dell'azione. K.B. dice: "Fin da pic-

cola mi sono sentita un maschio nascosto sotto una divisa". È una frase che fa pronunciare al suo personaggio, che decide di fare l'agente, di entrare nella polizia per risolvere il problema dell'impossibilità di avere relazioni con gli altri e col mondo. In tutto il film la protagonista esibisce la pistola e la divisa come strumenti di onnipotenza femminile e che sembrano agevolare le relazioni con il mondo. È lei che dice "Fin da piccola mi piaceva sparare": le piace così tanto che alla sua prima azione, accorgendosi di un ladruncolo dentro ad un supermercato, di fronte al suo tentativo di estrarre la pistola, gli scarica addosso l'intero caricatore, con l'evidenza di un piacere che va al di là del gesto di legittima difesa. Parte da qui una storia: un uomo la vede, vede questa geometrica potenza, il piacere dell'onnipotenza e si innamora di quel piacere e di quella potenza. Siamo di fronte alla messa in scena di un principio di seduzione femminile, però un principio di seduzione, se volete, ibrido. C'è un soggetto agente, onnipotente, di questa onnipotenza lui si innamora, ne è affascinato, subisce la seduzione, desidera questa donna. Nel cinema di K. B., e in questo film in particolare, c'è ancora desiderio, c'è sensualità: l'attrazione di lui non è però per il corpo di lei, ma è per il suo corpo con la divisa e con la pistola nel momento in cui spara. C'è poi una lunga sequenza di giochi con i proiettili, con il revolver, in cui il tema della seduzione è fin troppo esplicitato. Possiamo dire che è un'immagine di onnipotenza femminile che produce il desiderio maschile e, nello stesso tempo, follia. In questo senso mi interessa sottolineare che un film girato da una donna mantiene la questione della sessualità, del desiderio e quindi dell'investimento immaginario sul femminile, ma trova il femminile nel luogo in cui avremmo pensato di trovare il maschile. In questo film la potenza viene rappresentata come aggressività, come carica distruttiva, come affermazione di sé: solo che tali caratteristiche vengono attribuite ad una donna, in un film fatto da una donna. Questa violenza, intesa come sostituzione di rapporti umani finiti male, vale sia per lui che per lei come antidoto alla solitudine (tema che domina la nostra cultura e la nostra società), la distruzione del corpo, e il piacere che deriva da questa distruzione come antidoto alla propria autodistruzione. Ci troviamo di fronte alla rappresentazione di un complesso chiuso, soffocante, senza via di scampo. La mia ipotesi è che quello che accade tra i due protagonisti del film suggerisca che il duello rappresentato tra maschio e femmina non è tra diversi, ma tra identici. Non ci sono più buoni e cattivi, questa è sicuramente la morale della storia, di questo come di tanti altri film contemporanei: il male è diffuso nell'aria.

Altra scena è quella di *Alien 2*, quella in cui Ripley (Sigourney Weaver), incontrato l'alieno nel momento in cui sta allattando le sue mostruose "uova", configurazioni molto poco leggibili sul piano anche iconologico, per riuscire a fuggire spara sulle uova. Una madre simbolica, Ripley, che adotta una bambi-

na, spara ad una madre naturale nel momento in cui la sua debolezza è proprio l'essere madre, nel momento in cui sta allattando i suoi piccoli. A proposito di violenza femminile. Ho scritto anche in passato a proposito di questa "scena madre", tanto mi aveva colpito e tanto mi interrogava intorno alla nostra supposta linearità. Credo che lì ci sia un punto molto molto importante: non è un caso, credo, che su questo tema il cinema, anche attraverso autori diversi, abbia costruito un discorso compiuto. Non per niente *Matrix* si chiama *Matrix*: intorno al materno il cinema ha ragionato parecchio e ci ha fatto vedere molte cose poco convenienti per la nostra idea progressiva, bella, lineare, per la nostra autorappresentazione consolatoria.

Avrei voluto parlare insieme di *Alien* e di *Batman*, perché sono due serie che si somigliano. *Alien* ci racconta del farsi identico dell'altro, *Batman* del farsi altro dell'identico. Tutti due mettono insieme l'idea del mostro, della minaccia, ma insieme della protezione, della assicurazione. La serie di *Alien* ci dice insomma che c'è una nuova frontiera tra identità e differenza, e consiste nella coincidenza e nella contaminazione dei termini in questione.

Due o tre puntualizzazioni per argomentare queste affermazioni apodittiche. Sul piano della sua serialità, quella di *Alien* non è una catena, ma una rete che risponde al principio della disseminazione, è un iper testo. Sono quattro episodi: *Alien*, *Alien il ritorno*, *Alien tre* e *Alien resurrection*, ma non sono nell'ordine di una sequenza, sono prodotti, diciamo così, per gemmazione. Già nella sua struttura infatti questa serialità, che è plurale, flessibile, ipertestuale e non a catena, ci parla di una forma espansa, che si autoriproduce e questo tema della forma espansa che si autoriproduce, ipertestuale, disseminata, a rete, è anche il tema del film, anzi dei film, ed è legato alla questione della riproduzione, della riproducibilità. *Alien il mostro*: dominato dall'ossessione riproduttiva, che lo spinge a ricercare corpi da penetrare per generare la propria discendenza. Il tema della serie di *Alien* è tutto qua e Sigourney Weaver, la Ripley del film, è la guerriera, ma nello stesso tempo l'oggetto del desiderio di *Alien* in quanto donna che diventerà "l'utero in affitto", diremmo oggi, attraverso cui *Alien* può generare la propria progenie. Quindi *Alien* cerca organismi in cui crescere e svilupparsi: c'è tutta una fenomenologia di ventri, stomaci, camere, cunicoli. Ambienti chiusi, privi di aria: sempre su astronavi, non siamo mai né in un altro mondo, né in questo, sempre in transito, sempre dentro spazi claustrofobici, anche nelle loro aperture.

Ci troviamo di fronte ad un cambiamento profondo della raffigurazione dell'altro, dell'alieno, che non è più un marziano proveniente da un altro pianeta. Barthes negli anni '50 parlava dell'incapacità di immaginare l'altro e del fatto che questo *altro* diventava necessariamente, nel cinema di fantascienza, ma non solo, antropomorfo, ridotto all'identico. Il modo in cui negli anni '50 si rac-

contavano gli altri, i marziani, i possibili invasori, i fratelli da un altro pianeta, era antropomorfizzare, il che è sicuramente una forma di dominio, di controllo sociale e di assicurazione; ciò finisce proprio verso la fine degli anni '70 con la serie *Alien*, che rompe i meccanismi per cui il mostruoso doveva essere raffigurato con sembianze umane. In quegli stessi anni, nell'82, c'è anche un altro straordinario film che va nella stessa direzione: *La cosa*, di Carpenter. Non a caso, *La cosa*: non siamo ad *E.T.*, non c'è più rappresentazione antropomorfa dell'altro come qualcuno che vuole tornare a casa: "telefono casa". In tutta questa serie non c'è casa, solo transiti, siamo in un'altra dimensione, ma soprattutto si rompe il principio del mostruoso con sembianze umane. Ora, questo modo di rappresentazione dell'altro diventa tanto più mostruoso e informe quanto più viene meno un nemico chiaro e definito. Inutile dire che siamo anche nel periodo della caduta del muro di Berlino e la cultura occidentale vive una sindrome da eclisse del nemico: non c'è più nemico da *rappresentare* e in un certo senso *Alien* risponde anche allo spirito di quei tempi, per cui il mostro diventa un fantasma circolare, senza più forma. In questo senso *Alien* dà corpo ad una minaccia vagante, presente, ma mai veramente qui e riconoscibile. Non a caso non arriva mai sulla Terra, incontra dei rappresentanti della società umana solo nello spazio; possiamo dire che il mostro circola nell'aria.

Ora, la sindrome invasiva classica, quella del barbaro, del diverso, dello straniero, rappresentava queste figure come qualcuno che preme ai confini e vuole entrare. Qui invece siamo da un'altra parte, qui non si vuole entrare: intanto perché il mostro viene direttamente da dentro, vive in questo luogo, in questo sovramondo che non è questo spazio, non arriva mai alla Terra, non arriva mai a destinazione, sta in transizione, in un cambiamento di forma; il suo principio è la metamorfosi e proprio per questo non c'è più differenza tra dentro e fuori, tra il mostro e l'altro da sé. *Alien* si muove in questa zona incerta, fluida, priva di ritorno a casa. Qualcuno ha parlato di "nomadismo cosmico"; in più, non è visibile, non è figurabile, è inafferrabile dallo sguardo: si tratta di una di quelle forme che non hanno, perché ne sono alla ricerca, una forma. *Alien* ci parla della materia, di configurazioni instabili: a volte sembra un polipo, un ragno, una macchina, materia decomposta, tentacoli, vuoto, pieno, sempre placenta, sempre secrezioni, sempre muco. Quello che vediamo di *Alien* è questa continua evocazione del parto, questa continua messa in mostra del penetrare, protendersi, farsi penetrare, membrane, liquido. Non a caso il computer di bordo del *Nostromo* si chiama *Mother*. Gli americani hanno fatto un film sul principio materno e l'hanno rappresentato in sembianze mostruose. Creatura della metamorfosi, figura della metamorfosi che si autoriproduce e cerca luoghi in cui riprodursi, *Alien* non è un principio maschile, è una figura instabile, del divenire. Ha un proprio sguardo, una propria soggettività, anzi molta della suspense

del film deriva proprio dagli sguardi del mostro che arrivano da tutte le direzioni. E tuttavia non è un nemico fino in fondo ostile, secondo una tipologia classica, perché non apre un rapporto conflittuale; anche se ci sono scontri, duelli, tentativi di uccisione. Alien semplicemente vorrebbe negoziare, diremmo oggi, cioè vuole trovare luogo e forma appunto per riprodursi. L'antagonismo con Ripley, la protagonista, riproduce un antagonismo tra altro e identico, nella forma però del negoziato.

Quali sono le caratteristiche di Ripley? Da un punto di vista mitologico, per come viene rappresentata, è Diana cacciatrice, la divinità della guerra, ma è anche la divinità del parto; combatte, caccia, uccide, ma è anche la vergine pura che non ha storie d'amore, che respinge ogni contatto sessuale e tuttavia si prende cura dei piccoli, della bambina che trova nel primo episodio, del gatto, del cane, e li conduce all'età adulta: con qualche contemporaneità potremmo definirla una madre simbolica. Sia gli umani che le bestie, infatti, la individuano come centro, maternità surrogata; insomma Ripley sta a metà tra la natura selvaggia e inselvaticata della bestia e il cyborg: in molte scene indossa armature, protesi, stivaloni. Ma pur avendo questi connotati della modernità, del cyborg e nello stesso tempo di richiamo alla natura selvaggia, il modello a cui è più vicina dal punto di vista iconologico, è *Giovanna d'Arco* di Dreyer.

