Spett Cultura

Qui accanto, una scena di «El nost Milano» di Carlo Bertolazzi nell'edizione di Giorgio Strehler. Sotto, una caricatura di Dello Tessa

Si chiama «Vecchia Europa», è il titolo di una sceneggiatura scritta nel 1932 per un film mai realizzato. Una storia che si svolge nella piccola città di Pavia, tra chiesa e bordello. Viene in mente il nome di Bertolazzi ma fra i due autori le differenze sono evidenti

L'occhio del poeta Tessa

Come sanno tutti coloro che un poco si sono occupati di Dello Tessa, per piacere o per mestiere, il nostro coltivò a lungo e anche professionalmente la passione per il cinema, nel senso che esercitò la critica cinematografica su un quotidiano. Gli stessi erano a conoscenza di una sceneggiatura scritta da Tessa nei primi anni Trenta, ma pochi, che io sappia, l'avevano mai letta. Anche perché il film non si fece. Ora ci pensa Cristina Sacchi che, auspice Maria Corti, la pubblica in una delle più benemerite e intelligenti collane, la «Nuova Corona» Bompiani, del nostro squinternato e depresso bazar editoriale (e questa è, forse, la ragione di un ritmo di uscita ormai semestrale, due volumi scarsi all'anno, l'intelligenza non remunerativa in termini di profitto).

Che Tessa accogliesse in qualche modo e misura la suggestione di un linguaggio nuovo, di «cose», ricco di risorse, era abbastanza evidente leggendo le sue poesie, quando un uso paratattico di montaggio, di immagini più che di sequenze (di sequenze coordinate tra loro, dissolvendosi e assolvendosi, in un racconto crono-logico) richiamava quasi fatalmente quel modello, nella fase «muta» soprattutto e di maggior attenzione oggettiva. Penso alla *Poesia della Olga*, per esempio. Naturale quindi che si cimentasse proprio con il cinema, ci battesse su il naso, benché *Vecchia Europa* (questo, intrigantissimo per ampiezza di ambiguità, il titolo previsto) sia la sceneggiatura di un film improbabile, se non addirittura improponibile, in un sistema industrial-commerciale come il nostro. Ciò non perché contenga arditezze ideologiche o tesi rivoluzionarie, dalle quali il «moderato» Tessa era ben lontano, ma per la sostanza non corriva del suo linguaggio, di difficile commerciabilità, a incominciare dal clima generale dell'opera. Specie se si pensa all'epoca, tutta in positivo e ottimistica per regime, del progetto, che porta la data: settembre 1932, il decennale; ma neppur oggi di più facile accettazione, in virtù di stile, per motivazioni in apparenza diverse, bensì analoghe.

L'atmosfera è depressa, grigia, in minore, puntigliosamente, per scelta di ambienti, situazioni, oggetti. Il filo narrativo, esile al limite della pretestuosità, segue la storia di una ragazza, giovane di ventidue anni, costretta per fame a entrare in una casa di tolleranza. L'ambiente centrale è quello, in una piccola città come Pavia. I personaggi, oltre alla Rosetta, sono: la padrona del «casino» e le sue ragazze, i frequentatori della casa, la gente umile tra chiesa e mercato, il Taja-Rotaja (che conduce e vende la Rosetta a Madama Rosa), la presenza, in morte, del signor Boccalari. Il dialogo è minimo (d'altronde il «parlato» da poco è arrivato sugli schermi) ed è sovrastato e sorretto, in modo particolare all'inizio, da una sorta di «coro», in poesia tipicamente tessiana.

Dati questi elementi essenziali, dalla mia memoria emerge sempre più un altro nome milanese, il Bertolazzi del *Nost Milan*, per la continguità di Rosetta e Nina, di Taja-Rotaja e Togasso. Non solo e non tanto per loro, però, quanto piuttosto per la coralità del testo, di affievolito protagonismo, dov'è invece protagonista una situazione e una condizione, «corale» appunto. Il ruolo principale nasce dalla somma complementare di *tutte* le presenze. Non ci sono «eroi». Una situazione evidente, diffusa, se il socialismo bertolazziano e il liberismo del Tessa approdano, da moventi lontani, a una simile ragione economica che governa la storia. Inevitabile, quando si legge la storia dalla parte dei poveri? È il saggio sulla carestia manzoniano? No, non mi interessa, ora, la linea lombarda.