A questa rinvia esplicitamente tutto il terzo episodio in cui Ripley è rasata proprio come la Giovanna d'Arco del film; anche il modo in cui è rappresentata (primi piani, dettagli) rimanda a citazioni da Dreyer, film che ci descrive una donna visionaria e sola, guerriera e vergine, che non partecipa alla sua comunità di riferimento. Anche lei è una *hostis* rispetto alla sua stessa comunità. Protettrice della vita, il ruolo di Ripley, come quello di Giovanna d'Arco, è di mantenere aperti i canali di comunicazione tra due mondi altri, che si attraggono e si respingono. Ripley è per eccellenza la figura della mediazione: vive ai margini, nelle zone liminari, è una figura di frontiera, non appartiene né alla comunità dei mostri, né a quella degli uomini. È lo strumento però, è la forma, è la possibilità stessa, dell'incontro tra queste differenze.

Da questo punto di vista, pur esprimendo la maternità in forma simbolica, lontano dal desiderio della sessualità, assente in questo film, Ripley rilancia il ruolo del femminile come figura della relazione e della mediazione, con un'accezione positiva della femminilità, che perde tutte le caratteristiche del retaggio classico, soprattutto cinematografico; non diventa una di quelle donne eteree, senza corpo, senza contrassegni, in-differenti, di cui abbiamo parlato prima, ma rilancia un luogo, una figura del femminile piuttosto inedita, la donna come fondatrice di relazione e di mediazione. E questo mi sembra un discorso interessante.

Filtri e alambicchi contro la pulsione di morte: divieti, metafore, rappresentazione, linguaggi

di Manuela Fraire

Ripeto e ribadisco una cosa detta altre volte, ma che verifico come sempre più vera: il mestiere dello psicoanalista è un mestiere di “compagnia in solitudine”, nel senso che in psicoanalisi sono di fronte due persone solitarie che si incontrano per fare “qualcosa” in una solitudine che non si può mai superare, la solitudine della singolarità di ognuno. Ma per la psicoanalista, è compito ancora più arduo. Questo non perché ci sia un qualche cattivo che non dà ragione alle donne o al femminismo, ma perché mi rendo conto che lo sfondo del pensiero femminile è lì, ormai presente e inevitabile, e su questo sfondo si staglia un pensiero che non riconosce la propria provenienza, non la nega ma non riesce a riconoscerla, perché viene da una modificazione della cultura e del senso comune, non da quella pratica di pensiero e di vita culturale che è il femminismo. Quindi, se io non avessi la possibilità di queste due pratiche, quella che faccio con voi del Filo di Arianna e con alcune donne di Roma, non potrei probabilmente evitare di essere sradicata per una parte essenziale della mia identità e della mia soggettività. Continuamente mi interrogo se l'esperienza che vivo, lo stare nel mondo, sia da me vissuto come persona o come donna. Mi si potrebbe replicare che si tratta di una considerazione di retroguardia, perché ormai è chiaro che non possiamo che vivere come donne: non intendo dire “essere” una donna, intendo dire “sapere di essere” una donna. “Sapere di pensare come donna” e non “pensare da dentro un corpo di donna”, non è la stessa cosa, è inoppugnabile.

Il tema scelto quest'anno, la crudeltà, è un tema assoluto: oltre la crudeltà non c'è nulla. È il tema del male. Negli ultimi anni abbiamo assistito assolutamente impotenti a orrori assoluti, da qui la necessità di riflettere sul male.

Certo, c'è un nucleo di distruttività umana che va elaborato attraverso comportamenti organizzati collettivi, attraverso comunità che si rivolgono ad altre comunità. Ma perché questo è un consesso di donne, protette dal fatto di stare assieme ad altre donne, evidentemente io deduco che tale consesso si è posto non soltanto il problema di un incremento di emancipazione, di un'emancipazione diversa da quella che avevano le nostre madri, ma si è posto il problema di come ridefinire l'ambito storico e naturale nel quale si colloca la storia dei due sessi. Il femminismo parla non di “neoumanesimo”, termine che ha alla radice la sola parola “uomo”, ma piuttosto di qualcosa che mette in prospettiva la storia degli uomini e delle donne. Con questo intendo dire che la storia degli

uomini, come quella delle donne, non può che essere fortemente influenzata dalla presenza del pensiero femminile. Che questo significhi immediatamente un miglioramento, può essere tema di discussione. Non deduciamo dallo stato delle cose che abbiamo fallito nel compito: lo stato delle cose non è quello di trent'anni fa. Qualcuno potrebbe dire che era meglio, ma non è vero: allora non si poteva far altro che vivere nell'unico mondo possibile, si trattava di conservare a malapena l'esistente. Questo oggi non è più vero, anche se viviamo l'impotenza di non poter modificare le cose, di non poter far cessare quello che di spaventoso vediamo accadere. Ci poniamo dunque il problema del male. Esiste una crudeltà femminile? A mio parere esiste sicuramente una crudeltà delle donne, come esiste una crudeltà degli uomini. La crudeltà è un fenomeno che possiamo cercare di esplorare, ma questo significa che è un fenomeno storicamente determinato nelle forme nelle quali lo osserviamo. Oggi si dà, insieme a tutte le altre forme di emancipazione, anche questa possibilità alle donne, da esprimere in azioni pubbliche invece che soltanto private. La crudeltà delle donne si è espressa in passato fra le mura domestiche e spesso sui figli, spesso sugli inermi, modalità che possiamo in larga misura riferire alle condizioni di isolamento, di impossibilità di esprimere l'aggressività in altre forme, cioè di elaborare una diversa conflittualità, che avrebbe tradito il compito storico delle donne, quello di tenere insieme ciò che l'uomo divideva, attaccava, distruggeva. Oggi non ci sono soltanto forme di crudeltà privata, Cogne, Erika, ma c'è anche Abu Ghraib, ci sono anche le donne soldato in Iraq. Che fine stiamo facendo? Anche le donne sono state contaminate? La crudeltà non può che sfuggire alla comprensione, perché nel momento in cui siamo in presenza della crudeltà siamo in presenza di un'azione che ha by-passato la possibilità di essere pensata. Voi direte che le torture erano state organizzate. Ma c'è una grossa differenza tra chi ha organizzato la tortura e il torturatore: questi vive un'esperienza unica e irripetibile quanto quella del torturato, fa una creazione personale assolutamente inedita, scopre di sé qualcosa che non avrebbe potuto mai immaginare. Il torturatore non è come il boia, che ha un ruolo storico e istituzionale ed ha il mandato dalla società attraverso le leggi, e punisce e sancisce la violazione della legge. E non ha bisogno di torturare. Ma cosa esegue, a quale legge sta obbedendo il torturatore, forse una legge collettiva? Vi potrei dire che la legge collettiva è la legge della specie umana. Non ha a che fare con la natura umana, altra distinzione molto importante. Il linguaggio continuamente scivola verso il mondo animale: si dice "infiere" su qualcuno, si dice "si comporta come un animale". Ma di quale mondo animale stiamo parlando? La crudeltà non è assolutamente appannaggio del modo animale. Gli animali uccidono per difendersi o per mangiare, non risulta che uccidano per il piacere di fare del male: non c'è un godimento, quel "in più" di godimento che c'è nella crudeltà

umana. L'animale agisce solamente in presenza della fame o della paura, non dà una rappresentazione o un significato al distruggere l'altro, noi lo diamo. Erika ha coltivato un grande odio per il mondo in cui viveva e l'ha concentrato sulla madre e sul fratello, ma sappiamo che faceva l'amore con il suo ragazzo dicendo "Uccidiamola!" durante l'orgasmo. Non parliamo della soldatessa americana che viene educata a pensare il nemico come un essere mostruoso, da fermare assolutamente perché non solo la potrebbe uccidere, ma la potrebbe torturare. Noi assistiamo a varie specie di tortura: anche la condizione in cui è stata posta Giuliana Sgrena, ridurre in quello stato la dignità umana, è una forma di tortura. Questa crudeltà è nutrita sempre da un immaginario precedente, abbiamo fabbricato dentro di noi l'immagine di un nemico pericolosissimo, anche se senza nome, e andiamo in cerca tutta la vita di colui o colei che darà un nome a questo sentimento di spavento e di inimicizia nei confronti dell'altro da sé. Se questo processo di ricerca dell'altro opposto a noi, che minaccia la nostra sopravvivenza psichica e fisica, non riesce, noi siamo devastati da una rabbia ingovernabile e dall'odio verso noi stessi. Spesso queste forme di emersione della crudeltà si traducono in autodistruttività. Non potendo torturare il mondo che ci fa del male, torturiamo noi stessi. Chi si esprime attraverso la crudeltà vede incarnato di fronte a sé qualcosa che non solo deve essere eliminato, quella è la distruttività, ma qualcosa che è lì per essere continuamente distrutto e ricreato, distrutto e ricreato: è il punto di applicazione del nostro bisogno di disfare continuamente il nemico, l'altro, quell'altro che portiamo dentro di noi e che troviamo fuori di noi, quando le circostanze storiche lo consentono.

Per molti millenni le circostanze storiche hanno impedito alle donne di trovarlo fuori dalla casa, a parte le prostitute che trovavano negli sfruttatori i loro nemici; dov'è che le donne avevano signoria? Nella casa. E nella casa trovavano naturalmente l'altro, l'alterità terrificante, attivatrice anche di crudeltà.

La tesi che vi propongo, e su cui molti non mi darebbero ragione, è questa: secondo me c'è una differenza tra crudeltà e sadismo. Naturalmente sono apparentate, possono trascolorare l'una nell'altra, ma non è una questione solo quantitativa, è anche qualitativa. Il sadismo è qualcosa che si può agire anche a distanza: ci sono pensieri sadici, situazioni sadiche, nelle quali la vittima non può esprimere la sua opinione ed è così spaventata da non riuscire nemmeno a pensare, è tanto spaventata all'idea di perdere la benevolenza dell'altro da essere ridotta alla compiacenza più assoluta. Qui il sadismo sta operando tranquillamente, naturalmente sempre associato al masochismo. Osserveremo più avanti l'associazione sado-masochista nella sua radice inevitabile e inoppugnabilmente legata alla condizione umana, la condizione nella quale la nostra specie viene al mondo. Ci sono delle componenti sadiche e masochistiche derivate della condizione originaria.