Mi interessano certe battute-chiave che mi svelano il senso e le motivazioni della storia. Rosetta è davanti al Commissario, al quale comunica la sua intenzione di ridursi nel «Giardinetto». Alla domanda: «Lo sai che è una decisione importante? Ci hai pensato?» essa risponde: «Ci ho pensato ma è necessario... mangià besogna mangià». Cui fa quasi da contrappunto, più avanti, la «lezione» della Bruna a Rosetta quando all'obiezione: «L'è quel vess obbligada col prim che capita... se se podess», risponde: «Se pò no refudass, el casin l'è el casin...» (intanto Madama Rosa, la padrona, «la doeuggia e la mangia e la mangia»). Non è questione di passiva fatalità. Sono le leggi dell'economia che regolano gli avvenimenti, leggi con i loro legislatori e i loro settori. Ed è qui che la morale salta in aria con il suo moralismo assoluto. È inutile scandalizzarsi per gli effetti. Se le leggi le fa il denaro, e dato che *mangià besogna mangià*, il problema non sta nel modo di procurarselo, ma di possederlo (sono i *danee* della Nina bertolazziana, «voo anca mi a fà la sciora»). Non si tratta di fatalità, ma di consequenzialità causale. Certo è che quando un scheletro viene allo scoperto senza manti e orpelli che lo ricoprano fa comunque un brutto vedere. Idem una società, una civiltà, una cultura...

Visto che mi son fatto intrappolare da Bertolazzi non vorrei che si pensasse a una qualche derivazione diretta e, men che meno, a una identificazione reciproca dei due. Le differenze, infatti, ci sono e sono evidenti, anche se i due lavorano su un medesimo soggetto. Prima di tutto porrei le forme dell'amore e della rabbia, che in questo Tessa sembrano tragicamente assenti o assorbite in un'umanità stremata. E quindi il conflitto nelle sue forme dirette. Semmai c'è, a dar peso drammatico, una sostanziale mancanza di fede o di fiducia nella storia, un lucido scetticismo che si sceglie altri parametri, rinvia ad altro, come la morte, nella scena risolutiva del film: se l'ultima inquadratura su Rosetta («sfinita, sulle coltri supina, lo sguardo fisso in alto a braccia aperte... come in croce») la descrive in una *sua* morte, cui fa da pendent l'inquadratura analogica che la precede, il ricco Boccalari «*cadavere sul letto*, composto ma col volto già sfatto». L'eguagliatrice in veste cristiana di consolatrice e giustiziera? È difficile evitarlo, così come è difficile evitare il patetico, sotteso e minaccioso, quanto «naturale» in quelle situazioni. Non c'è scampo, un buon cuore, mica solo cristiano e borghese, che non sia di sasso, si commuove ai casi di una povera fanciulla che un mondo ingiusto costringe a vendersi per sopravvivere. Anzi, è uno dei casi classici. Non dico perciò che nella sceneggiatura il patetico manchi, ma la sua presenza non mi disturba più di tanto. Non distrae cioè. Soprattutto perché non è artificiosa né populisticamente o moralisticamente funzionale.

Accanto al rinvio alla morte bisogna però registrare anche il rinvio alle istituzioni o alla loro idea (o idealità), che assumono, almeno nelle intenzioni formali, il segno della positività, di ciò che resta o resiste o sta sopra alla storia con le sue sciagure (ma anche di ciò che gestisce quella morte giustiziera, che dà giustizia). Ecco, se dovessi realizzare questo film incomincerei con la lettura fuori campo delle prime righe dell'introduzione tessiana: «L'ideazione generale del film è nata all'autore in un pomeriggio d'agosto al cader del sole davanti alla Basilica di San Michele in Pavia [...]. Sembra difatti un simbolo, sembra l'immagine della Chiesa militante, fondata, radicata, murata per combattere, per resistere». I simboli procedono. La prima inquadratura dice: «La terribile nebbia della pianura lombarda [...] è il Regno delle Tenebre... che ostacola — nascendo il sole — il diffondersi della luce».