La crudeltà no. Io non definirei crudele un pensiero: definirei crudele un'azione. Credo che la crudeltà sia un'esperienza psico-somatica, ha bisogno di un altro vivo per esprimersi: può essere la lucertola cui vengono staccate le zampe, può essere Abu Ghraib, può essere la follia omicida che invece di sparare un colpo ne spara quaranta su una persona già morta. È quell'“in più”, quell' x in più che non si ferma davanti all'avvenuto annullamento dell'altro. È l'attivazione di una potenza vitale fortissima che si tramuta esattamente nel suo contrario. È un aspetto della vitalità, la crudeltà può prendere quella strada, ma la vitalità di cui io parlo non è solo biologica o fisiologica, anche se questi sono indubbiamente elementi che distinguono fortemente ognuno di noi dagli altri e fanno parte della nostra soggettività; la vitalità di cui io parlo è quella che fa di noi esseri parlanti e parola incarnata, è l'insieme del nostro esistere e del nostro sapere di esistere in quanto corpo animato; vuol dire avere la capacità di indirizzare verso obbiettivi intenzionalmente scelti le nostre azioni. Questo apre la via alla crudeltà, non alla crudeltà animale, che noi antropomorficamente leggiamo come crudeltà, ma che non è tale. Giustamente gli animalisti vedono nei circhi lo spettacolo di una crudeltà umana che utilizza l'istintualità animale per altri fini, ed è la rappresentazione del dominio della intelligenza umana su una forza naturale, di per sè superiore a quella dell'uomo. Naturalmente nessuno si divertirebbe al circo se i domatori domassero cani o gatti: ci deve essere dall'altra parte un vivente che può essere minaccioso e pericoloso per la nostra sopravvivenza. Quello è un esercizio di crudeltà perché prevede di dominare la forza vitale e anche fisica dell'altro. Non c'è un comando a distanza, ci vuole la presenza. Non so se voi avreste chiamato crudeli le soldatesse americane se si fossero limitate ad insultare i soldati iracheni in prigione.

Allora, questo umiliare un corpo che era stato vissuto come tremendamente pericoloso, armato di odio, di armi, addirittura fantasmaticizzato come portatore di una crudeltà dovuta ad una supposta inciviltà rispetto alla civiltà occidentale, ha stimolato enormemente la possibilità di espressione di una vera crudeltà nei confronti degli iracheni. È non soltanto la violazione dei confini fisici dell'altro, ma è anche l'oscuramento di ciò che dell'altro fa una persona con nome e cognome: anche a Guantanamo gli americani hanno bendato e incappucciato i prigionieri, anche se, naturalmente, non sono gli unici ad averlo fatto. Vi dico questo perché un attributo della crudeltà è quello della perdita del nome della vittima: in quel momento la persona che abbiamo di fronte perde la sua storia, la sua soggettività, il suo diritto ad essere particolarmente odiata proprio perché è quella persona lì: è il nemico assoluto, il nostro orizzonte ne è occupato completamente.

Per il sadismo è necessaria un'operazione che distingua molto di più tra odiato e non odiato, tra grado e grado di aggressività; ci sono tecniche sublimi

di sadismo, spesso anche psicologiche. Mi ha sempre colpito il fatto che Hitler avesse una passione particolare per i piccoli animali e per i bambini, era particolarmente giocoso e tenero con queste creature. Lo sottolineo per mettere in evidenza il fatto che Hitler innanzitutto ha scelto degli esecutori, è diventato un grande ispiratore di crudeltà, ma ciò su cui vogliamo riflettere sono i torturatori, gli esecutori, coloro che non erano solamente abitati dalla crudeltà altrui. La kapò, ad esempio, è abitata dal pensiero dell'altro, è un'esecutrice di un pensiero non suo, ma è quell'"in più" che c'è stato nei campi di sterminio, ciò che ha torturato il corpo dell'altro. *Se questo è un uomo* di Levi parla del corpo, di un corpo che non può essere abitato se non dal pensiero della morte. La crudeltà ha questo effetto, induce nella persona su cui si è accanita il desiderio di morte come di una liberazione. Ugualmente lo stesso si potrebbe dire per le malattie che, troppo prolungate dall'accanimento terapeutico, incrudeliscono su di noi; c'è sempre di mezzo la sensorialità, il fatto che la distruzione dell'altro è sì di un soggetto che pensa, ma che pensa da dentro un corpo.

La crudeltà è il concetto estremo che rinvia anche a quell'altro concetto che estremo non è, ma è sicuramente alla base di tutto il nostro pensare di donne: la sessualità. Non sto dicendo che c'è la crudeltà nella sessualità, anche se ci sono degli aspetti sado-masochistici essenziali, ineliminabili, basta pensare alla penetrazione, in cui la soglia tra piacere e dolore è molto sottile, tant'è vero che può essere varcata a volte impensabilmente. Parlo della sessualità, sarebbe meglio dire la libido, che è quella capacità vitale che anima non tanto le nostre azioni, quanto il desiderio di compierle. Quando tale desiderio diventa ingovernabile allora ha la meglio sul linguaggio, quindi sulla capacità di pensare, valutare, indirizzare, scegliere; e diventa azione. In quel momento la libido, che è tensione verso il mondo, curiosità verso il mondo, verso l'altro, ciò che ci spinge a legarci alla realtà che ci circonda, a fare relazione, si può tramutare nel suo estremo, che è l'annullamento assoluto di tutto ciò che non siamo noi. È un principio di nullificazione.

Io credo che l'essere umano, per questo motivo, possa essere crudele verso ogni forma di vita, proprio perché conosce ed è animato dalla libido: proprio in quanto è essere desiderante, può anche desiderare di non desiderare. La crudeltà è l'abbandono del desiderio di desiderare, è il male puro, è la pulsione di morte attuata. Abbiamo osservato che se così stanno le cose, anche se la storia della civiltà umana narra la possibilità di esercitare la crudeltà, propone anche la possibilità di pensare, immaginare, progettare e solo a questo punto passare all'atto.

Lorenzo Favaron, poesie

a cura di
Paola Azzolini

testi di
Lorenzo Favaron

Nota della curatrice

di Paola Azzolini

Non c'è niente di folcloristico nelle poesie dialettali di Lorenzo Favaron, come in quella inedita che pubblichiamo. Ma se mai una tonalità scura e intima, una "pesanteur" che scava caverne e cunicoli nel magma di un'umanità dolente e umanissima. Il suo dialetto è la lingua di una persona cara, la nonna, che rinasce nella tonalità aspra, greve dei versi come lingua della memoria e di un'identità perduta. Nei versi che seguono, la violenza del titolo, "Carogna", si riempie di una desolata contemplazione del vano e del vuoto dell'esistenza, come un marea d'acqua torbida che sale e copre ogni cosa. Eppure piuttosto del nulla definitivo, meglio così. La poesia sembra essere la voce di un fantasma, né vivo, né morto, in quella situazione di soglia, tra l'essere e il non essere che occupa anche il protagonista del racconto, inedito anch'esso, "Il Bibliotecario". Anche qui una condizione di crepuscolo si svolge in una serie di gesti, di oggetti inanimati, eppure forse più vivi del protagonista, come la dama del ritratto appeso alla parete. Mentre la parrucca e la carezza al cranio pelato sembrano l'emblema dell'inautentico che travolge il solitario dolore, lacrima e non parola, dell'impiegato. Il dolore privato anche in queste pagine narrative, come nei romanzi brevi di questo giovane autore, si mescola però ad una precisa diagnosi epocale, si allarga alle solitudini di un presente che non si riconosce in nulla di reale e che ha perso anche il passato, non fosse il rodere tormentato della memoria.

Tra i due testi, pubblichiamo una poesia in lingua, "Incontro con l'angelo", di recente composizione, che riprende, immaginosamente, il tema del dialogo con l'altro se stesso, quella tonalità di colloquio intimo e disincantato che è così frequente anche nelle poesie in dialetto. Ma neppure l'angelo svela il segreto e il dialogo rimane così, sospeso a un filo, a dondolare nel cielo della vita.

Oggi arrivo allo straccio che sono.
Forse dovrei buttarlo via,
senza che nessuno se ne dia a male.
Non so cosa troverei, aggiungo,
se anche ci fosse qualcosa...
Ma guardare avanti non è
proprio per me, perché adesso muoio
se ancora ci credo. Ecco,
una barca che resta a galla
se non fa acqua,
quando qualcuno la governa.
E talvolta si diventa vecchi
perché si pensa prima a centomila sciocchi gravami,
così si finisce per essere
l'ultima incombenza che viene in mente.
È come inabissarsi per un'acqua
che si imbarca dentro,
anche se pare che non ci sia
la più piccola falla, né qualcosina
– appena qualcosina – fuori posto
e pare, pare davvero
che tutto fili liscio come sempre.
A volte si è perfino convinti
che le cose stiano proprio così.
E ci si sforza. Fino a quando?
Verrebbe da dire: 'Fino a quando
non si arriva allo straccio che si è'.
A questo poco che è tutto e niente,
che sempre è stato tutto e niente.
Ma intanto l'acqua che prima era una pozzanghera
adesso è un lago, il passo più corto e lento,
anche se si vorrebbe essere leggeri.
Sì, ma leggeri sono le carogne!
Allora ci si lascia tirare giù
di qualche centimetro, che piaccia o no.
E si pensa: "Piuttosto che carogna,
va bene così".

“Carogna”

Ancuò ‘rivo a la strassa che son.
Forse dovarìa butarla via,
senza che gnessun se ne daga a male.
No’ so cossa che trovarìa, zonto,
se anca ghe fusse calcossa...
Ma vardare ‘vanti no’ iè
proprio par mi, parché desso moro
se ‘ncora ghe credo. Eco,
‘na barca che la resta a gala
se no’ la fa acua,
cô ghe xe qualcun che la comanda.
E qualche òlta se diventa veci
parché se pensa prima a centomia bagoli,
cussì se finisse pa’ essere
l’ultima ostia che vien in mente.
Xè cofà inibiarse pa’ n’acua
che se imbarca drento
anca se pare che no’ ghe sia
el sbrego pi picinin, né calcossina
– calcossina apena – fora posto
e pare, pare dal bon
che tuto scora lissio cofà sempre.
A òlte se xe parfin convinti
che le robe staga propio cussì.
E se se sforza. Fin a cuando?
Vegnaìa da dir: “Fin cuando
che no’ se ‘riva alla strassa che se xe”.
A sto poco che xe tuto e gnente,
che sempre xe sta tuto e gnente.
Ma intanto l’acua che prima gera ‘na pocia
desso la xe on lago, el passo pì curto e lento,
anca se se vorìa essere lesieri.
Sì, ma lesieri iè le carogne!
Alora se se lassa tirare zò
de qualche scheo, che piazza o no.
E se pensa: “Pitosto che carogna,
la va ben cussì”.

“Incontro con l’angelo”

“Capisco. Adesso capisco.
Allora ero da solo anch’io.
E se non il primo colpo,
era il primo avvertimento...”

“È vero: età dell’ansia,
ma non era come il fuoco
della memoria che si spegne,
quando non resta
alcun ospite da invitare”.

“Già, ho abbassato gli occhi
e a lungo ho atteso che il mio oro
si mutasse in pane. ‘Il futuro
si leva in avanti’, mi ripetevo,
ma era come illudersi
di vivere nella vitrea trama del cielo”.

“Questo è concesso alle stelle
e quando ricadi non scorgi in loro
che ceneri. Dimenticale dunque,
e osserva bene”.

“Come mi sembri ostile d’improvviso!
Piuttosto, estinto il debito,
non ebbi che una debolezza:
bere da due calici,
anche se non ero in grado di tracciare il solo,
unico cerchio che mi avrebbe
salvato dalle risa.
Già, è stato come chiedere un fiammifero
alla pioggia. Eppure non mi lamento,
chèri: in difetto di sostanza,
ma anche senza maschere,
io non sono tra i risparmiati”.

“Nessuno lo è”, disse, secco.
“Non lo è chi ha atteso la pietra.
Né chi l’ha scolpita.
A forza di contare
ti sei consumato le dita
ed ora l’ombra sul muro
non ha più la stessa evidenza...”

“Come che sia.
Pari alla mia propria misura
oggi, rispondo ‘assente’ a me stesso.
Inafferrabile saldezza:
dopo il tempo delle amicizie fantastiche,
la notte invecchia in un niente
e ci si trova a pendere
come esseri in cordata,
ma ognuno non più solo
che legato”, dissi alla fine
“ognuno non più appeso
che con il proprio fiato”.

Attesi e rimasi in silenzio.
Poi fissai a lungo quello che sembrava
in tutto e per tutto simile a un angelo.
ma quando, non fidandomi
solo degli occhi, mi avvicinai
per sfiorare una delle ali
che pendevano lungo il corpo,
quello – con mio spavento – si polverizzò.
Allora ho rialzato gli occhi
e non dubitai:
stavolta era passato lassù,
oltre l’azzurro,
per rompere con le effusioni
e abbattere l’ultimo muro.

“Il Bibliotecario”

Guardò l'orologio, un vecchio Lanco appoggiato sopra il comodino di mogano nero, l'unico mobile di un certo valore che abbelliva la sua casa: le tre del mattino. Starnutì, togliendosi gli occhiali. Aveva il naso intasato, che a tratti gocciava procurandogli un insopportabile fastidio.

Uscì da sotto le coperte imbronciato. Pesante come una bufala incinta, strascicò i piedi fin sull'entrata del salotto immerso nel buio: accese, la luce della lampada era fulminata da una settimana, il Bic da cui non si separava mai, muovendosi alla ricerca di alcuni fazzoletti di carta. Ne trovò quattro, che usò in rapida successione. Per il momento sarebbero bastati a rappacificarlo con la sua labile volontà di mettersi a dormire.

Aveva sforato di molti minuti l'orario che si era imposto come limite oltre il quale la luce della camera doveva essere spenta.

Il suo sguardo, nell'atto di coricarsi, si posò casualmente sulla dama veneziana del cinquecento raffigurata in una stampa antica appesa alla parete; l'immagine conteneva un granello di mistero, irreali e di un'esotica compostezza in contrasto con il senso di disordine emanato dalla sua casa. Il volto della dama era pieno e soddisfatto, riverberava freschezza e forza incisiva, quasi che in esso si rispecchiasse un tratto eterno di salute terrena. Indossava un abito di raso verde, con deliziosi sbalzi in giallo, lungo fino ai talloni, anzi scendendo con un po' di strascico. Aveva un vitino di vespa, per cui si poteva supporre che non superasse i venti anni.

Una figura alquanto dissimile dalle dame incontrate nei dipinti di Pietro Longhi, dai cui volti traspariva un fondo di malinconia rattenuta, di dissimulata nostalgia e livore. Sui loro visi il ricordo pesava come un castigo. La maschera più dolorosa di rimpianto, prendeva il posto della felicità: l'epoca d'oro dei Dogi stava calando il sipario, sostituita da un umano sbigottimento e sbalordimento. Era duro ammetterlo: un odiatissimo genovese iniziò a spegnere la luce che ne aveva abbellito il volto, lasciandole con un pugno di orpelli.

In apparenza nessuna norma e maniera di essere legava la dama rinascimentale alle altre. Eppure persisteva immutata una certa familiarità, segretamente assunta dalla coscienza e in essa operante. L'inalterabile continuità dell'esteriore fisionomia veneziana affiorava ancora nei loro visi in un gioco intricato di somiglianze: qualcosa che congiungeva, qualcosa che permetteva la comunicazione interrotta, riuniva le dissomiglianti maschere femminili nell'ambito di una qualità comune.

“Da quanto” pensò il bibliotecario “è in casa questa stampa?” Non se lo ri-

cordava. Aprì gli occhi e gli sembrò di vedere un viso più vecchio, più rassegnato e più dolce.

La possibilità di prendere sonno era svanita; una folla di pensieri annichiliva ogni suo sforzo rivolto a questo scopo. La notte sarebbe stata ancora lunga, ancora buia e grigia. Ogni istante sembrava eterno. Non lontano una porta era stata aperta e richiusa. Guardò nell'oscurità filtrata dalle fessure della saracinesca abbassata. Solo il vento rompeva di tanto in tanto le trame di una notte troppo sileziosa. Stava con gli occhi aperti e fissava un punto qualunque del soffitto.

Sensibile al più intimo e lontano rodio, stringeva i pugni quando improvvise scosse sembravano sul punto di fargli scoppiare le tempie. In certi momenti si prendeva in mano i capelli, li lisciava sforzandosi di non strapparne neppure uno.

Dei suoi veri capelli possedeva ormai soltanto il ricordo. Da circa dieci anni portava la parrucca, che cambiava due volte all'anno seguendo il ciclo delle stagioni. In primavera faceva sfoggio di una parrucca leggera e dal taglio corto, adatta al clima dei mesi più caldi e vissuti a contatto con l'aria. Allorché si avvicinava il periodo in cui doveva mettere quella invernale, era assalito da un panico incontrollabile. L'angosciava il pensiero di presentarsi in pubblico con un toupet dall'aspetto esageratamente oltre l'ordinario, più pesante e appariscente.

Allora si rintanava in casa alcuni giorni, prima di uscire con il nuovo casco.

La camera lentamente si rischiarava, emergeva dal buio al pigro luore dell'alba che montava come uno sbocciare rallentato, parsimoniosa nei suoi gesti eseguiti con la stessa interminabile perizia di un attore del teatro kabuki.

Una lama di luce svelava in un sottilissimo rettangolo gli occhi della dama su cui il suo pensiero aveva temporeggiato tutta la notte. Gli sembrava una presenza viva, straordinariamente assorta in un silenzio espressivo, con la quale si aspettava che sarebbe iniziata una conversazione. Era desideroso di sapere a quale famiglia appartenesse, come se lui potesse vantarsi di essere il rampollo di un nobile casato veneziano. Un fascino prensile, tenace scaturiva dalla familiare e vischiosa stampa. Non se ne rese quasi conto che non era stato lui a intrattenere, a volerla legare, ma questa ad agguantarlo col suo struggente appello.

Il sogno ad occhi aperti s'interruppe allo squillare metallico della sveglia chiusa in un cassetto del comò appoggiato ai piedi del letto. Si alzava regolarmente alle sette. La giornata iniziava fumando una sigaretta seduto sul bidè del bagno. Attraverso la tendina intravide i riflessi aranciati del sole. Gli doleva fissare il ventaglio di luce che penetrava tra il vetro dello sciorinato balcone e l'orlo raggrinzito della tenda a pois. L'acqua del lago dabbasso scintillava, ed il bibliotecario la vedeva distendersi a ridosso delle colline velate da una sottile pellicola grigiastra.

Davanti allo specchio notò di avere gli occhi fuori dalle orbite. Aprì la bocca e sbuffò circonfuso da un'aria esasperatamente nevrotica. Ansava. Il viso di

cristo bizantino era scomparso; una maschera cerea s'incorniciava sullo specchio, come se un altro stesse a guardarlo immusonito.

Senza il minimo strappo, guidato da un'incredibile calma, si liberò della parrucca. La superficie del cranio era simile a una palla da biliardo; qualche rada chiazza di capelli appariva un po' al di sopra delle orecchie e ai lati della nuca. Intaccati da un precoce invecchiamento, i pochi peli rimastigli erano imbiancati, vicini all'ora di squagliarsi come sudice macchie di neve. Di nuovo il cervello si mise a sgorgare. Fluiva in lui il ricordo di una battuta cinematografica che a tutta prima gli era sembrata gratuita: empaticamente in sintonia con il personaggio a cui era stata detta, lo martellava fin dentro le viscere il tono greve di una voce che ripeteva: "Hai più capelli bianchi, che capelli".

Gli venne il pensiero, mentre stava lì, che era solo al mondo; che tutti gli altri erano morti, lasciandolo, abbandonandolo alla curiosità di sapere perché mai il profondo senso di solitudine che provava dovesse – d'un tratto – illuminargli il volto.

Pettinò e spazzolò con cura la parrucca, quasi fosse la capigliatura di un bambino ancora troppo piccolo per acconciarsi i capelli. Aveva assunto un atteggiamento di contemplazione: ogni muscolo della faccia stava fermo e fissava come perso nel vuoto l'inerte oggetto su cui faceva scorrere dolcemente le nodose nocche della sua mano non occupata. L'artificiale cappelliera sembrava possedere qualcosa di sacro, d'inumanamente capace di esercitare su di lui un dominio superiore. La volontà non esisteva più. Un profondo senso di sottomissione brillava nei suoi occhi. Odiò se stesso per essersi scoperto ad adorare ciò che costituiva una fonte continua di sofferenza.