Questi significati intenzionali non si possono eludere. Quel San Michele, tanto secolarmente robusto (a sgretolarsi ha incominciato dopo, con lo smog, altro terreno di giochi simbolici), è anche lui «vecchia Europa», al pari della palude che lo circonda. Chiesa e casino. E siamo al titolo, bello per ambiguità, per non corrispondenza immediata con il testo. C'è da chiedersi perché Tessa l'abbia intitolato *Vecchia Europa* e non *Vecchia Italia*. È la fine dell'Europa, nome inquietante, intesa come fine di un'immagine di civiltà? O è, a rovescio, la vecchia Europa dominante un popolo sopraffatto e senza speranza? L'una cosa e l'altra, è la risposta più facile. Un'altra spinta al patetico? Proprio no, perché dal patetismo Tessa si salva in virtù di stile (stile cinematografico: sarebbe davvero un errore scambiare una sceneggiatura per un testo letterario). Finalmente, a questo punto, la nostra attenzione si deve spostare sulla filmicità, che può persino dirottare altrove quei significati intenzionali, modificarli per la forza modificante dell'immagine.

Certo, la realtà, la storia raccontata è la stessa delle poesie e analogo è l'uso analitico, per dettagli, a camera fissa, dell'occhio cinematografico. Non una dissolvenza segnata (e bisogna dargli retta). Poco e scarno il dialogo, al confronto. È l'occhio, sono gli oggetti che devono «parlare», dire, significare, nella loro minimalità, oggetti che si dispongono in successioni per contrapposizione o per opposizione, contrapposizioni analogiche: con questo stile si sviluppa il macrodiscorso morale, con la somma di quei dettagli convogliati verso la drammatica conclusione. E con un filo di equivoco ottimismo, nella generale degradazione (San Michele ormai è svanito, nella nebbia iniziale, forse): quei fatti che stimolano, nell'empietà compiessiva, la pietà di un portinaio: «Qui pover besti! L'intelligenza di qui pover besti. Quand se dis i besti». Fine. Nero. Luce in sala.

Folco Portinari

Fortezze in rovina, città ormai dimenticate, sculture sconosciute: Costantinopoli cambia «immagine»

Cercando Bisanzio perduta

Un'immagine di rovine bizantine in Siria

ROMA — Parlare di arte bizantina in Italia fa venire in mente le chiese di Ravenna gli affreschi basiliani dell'Italia meridionale, oggetti di arte suntuaria o i numerosi codici miniati conservati nelle biblioteche. Monumenti e oggetti che sono, per ragioni diverse, scampati al naufragio dell'Impero d'Oriente, spesso grazie alle razzie dei crociati che, oltre a pensare di liberare la Terra Santa, quando potevano derubavano i «fratelli» ortodossi.

A contraddire questo luogo comune è stata una Giornata di studio sull'Arte Bizantina ospitata la settimana scorsa dal Cnr. È stata una messa a punto dei risultati del *Gruppo Nazionale di Coordinamento di Storia dell'Arte e della Cultura Artistica Bizantina* formato da specialisti delle università di Bologna, Padova, Roma «La Sapienza» e Siena.

L'elemento di novità è venuto dalle numerose relazioni dedicate a complessi monumentali (chiese, monasteri e fortezze) che si trovano negli antichi territori dell'Impero d'Oriente. Si può affermare che, tranne poche eccezioni, gli studi in questo campo sono iniziati e, purtroppo, subito terminati con l'erudizione ottocentesca.

Proprio il carattere esplorativo degli interventi presentati in questa giornata di studio ha messo in evidenza un aspetto degli studi bizantini assai poco noto ai non addetti ai lavori: scarsissima è la conoscenza del territorio, ci sono ancora moltissimi complessi monumentali da esplorare. La ricerca è resa ancora più difficile dall'oblio in cui queste opere sono cadute — in molti casi si è persino persa la memoria degli antichi nomi e funzioni di questi ruderi — e dal loro stato di totale abbandono.

La riorganizzazione militare dell'impero e la difesa dei confini orientali dalla pressante minaccia persiana è stato, fino ad ora studiata quasi esclusivamente dal punto di vista della storia diplomatica. Lo studio delle fortezze di Dara e di Diyarbakir dà finalmente un riscontro alle notizie tramandate da Procopio e da altri cronisti, basandosi sul dato concreto dei resti architettonici. Le fonti possono essere interpretate con maggiore chiarezza, mettendo meglio in evidenza il ruolo di Procopio, grande sostenitore della politica di Giustiniano.