I capelli gli ciondolavano di nuovo intorno al capo. Con una punta di stizza, mista a mortificante furore, si era rimesso il toupet. Avvertiva una certa confusione, indistinguibile miscuglio di umori su cui la sua mente non sapeva esprimersi.

Non gli sarebbe dispiaciuto scambiare una parola, ma una lontana sensazione di dover tacere dominava su tutto.

Sbadigliò, osservando in sé una figura svuotata e spossata. Il corpo riportò alla coscienza i sentimenti congiunti con le immagini passate in successione davanti ai suoi occhi durante le ore della notte trascorsa in bianco. La ressa dei pensieri s'era fermata. Si accese un'altra sigaretta. Meno di venti minuti alle 8.00: non aveva più tempo per fare colazione. Per una volta poteva andare in qualche caffè, dove era possibile mangiare una brioche calda.

Risuonò una campana. Alle labbra salì una risata che si sollevò sopra di lui; gli fece sentire i propri lineamenti in ordine. Da anni non provava la gioia di recarsi in ufficio. Era come chiamato a raccolta sotto un arco di felicità. Lui, una forma d'uomo, meno debole di quanto credesse, separava da sé la sensazione di

una vita che lo sottraeva a se stesso, in cui egli semplicemente non avveniva.

La pioggia lo sorprese all'uscita di casa. Nulla gli suggerì di andarsi a prendere un ombrello. Si sentiva dentro ogni goccia; anzi, era la pioggia stessa. Neppure cercò un riparo. Era riunito con tutto. La meta del lavoro non esisteva più: non sarebbe più esistita. "Liberò" disse una voce che echeggiava nella sua mente. Era la parola che aveva sempre desiderato ascoltare, divenuta silenziosa in un baleno come la gola che l'aveva articolata nel linguaggio delle note. Quale ignota abitazione custodiva il frammento di canto ascoltato? Con le orecchie tempestate dal rumore della pioggia che cadeva nel paesaggio immobile, inutilmente girò lo sguardo per scoprirne la fonte: non poteva esserci conforto.

Era bagnato fradicio, ma lui camminava col suo solito passo lungo e regolare. Non pensava più alla parrucca. La strada lo aveva preso con sé e lui si lasciava trasportare. Girava con le mani in tasca e di quando in quando ne estraeva una per grattarsi la testa.

Alla fine, dopo un girovagare di ore sotto la pioggia, sedette sulla scalinata di una chiesa parrocchiale e restò lì con la parrucca in mano, immobile, finché il sole non ebbe asciugato tutte le lacrime.

Riscontri

testo di
Luca Richelli

Lo Studio di Fonologia della RAI: una storia conclusa?

di Luca Richelli

Angela Ida De Benedictis, *Radiodramma e arte radiofonica, storia e funzione della musica alla radio in Italia*, Torino, EDT, 2004

Paolo Donati, Ettore Pacetti (a cura di), *C'erano una volta nove oscillatori. Lo Studio di Fonologia della Rai di Milano nello sviluppo della Nuova Musica In Italia*, Roma, ERI-RAI, 2002

Veniero Rizzardi, Angela Ida De Benedictis (a cura di), *Nuova Musica alla radio: Esperienze allo Studio di Fonologia della RAI di Milano 1954-1959*, Roma, Cidim-ERI-RAI, 2000

Il 2005 segna il cinquantesimo anniversario della nascita dello Studio di Fonologia della RAI di Milano, uno dei principali centri europei di produzione di musica elettronica degli anni 50-60.

Negli anni '20 iniziano in Europa, dopo una prima fase sperimentale, i servizi radiofonici regolari. In Italia, dopo la costituzione nell'agosto del 1924, il servizio fu gestito inizialmente dall'URI (Unione Radiofonica Italiana) trasformata successivamente nel dicembre del 1927 in EIAR (Ente Italiano Audizioni Radiofoniche) e nell'ottobre del 1944 in RAI (Radio Audizioni Italia); dal gennaio del 1954, con l'inaugurazione del servizio televisivo, la stessa sigla ha assunto il significato di "Radiotelevisione Italiana".

Il nuovo *medium* portò alla nascita di nuove forme d'espressione e comunicazione, che cercavano di adattare i generi tradizionali, sia musicali che letterari, alle possibilità del nuovo mezzo. In Italia, il dibattito intellettuale sull'arte radiofonica, iniziò in ritardo rispetto agli altri paesi europei, anche a causa della scarsa diffusione della radio (nel 1931 gli abbonati italiani erano circa 200.000 contro i 3.900.000 tedeschi e 4.100.000

inglesi). Nel 1933 Filippo Tommaso Marinetti si esprime sul nuovo mezzo in *"Il teatro futurista radiofonico"* auspicando "un'Arte nuova che comincia dove cessano il teatro, il cinematografo e la narrazione".

L'EIAR stesso cercò di incentivare la produzione di radioproduzioni originali bandendo periodicamente appositi concorsi. Le prime opere scritte appositamente per la trasmissione radio furono adattamenti sia di opere letterarie che musicali. Per quanto riguarda gli adattamenti musicali di opere del repertorio, si deve ricordare che i limiti tecnici delle trasmissioni dell'epoca, non consentivano la ripresa di ampie compagini orchestrali, che alcuni strumenti, a causa dei limiti della tecnologia dell'epoca, risultavano "inascoltabili" (per esempio il contrabbasso) e che tutti gli ascolti erano effettuati in diretta (sempre per problemi tecnici non si utilizzavano registrazioni discografiche, e il registratore a nastro non era ancora stato inventato).

Il radiodramma di questo primo periodo, dalla nascita della radio fino agli inizi degli anni '50, nella grandissima varietà di tipologie narrative, in cui le *mu-*

siche di scena si collocano, dal puro sfondo sonoro, a sipario tra le varie scene fino a diventare parte essenziale dello sviluppo drammatico del testo, nonostante vari tentativi di creare un nuovo genere, anche, ma non solo per limiti tecnici, non si discosta più di tanto dalle forme tradizionali letterarie e musicali.

La nuova fase dell'arte radiofonica nascerà negli anni '50 in Europa in seguito all'apertura a Colonia dello "Studio für Elektronische Musik della Westdeutschen Rundfunks", a Parigi del "Groupe de Recherches de Musique Concrète" e a Milano dello "Studio di Fonologia Musicale della RAI".

Genesi: prime esperienze elettroacustiche

Agli inizi degli anni '50 sia Maderna che Berio, due tra i più promettenti compositori della generazione che iniziava il suo percorso artistico nell'immediato dopoguerra ed entrambi tra i fondatori dello Studio di Fonologia Musicale della RAI, ebbero modo, fuori dall'Italia, di venire a contatto con le prime esperienze elettroacustiche.

Nel 1951, ai Ferienkurse di Darmstadt, la musica elettroacustica fu al centro del ciclo *Musik und Technik*. Fu in quell'occasione che Maderna ebbe modo di conoscere le prime sperimentazioni prodotte da Pierre Schaffer presso la radio parigina e da Meyer-Eppler all'Institut für Phonetik und Kommunikationforschung dell'Università di Bonn. Si delineò subito una differenza tecnologica e soprattutto metodologica e concettuale fra la "musica concreta" parigina, basata sulla trasformazione di materiali sonori preesistenti (da qui l'aggettivo concreto a designare un materiale sono-

ro iniziale reale), e la musica elettronica pura tedesca, basata sulla costruzione del suono partendo dall'elemento acustico più *neutro* possibile: il suono sinusoidale prodotto da un oscillatore. L'anno seguente, Maderna realizzerà a Bonn con l'aiuto di Meyer-Eppler il suo primo nastro magnetico per la composizione *Musica su due dimensioni*.

Berio, nel 1952, era negli Stati Uniti per frequentare le lezioni di Luigi Dallapiccola presso il Berkshire Festival di Tanglewood. Durante quel soggiorno ebbe così modo di assistere a New York, al Museum of Modern Art, ad una delle prime esecuzioni di *Musica per Tape Recorder*. Il programma comprendeva composizioni di Vladimir Ussachevsky e Otto Luening, che come riporta lo stesso Berio "... musicalmente significavano poco o nulla. Ma la novità dei suoni mi impressionò". Berio comprese che quel nuovo mondo sonoro poteva adattarsi ai copioni radiofonici molto meglio che la tradizionale "musica di scena".

Le attrezzature principali dello studio elettronico degli anni '50 consistevano principalmente in registratori a nastro con variatori di velocità, banchi di missaggio, generatori di rumore bianco, impulsi o suoni sinusoidali e filtri. In quegli anni, l'unico luogo in Italia, in cui tali apparecchiature erano già utilizzate (per registrare, come strumenti di misura e solo occasionalmente in modo "creativo" o sperimentale), era la RAI.

Nel 1953 Berio rientra in Italia e, anche grazie ad una lettera di presentazione di Luigi Dallapiccola, inizia a lavorare, sebbene non in maniera continuativa, come consulente musicale per la RAI, realizzando il commento sonoro per *Il trifoglio fiorito*, "tragicommedia" in tre atti di Enzo Ferrieri. Grazie a questo lavoro, Berio realizza le prime espe-

rienze elettroacustiche da cui scaturirà in seguito, la sua prima “opera” elettroacustica: *Minusique*, una composizione basata sull’utilizzo di tre soli eventi sonori (uno sparo, un suono di tam-tam e un suono di voce umana).

In seguito all’interessamento di Berio, a cui si affiancherà nel 1954 anche Bruno Maderna, nacque, all’interno della sede della RAI di Milano, l’idea di creare anche in Italia, come era già avvenuto in Francia a Parigi e in Germania a Colonia, uno studio di musica elettronica. Alla fine del 1954, Berio presenterà al Direttore Generale della RAI Filiberto Guala, il primo “Progetto per la costituzione di un centro sperimentale di ricerche radiofoniche”.

Ritratto di città Studio per una rappresentazione radiofonica

Nel dicembre del 1954, in attesa della risposta del dirigente RAI, Berio e Maderna, insieme a Roberto Leydi che scrisse il testo, realizzarono *Ritratto di città- Studio per una rappresentazione radiofonica*. Questa prima opera realizzata presso la RAI di Milano prima dell’apertura ufficiale dello Studio di Fonologia, servì come ulteriore banco di prova per i due compositori per cimentarsi con le nuove tecnologie e convincere la direzione RAI, con un esempio concreto, delle possibilità espressive dei nuovi mezzi elettronici.

Il testo descrive, attraverso una narrazione per immagini tra il reale e l’onorico, una giornata di una grande città (Milano) dall’alba fino alla notte inoltrata. Due voci maschili (Nando Gazzolo e Ottavio Fanfani) si alternano nella lettura del testo che viene recitato volutamente senza enfasi, con un tono “neutro” di voce, in

modo che l’ascoltatore non sia condizionato dalla recitazione nella contestualizzazione e significazione del racconto.

È risaputo che la stessa espressione verbale, come ad esempio “Oggi è una bella giornata”, può cambiare completamente di significato in relazione al modo con cui essa viene detta o recitata. In *Ritratto di città* invece la nostra attenzione si focalizza sull’immagine visiva evocata, e il commento sonoro, sia in sottofondo o in primo piano, ci aiuta nella creazione di un contesto. Tornano alla mente i primi esperimenti cinematografici con musica ed immagini, in cui, associando alla ripresa di un primo piano di una persona, musiche diverse, si è indotti a pensare che lo stato d’animo di quella persona cambi in relazione alla musica, anche se, in realtà, è cambiata solamente la colonna sonora.

In questo lavoro, proprio per dimostrare le possibilità offerte dalle nuove tecnologie elettroacustiche, si affida alla creazione del contesto significante al commento sonoro.

Da un punto di vista formale l’opera prende spunto dal genere documentaristico di area anglosassone ed è debitrice nei confronti del “radio play” *Under Milk Wood* di Dylan Thomas che nello stesso anno vinse il Premio Italia e che descrive la vita di un immaginario paese di pescatori da una mezzanotte a quella seguente. Tale opera impressionò notevolmente i tre autori e non a caso entrambe le opere iniziano e terminano nel “silenzio”.

È interessante rilevare che nonostante l’opera non possa ritenersi rappresentativa delle successive esperienze di Maderna e Berio presso lo Studio di Fonologia, (nasce infatti come un’opera dimostrativa, quasi un catalogo di

possibili situazioni sonore per convincere la direzione RAI all'apertura di uno studio di musica elettronica) rappresenta comunque quella che sarà la caratteristica principale dello studio milanese: il dialogo fra dimensioni diverse (quella della musica concreta francese ed elettronica pura tedesca).

All'inizio degli anni '50 il dibattito tra i francesi, sostenitori della musica concreta e i tedeschi, sostenitori della musica elettronica pura, era molto acceso e entrambe le scuole rifiutavano, soprattutto da un punto di vista concettuale, la metodologia operativa della scuola "avversaria". I francesi partivano dalla registrazione di un evento sonoro prodotto materialmente (da qui il termine musica concreta a designare che il suono era prodotto in qualsiasi modo, da qualsiasi cosa o persona, quindi da qualcosa di fisico, reale, concreto) che in seguito attraverso varie manipolazioni poteva diventare assolutamente iriconoscibile. I tedeschi accusavano di mancanza di rigore logico e compositivo tale metodologia, e affermavano che le opere prodotte rischiavano spesso di cadere nell'aneddotico. Da parte loro i tedeschi partendo da un approccio più scientifico costruivano i suoni per sovrapposizioni di suoni sinusoidali. Infatti, secondo il teorema di Fourier qualsiasi suono può essere analizzato, e quindi ricreato, sovrapponendo suoni semplici ovvero suoni sinusoidali. I francesi ritenevano tale metodologia troppo lontana dai suoni del mondo reale e che il risultato ottenuto era troppo freddo, uniforme e poco interessante da un punto di vista musicale. Entrambe le critiche erano corrette e il grande merito di Berio e Maderna fu di essere aperti ad entrambi le scuole e di porsi di fronte ai nuovi mezzi senza preconcetti, utilizzando entram-

be le metodologie operative in funzione del risultato sonoro desiderato. Nella sonorizzazione di *Ritratto di città* troviamo suoni elettronici puri, materiale concreto facilmente riconoscibile (sia strumentale che rumoristico), materiale concreto pesantemente elaborato, citazioni musicali complete (montaggio di vari frammenti di musica jazz), il tutto mescolato e sovrapposto con un sano senso pragmatico che mira innanzi tutto al risultato finale.

Una promessa mantenuta

Il giugno del 1955 viene considerato il mese di apertura ufficiale dello Studio di Fonologia della Rai di Milano. In realtà non vi fu mai un'apertura ufficiale, ma in seguito si fece riferimento a tale anno per le successive ricorrenze (il decennale, i vent'anni,...). Come ricordò Luciano Berio ad un incontro presso il foyer del Teatro Comunale di Bologna nel giugno del 1995 per i 40 anni dalla fondazione, il nome fu dato quasi per caso dall'ingegner Castelnuovo, anima scientifica negli anni '50 della Radio Italiana. All'epoca pochi sapevano che la fonologia è una branca della linguistica e la scelta di tale nome si rivelò preveggenze: la voce e la parola furono i campi più fertili di ricerca, sperimentazione ed indagine dello studio milanese.

Per inquadrare il felice clima culturale all'interno della RAI in quegli anni, basti ricordare che Umberto Eco, sempre in quel periodo, lavorava presso la RAI di Milano alla Direzione Programmi e che venne in contatto con la linguistica grazie allo Studio di Fonologia. In seguito all'inizio del servizio televisivo avvenuto nel 1954, la radio, per dif-

ferenziarsi e contrastare la concorrenza del teleschermo, incrementò in modo cospicuo le trasmissioni di carattere culturale.

Negli anni seguenti all'apertura lo studio milanese divenne uno dei principali centri di produzione e ricerca musicale a livello internazionale. Molti furono i compositori che lo frequentarono, tra cui John Cage, che vi realizzò nel 1957 *Fontana Mix* (Fontana era il cognome dell'affittacamere presso cui alloggiava il compositore americano) e per pagarsi il soggiorno a Milano, partecipò alla trasmissione televisiva "Lascia o raddoppia" in qualità di micologo. Uno dei più assidui frequentatori fu sicuramente Luigi Nono che, da *Omaggio a Vedova* del 1960 fino a *Sofferte onde serene* del 1976, vi realizzò 15 opere.

Lo studio fu molto attivo anche nella produzione di "musica funzionale", ovvero il commento sonoro alle opere radiofoniche, ed è notevole la varietà di generi ad esso riconducibili: radiodramma, ballata radiofonica, documentario radiofonico, radoscena, divertimento radiofonico, racconto radiofonico, rievocazione radiofonica, radiocomposizione, radiocommedia, radiofiaba...

Negli anni '70 la produzione divenne sempre più esigua e inoltre la direzione dell'Ente Radiofonico non era interessata ad investire per il necessario aggiornamento tecnologico. Quello che era stato uno degli studi tecnologicamente più avanzati degli anni '50 e che

poteva vantarsi di avere nove oscillatori quando nello studio della radio di Colonia ne avevano solamente uno, negli anni '70 era ormai diventato obsoleto.

I compositori italiani furono costretti ad emigrare per poter continuare a lavorare in ambito elettroacustico. È emblematico che Berio collabori dal 1974 al 1979 con Pierre Boulez all'IRCAM di Parigi come responsabile del settore elettroacustico e che Luigi Nono lasci con grande rammarico lo studio milanese nella seconda metà degli anni '70 e inizi nel 1980 a frequentare "Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestfunks" a Freiburg, dove in seguito preparerà la parte del live electronics per le composizioni del suo ultimo periodo di attività.

Nel 1984, quando Marino Zuccheri, il tecnico storico presente fin dall'apertura, andò in pensione lo studio fu chiuso (come per l'apertura, non in maniera ufficiale) e rimase chiuso fino alla fine degli anni '90, quando ci si rese conto del valore inestimabile dei nastri rimasti per decenni negli armadi. Sono oltre quattrocento nastri contenenti circa duecento ore di musica che documentano un periodo storico importantissimo della vita musicale italiana e non solo. Recentemente è iniziata l'opera di catalogazione e di riversamento su supporto digitale di tutti i nastri che rappresentano un patrimonio da salvare prima che, a causa della naturale smagnetizzazione dei supporti

Notiziario sociale

Elenco delle cariche sociali 2004/2005
Bilancio al 31 dicembre 2004

Elenco cariche sociali anno 2004/2005

PRESIDENTE ONORARIO Giambattista Ruffo 24-11-2001

CONSIGLIO DI CONSERVAZIONE

PRESIDENTE Alberto Battaglia 20-11-2004
VICEPRESIDENTE Maria Geneth 20-11-2004
BIBLIOTECARIO Daniela Brunelli 20-11-2004
VICEBIBLIOTECARIO Anna Tantini Tomezzoli 20-11-2004
AMMINISTRATORE Guido Kessler 29-11-2003
VICEAMMINISTRATORE Michele Colantoni 15-02-2005
SEGRETARIO Stefano Dindo 23-11-2002
VICESEGRETARIO Maria Magotti 23-11-2002

COMMISSIONE SCIENTIFICO LETTERARIA

Membro Paola Azzolini 20-11-2004
Membro Camilla Bertoni 20-11-2004
Membro Collesei Billi Carla 20-11-2004
Membro Albertina Dalla Chiara 20-11-2004
Membro Arnaldo Ederle 20-11-2004
Membro Gaia Guarienti 08-03-2005
Membro Francesco Monicelli 20-11-2004
Membro Carlo Saletti 20-11-2004

REVISORI DEI CONTI

Membro Roberto Capuzzo 20-11-2004
Membro Lamberto Lambertini 20-11-2004
Membro Francesco Turchiarulo 20-11-2004
Supplente Giuseppe Manni 20-11-2004

CORTE ARBITRALE

Membro effettivo Pietro Clementi 24-11-2001
Membro effettivo Dario Donella 24-11-2001
Membro effettivo Giuseppe Magnano 24-11-2001
Membro effettivo Maurizio Pedrazza Gorlero 20-11-2004
Membro effettivo Giangiacomo Reichenbach 24-11-2001

PRESIDENZA ASSEMBLEA DEI SOCI

PRESIDENTE Gianfranco Tomezzoli 23-11-2002
VICEPRESIDENTE Zeno Caponi 23-11-2002
SEGRETARIO Michela Merighi 29-11-2003
VICESEGRETARIO Giuseppe Piro 29-11-2003

RESPONSABILE DELLA SICUREZZA Francesco Turchiarulo

Bilancio della Società Letteraria di Verona al 31/10/04

Stato patrimoniale

ATTIVITÀ	Consuntivo 31/10/04	Consuntivo 31/10/03
TESORERIA UNICREDIT	13.409,92	32.953,49
BANCA POPOLARE	14.976,13	
CASSA	920,51	432,97
C/C POSTALE	702,87	26.904,74
LASCITI IN TITOLI VINCOLATI	2.574,62	2.574,62
LIBRETTO C/TERRENO	42,50	42,50
CREDITI SOCI ANNO 99/00	2.880,28	2.880,28
CREDITI SOCI ANNO 00/01	2.259,62	2.259,62
CREDITI SOCI ANNO 01/02	1.742,88	1.959,69
CREDITI SOCI ANNO 02/03	2.112,64	5.853,22
CREDITI SOCI ANNO 03/04	3.394,47	
CREDITI ASSICURAZIONE	6.196,11	6.196,11
CREDITI V/CLIENTI	2.555,72	1.277,86
CREDITI DIVERSI		9.200,00
IMPIANTI	218.654,43	196.454,43
IMMOBILI	740.000,74	725.000,74
FABBRICATO	0,00	0,00
BIBLIOTECA	0,00	0,00
RATEI ATTIVI	7.500,00	560,40
RISCONTI ATTIVI	2.711,81	361,78
RIPORTO PERDITE ES. PRECEDENTI	29.290,58	20.437,14
TOTALE ATTIVITÀ	1.051.925,83	1.035.349,59
PASSIVITÀ		
FORNITORI	9.679,96	13.137,84
RATEI PASSIVI	4.340,93	5.022,75
FONDO TFR	32.709,63	28.709,63
FONDO AMMORTAMENTO IMPIANTI	218.654,43	195.881,96
FONDO AMMORTAMENTO IMMOBILI	740.000,74	725.000,74
FONDO ONERI FUTURI	59.115,30	74.115,30
FONDO EDITORIA	1.732,27	1.732,27
FONDO SVALUTAZIONE CREDITI	602,54	602,54
TOTALE PASSIVITÀ	1.066.835,80	1.044.203,03
ECCEDEXZA NEGATIVA	14.909,97	8.853,44
TOTALE A PAREGGIO	1.051.925,83	1.035.349,59

Bilancio della Società Letteraria di Verona al 31/10/04

Conto economico

COSTI	Consuntivo al 31/10/2004	Preventivo al 31/10/2004	Preventivo al 31/10/2005
RETRIBUZIONI	32.441,00		
CONTRIBUTI	25.259,99		
TFR	4.000,00		
COSTO DEL PERSONALE	61.700,99	60.000,00	63.000,00
BIBLIOTECA	3.057,27	4.000,00	4.000,00
EMEROTECA	20.197,80	16.000,00	23.000,00
CONFERENZE	10.672,96	12.000,00	12.000,00
BOLLETTINO	2.315,54	4.000,00	4.000,00
ENEL TELECOM AGSM	9.699,38	12.000,00	12.000,00
PULIZIE	14.379,50	14.000,00	15.000,00
CANCELLERIA E STAMPATI	1.792,66	3.500,00	2.000,00
ASSICURAZIONI	6.654,57	10.000,00	8.000,00
TASSE	3.659,96	10.000,00	5.000,00
SERVIZI BANCARI E POSTALI	279,60	300,00	300,00
VALORI BOLLATI	1.119,36	2.000,00	2.000,00
OBIETTORI	1.389,03	10.000,00	
CONSIGLIO DI CONSERVAZIONE	802,13	1.500,00	1.500,00
VARIE	791,71	1.000,00	1.000,00
DISTRIBUTORE ACQUA CAFFÈ	727,38		700,00
COMPENSI PROFESSIONISTI	989,08	6.000,00	5.000,00
PERDITE CREDITI V/ASSOCIATI		1.000,00	1.000,00
MANUTENZIONI MACCHINE MOBILI	8.815,15		
MANUTENZIONE IMPIANTI	22.772,47	65.000,00	10.000,00
MANUTENZIONI IMMOBILI	15.000,00	50.000,00	30.000,00
ARROTONDAMENTI	0,12		
TOTALE COSTI	186.816,66	282.300,00	199.500,00
RICAVI			
CONFERENZE	5.145,62	4.000,00	6.000,00
UFF. NAZ. PER IL SERVIZIO CIVILE	2.220,83	6.000,00	
RICAVI DA SOCI ANNO IN CORSO	46.064,84	43.000,00	55.000,00
VARIE SOCI	35,00		
MORA SOCI	224,50		
<i>CONTRIBUTI ALLA GESTIONE ORDINARIA</i>			
CONTRIBUTI PUBBLICI	30.998,71	66.000,00	30.000,00
CONTRIBUTI PRIVATI		15.000,00	15.000,00
<i>CONTRIBUTI ALLA GESTIONE STRAORDINARIA</i>			
CONTRIBUTI PUBBLICI			
CONTRIBUTI PRIVATI	40.732,00	65.000,00	10.000,00

UTILIZZO FONDO ONERI FUTURI	15.000,00	50.000,00	30.000,00
INTERESSI ATTIVI	1.338,94	2.000,00	1.000,00
FITTI ATTIVI	12.778,56	13.000,00	13.000,00
VARIE	124,00		
CONTRIBUTO COMUNE DI VERONA	13.800,00		14.000,00
SOPRAVVENIENZE ATTIVE	3.443,69		
<hr/>			
TOTALE RICAVI	171.906,69	264.000,00	174.000,00
<hr/>			
DIFFERENZA	- 14.909,97	-18.300,00	-25.500,00
<hr/>			

Notizie sugli autori dei testi

PAOLA AZZOLINI, docente di italianistica, critico letterario, giornalista, ha pubblicato volumi su Manzoni, Capuana, Alfieri, il Verismo. Ha collaborato ad alcune grandi opere sulla letteratura italiana (*Dizionario critico*, edito da Utet, *Letterata italiana* edita da Einaudi). Nel 2001 ha pubblicato *Il cielo vuoto dell'eroina. Scrittura e identità femminile del novecento italiano* (2001), e sta completando la curatela della raccolta antologica di *Luciole*, di prossima pubblicazione. Scrive per vari periodici e collabora alla pagina culturale del quotidiano "L'Arena".

TARCISIO CHIGNOLA, nato nel 1927 a Castion Veronese, vive a Verona. È stato professore di materie letterarie e preside, e ha fatto parte del direttivo della Società Letteraria. Nel corso della sua attività didattica ha collaborato con riviste di pedagogia, pubblicando saggi sulla psicologia dell'età evolutiva e della conoscenza. Nel 2001 ha pubblicato una silloge di componimenti poetici intitolata *L'agibilità del vivere*, seguita nel 2005 dalla raccolta *S'i' fosse foco...*

CAMILLA BERTONI, studiosa di storia dell'arte contemporanea, ha condotto ricerche sulla scultura veronese dell'ottocento, in parte pubblicate nel volume *Ottocento a Verona* (2001). Giornalista pubblicista, collabora con il quotidiano "L'Arena" e con altri periodici locali e nazionali.

ADRIANA CAVARERO insegna Filosofia politica all'Università di Verona, è regolarmente Visiting Professor presso alcune Università americane e collabora, da tempo, con "il Filo di Arianna". I suoi interessi spaziano dal pensiero antico a quello moderno, riletti attraverso la categoria di "differenza sessuale". Studiosa di Hanna Arendt, ha pubblicato numerosi libri, fra i quali *Corpo in figure, Tu che mi guardi, tu che mi racconti* (2001) e *A più voci* (2003).

ANNA MARIA CRISPINO, giornalista, si occupa di politica internazionale. Ha fondato e dirige la rivista *Leggendaria*. È tra le socie costituenti della Società Italiana delle Letterate (SIL) e le organizzatrici dell'annuale Seminario estivo residenziale della Sil. Ha pubblicato di recente *Oltrecanone. Per una cartografia della scrittura femminile* (a cura di), (2003) e curato di Rosi Braidotti, *Madri Mostri e Macchine* (1996), nuova edizione ampliata 2005.

RENZO FAVARON, nato a Cavarzere (Ve) nel 1959, vive e lavora a San Bonifacio (Verona). Dopo un'iniziale plaquette di poesia in lingua, nel 1991 pubblica in dialetto veneto *Presenze e comparse* con una prefazione di Attilio Lolini. Note e poesie dell'autore sono apparse in varie riviste e antologie: *Altri salmi, Il segreto delle fragole, La tartana degli infussi, L'immigrazione, Lengua, Diverse lingue, Via Lattea, Pace e Libertà Trattti*. Ha inoltre collaborato con la rivista "Il Verri" e nel 2000 ha ottenuto un importante riconoscimento al premio di poesia "Edda Squassabia" istituito dalla Fondazione Corrente. Del 2001 è il romanzo breve *Dai molti vuoti*. Per le edizioni Pulcino-Elefante ha pubblicato una serie di minuscole plaquette di poesia accompagnate dai disegni di Giancarlo Consonni, Alberto Casiraghy e Luigi Mariani. 2003 è uscito *Testamento*, con una nota Di Gianni D'Elia. Per il Quaderno di Orfeo ha pubblicato, nel 2005, *Appunti sotto le stelle* in una edizione per bibliofili. È in uscita il racconto *La spalla*.

MANUELA FRAIRE, psicoanalista della Società Italiana di Psicoanalisi, ha scritto sulla soggettività femminile vista nell'ottica delle trasformazioni che il rapporto madre-figlia ha subito sotto la spinta del femminismo. Suoi saggi si possono leggere sulle riviste *Memo-ria*, *Reti*, *Lapis*, *Sofia*, *Psiche*.

MARIA GENETH, ginecologa e sessuologa, è tra le fondatrici dell'associazione culturale femminista "il Filo di Arianna" che dal 1984 svolge attività di studio, organizza convegni, conferenze e seminari; attualmente è presidente dell'associazione. Dal 2000 è componente della Commissione scientifico-letteraria e dal novembre 2004 vicepresidente della Società Letteraria di Verona.

GIOVANNA GRIGNAFFINI è docente di filmologia all'Università di Bologna. Tra le sue pubblicazioni, *Signore e signori il cinematografo. La nascita del cinema e il suo mito* (1995) e *La scena madre. Scritti sul cinema* (2002). È stata deputata dal 1994 al 2006 e ha fatto parte della Commissione Cultura della Camera.

LUCA RICHELLI, diplomato in Pianoforte e Composizione ha recentemente conseguito il diploma accademico di II livello in Composizione e Nuove Tecnologie, è docente di materie musicali in scuole cittadine e associazioni musicali. Da alcuni anni si occupa di musica elettronica e informatica musicale studiando al Conservatorio di Venezia con il M° Vidolin e seguendo corsi rivolti alle nuove tecnologie. Di recente la sua attenzione è rivolta ai rapporti tra i vari linguaggi, in modo particolare tra musica e letteratura.

CARLO SALETTI, ricercatore e regista teatrale, è componente della Commissione scientifica della Società Letteraria. Ha pubblicato diversi libri sullo sterminio degli Ebrei d'Europa (*Il racconto della catastrofe. Il cinema di fronte ad Auschwitz* (1998); *La voce dei sommersi. Manoscritti ritrovati di membri del Sonderkommando di Auschwitz* (1999); *Testimoni della catastrofe* (2004) e il libro di racconti *La nuvolosità e i fenomeni* (2003).

GIORGIO TREVISAN, nato nel 1948 e deceduto nel 2004, è stato docente di inglese in diverse scuole medie. La scuola media "Dante Alighieri", l'istituto dove ha concluso la sua attività professionale, gli ha dedicato la Biblioteca scolastica come riconoscimento dell'assiduo impegno didattico. Dal 1983 ha collaborato con il quotidiano "L'Arena", firmando soprattutto articoli di 'cronaca' d'arte. Ha curato e contribuito alla cura di varie mostre personali e collettive, tra cui si segnalano *Sconfinamenti* (1986), *Mario Salazarri* (1993), *Vincenzo Puglielli* (1999), *Renzo Marinelli* (2005). Ha pubblicato: *Per il Cen detto Vincenzo Puglielli* (1999), *Belli e Dannati. Sei artisti veronesi degli anni '30 e '40* (2002) e, apparso postumo, *Memorie della Grande Guerra - I monumenti ai Caduti di Verona e provincia* (2005). Due suoi interventi sono comparsi in *Arte a Verona. Vent'anni di una tipografia* (2004).

BOLLETTINO

della

SOCIETÀ LETTERARIA

2004

Introduzione, Alberto Battaglia. LE COLLINE DELL'ODIO. Rwanda nel genocidio, *Lanfranco di Genio*; Voci della catastrofe, *Yolande Mukagasana*; Le ferite del silenzio: una prefazione non pubblicata, *Boris Diop*; Quale avvenire, quale solidarietà per il Rwanda?, *Gasana Ndoba*; Giustizia per il Rwanda, *Gasana Ndoba*; Non ci sarà perdono senza giustizia, *intervista a Yolande Mukagasana*; Destini africani, *intervista a Gasana Ndoba e Boris Diop*; Scrivere per dovere di memoria, *intervista a Boris Diop*; La letteratura e il genocidio, *Boris Diop*; Oggi, a dieci anni di distanza, *Yolande Mukagasana*; Bibliografia citata. L'ALTRO PIATTO DELLA BILANCIA. Nota della curatrice, *Maria Geneth*; Costituzione e principi fondamentali, *Lorenza Carlassare*; Antigone, la legge scritta e la legge non scritta, *Adriana Cavarero*; L'origine della separazione dei poteri e l'autonomia della magistratura, *Elena Paciotti*. GIOVANNI DUSI: UNA BIOGRAFIA PARTIGIANA. "Ci siamo allontanati e dopo un minuto abbiamo sentito lo scoppio", *intervista a Giovanni Dusi*; La partecipazione di Giovanni Dusi alla Resistenza Veronese, *Marco Squarzoni*; Giovanni Dusi e la Società Letteraria, *Alberto Battaglia*. SANDRO BOATO, POESIE. Nota della curatrice, *Paola Azzolini*; da *Piovaessol*; da *Variazioni su Venezia* e altre poesie, *Sandro Boato*. ARNALDO EDERLE, POESIE. Nota dell'autore; da *Varianti di una guarigione*, *Arnaldo Ederle*. NIEVO A MANTOVA. Una giovane voce ottuagenaria, *Patrizia Zambon*; Un pronipote di successo, *intervista a Stanislaw Nievo*. BERIO E JOYCE. Berio e Joyce: aspetti musicali della poesia e poetici della musica, *Luca Richelli*; Bibliografia citata. L'INCENDIO. Relazione del Presidente, *Alberto Battaglia*; L'incendio, *Daniela Brunelli*. RISCONTRI. "Effetto Avena" vs "Effetto Schulenburg", *Camilla Bertoni*; Identità e scrittura nel novecento italiano, *Paola Arnaldi*; Pound nuovamente alle stampe, *Arnaldo Ederle*. NOTIZIARIO SOCIALE. Elenco delle cariche sociali 2003/2004 e bilancio della Società Letteraria.

2003

Introduzione, *Alberto Battaglia*. CARLO MONTANARI, PATRIOTA VERONESE. Nota del curatore, *Alberto Battaglia*; La congiura mazziniana di Belfiore a Mantova e nel Veneto. Appunti per una comparazione, *Maurizio Bortolotti*; Carlo Montanari e la vita intellettuale a Verona nella prima metà dell'Ottocento, *Gian Paolo Marchi*; Carlo Montanari e la cospirazione mazziniana, *Silvio Pozzani*; Celebrare il Risorgimento a Verona. Carlo Montanari fra storia e memoria, *Gian Paolo Romagnani*. PARLA CON LUI! Nota della curatrice, *Maria Geneth*; Nichi Vendola in Società Letteraria; Alberto Asor Rosa in Società Letteraria. PAGINE CRITICHE. Futuristi a Verona. Appunti per un'antologia del futurismo poetico veronese, *Paola Azzolini*. RISCONTRI. Ragionamento sulla guerra, *Giovanni Dusi*; La guerra tra archetipo e tabù, *Antonio Balestrieri*. BIBLIOTECA. Elenco dei libri acquisiti o donati (2000-2002). NOTIZIE SOCIALI. Elenco cariche sociali anno 2002-2003; Bilancio Società Letteraria – anno sociale 02/03, Stato patrimoniale; Bilancio Società Letteraria – anno sociale 02/03, Conto economico.

2002

Introduzione, *Alberto Battaglia*; L'amicizia necessaria. In ricordo di Giovanni Dusi, *Carlo Saletti*. STORIA E NARRAZIONE II. Guerra, Contaminazioni, Ordigni, *Roberto Cagliero*; I germi degli Imperi: *Cuore di tenebra*, trauma coloniale e la striografia dell'AIDS, *Tim Dean*; Il capitalismo ha bisogno di guerra, *Lord Munodi*; Letteratura e guerra: calpestare una mina, *Arlindo Josè Nicau Castanbo*. TRADUZIONE E INTERPRETAZIONE DI TESTI POETICI. Nota del curatore, *Arnaldo Ederle*, Keats e la "Nuova Psiche", *Roberto Cresti*. BIBLIOTECA. La biblioteca comunica le collezioni periodiche e bibliografiche attraverso la percezione dei Soci, *Daniela Brunelli*. NOTIZIARIO SOCIALE. Elenco cariche sociali e Bilancio della Società Letteraria.

2001

Sei anni ai due secoli, *Alberto Battaglia*; Introduzione, *Giambattista Ruffo*. I PERCORSI DELLA REGIA. Nota del curatore, *Nicola Pasqualicchio*; I percorso: Judith Malina e Hanon Reznikov; II percorso. Gabriele Lavia e Rodolfo Di Gianmarco; III percorso. Roberto Bacci e Franco Ruffini; IV percorso: Pippo Delbono e Renata Molinari; V percorso: Michele Sambin e Paolo Puppa. POESIA IN VALPOLICELLA. Se la porta è aperta. Pensieri su "Poesia in Valpolicella e sulla poesia, *Franco Ceradini*; *Inediti*, Lina Arianna Jenna, Mariangela Gualtieri, Alda Merini, Giovanni Roboni, Silvio Ramat; "Oh me diviso". Poema drammatico in tre parti, *Arnaldo Ederle*; PAGINE CRITICHE. Variazioni sull'"Infinito": esercizio di lettura tra Foscolo, Leopardi e Zanzotto, *Paola Azzolini*; CULTURE. Islam. Fede e Potere, *Giancamillo Ederle*. RISCONTRI. *Destinazione Auschwitz*. Elementi di critica ipertestuale, *Alberto Battaglia*; Poesia, arte e satira nelle riviste veronesi di inizio Novecento, *Paola Azzolini*; Le "Cognizioni affettive" di Arnaldo Ederle, *Paola Azzolini*. BIBLIOTECA. Per la storia del giornalismo veronese dell'Ottocento, *Daniela Brunelli* e *Fabrizio Bertoli*; Giornalismo veronese - I; Giornalismo veronese - II; Giornalismo veronese - III; Giornalismo veronese - IV; Giornalismo veronese - V; Giornalismo veronese - VI; Giornalismo veronese - VII; Giornalismo veronese - VIII; Ma quanto pesano i chilometri in biblioteca?, *Daniela Brunelli*. NOTIZIARIO SOCIALE; Elenco cariche sociali anno 2001/2002; Elenco cariche sociali anno 2000/2001; Bilancio Società Letteraria. Anno sociale 1999/2000. Stato patrimoniale; Bilancio Società Letteraria. Anno sociale 1999/2000. Conto economico.

2000

Introduzione, *Giambattista Ruffo*. DELLA GUERRA. Nota della curatrice, *Maria Geneth*; Dalla guerra vera alla guerra che non c'è, *Adriana Cavarero*; Vita e morte, natura e cultura, *Emanuela Donini*; Il diritto, la guerra e la costituzione, *Maurizio Pedrazza Gorlero*; Perché Salomone, *Manuela Fraire*; La balcanizzazione della ragione, *Rada Ivekovic*. COSCIENZE DELLA SHOAH. Nota, di *Philippe Mesnard*; La costruzione della "pedagogia della Shoah" tra imperativi e paradossi, *intervista a Emma Schnur*; L'atto memoriale nell'epoca di Internet, *intervista a Régine Robin*; Memorie grigie, *intervista a Tzvetan Todorov*; Generazioni e destini: il ricordo della Shoah in Ungheria, *intervista a Imre Kertész*; Israele e il senso della memoria dell'Olocausto: il punto di vista di un nuovo storico, *intervista a Tom Segev*; Memorie che emergono, memorie che configgono nell'Italia della "Seconda Repubblica", *Carlo Saletti*. RISCONTRI. La città si racconta, *Paola Azzolini*. BIBLIOTECA. Nota della curatrice, *Daniela Brunelli*; La biblioteca, *Renato Nisticò* Elenco dei libri acquistati (1996-1999). NOTIZIARIO SOCIALE. Elenco cariche sociali anno 1999/2000; Bilancio Società Letteraria - anno sociale 98/99. Stato patrimoniale; Bilancio economico Società Letteraria - anno sociale 98/99. Conto economico.