Nell'opera di difesa delle regioni di confine rientrano anche i monasteri, ad esempio quello di Deyr Zahfaran (in Turchia ai confini con la Siria), sopravvissuto al crollo dell'Impero d'Oriente rimanendo un'oasi di cultura siriaca.

Un capitolo quasi totalmente ignoto è quello della scultura bizantina nelle varie regioni dell'impero. Emerge un quadro molto più complesso in cui acquistano una ben precisa fisionomia le varie scuole e i vari centri di produzione; viene smantellata una visione fin troppo monolitica dell'arte bizantina. Fino ad ora le nostre conoscenze erano quasi esclusivamente limitate alle opere prodotte a Costantinopoli per la corte imperiale.

Questi sono stati i luoghi e i temi — tra i molti ancora da esplorare — su cui si è concentrato l'interesse del Gruppo guidato da Fernanda dé Maffei. Accanto allo studio specifico dei monumenti, uno dei risultati più importanti è la documentazione fotografica accumulata in 15 anni di missioni.

I 20.000 negativi raccolti costituiscono un patrimonio documentario di grandissimo valore, tanto più importante perché si tratta di materiale inedito e perché gli altri centri di documentazione sull'arte bizantina sono a Istambul (Istituto Germanico) e a Washington (Dumbarkton Oaks). Dare una sede e rendere consultabile a studiosi e studenti questo archivio fotografico arricchirebbe Roma di un nuovo e prestigioso centro di ricerca.

Enrico Parlato

Scrittrici, giornaliste, dame in viaggio: un convegno per studiare l'Italia '800 vista dalle donne

Un'americana alla corte di Garibaldi

Una stampa d'epoca che ritrae Luciano Manara al momento del suo ferimento a Villa Spada nel 1849

FIRENZE — Roma 6 luglio 1849. «Verso la sera del lunedì si seppe che i francesi si preparavano ad attraversare il fiume e a prendere possesso della città. Andai al Corso con alcuni amici. La nostra carrozza fu bloccata dalla folla presso palazzo Doria: i lancieri di Garibaldi passarono al galoppo. Fosse stato di nuovo al mondo Sir Walter Scott per vederli! Erano tutte figure snelle, atletiche, risolute, molti con le forme della più splendente bellezza maschile meridionale...».

Roma durante la Repubblica Romana e l'occupazione francese. Chi racconta è una donna, un'americana: Margaret Fuller, a Roma come inviata speciale del New York Tribune. Prima di arrivare a Roma la Fuller, che nel suo paese è la prima giornalista professionista, ha scritto di tutto: recensioni, note, réportages di prima mano sui tanti aspetti della realtà americana. Nel 1843 pubblica La condizione della donna nel XIX secolo, *uno dei primi testi del femminismo americano, libro che, scriverà Edgard Allan Poe, «poche donne avrebbero potuto scrivere nel nostro paese».*

Nell'Italia del 1848 la Fuller viaggia a lungo e da sola. Viaggia e scrive. Le sue lettere dall'Italia, che offrono uno spaccato insolito sulla storia del Risorgimento, sono state recentemente pubblicate nei tipi delle Edizioni Studio Tesi con una introduzione di Rosella Mamoli Zorzi. In questi giorni poi, le sue tappe di viaggio e di scrittura sono state ricordate dalla Zorzi durante un convegno Viaggio e Scrittura: le straniere nell'Italia dell'Ottocento, *organizzato a Firenze dalla Libreria delle Donne. La Fuller infatti, contrariamente a quanto si potrebbe pensare, non è un caso insolito. Come hanno dimostrato le numerose redattrici — Angela Bianchini, Claude Beguin, Dacia Maraini, Cristina Giorcelli, Bianca Tarozzi — nell'Ottocento le donne viaggiano e parecchio. Americane, inglesi, tedesche e francesi. Si spostano con frequenza non solo al seguito di mariti, padri o fratelli, ma spesso e volentieri anche da sole. L'Italia, terra da romance e topos letterario, è la meta preferita. Grazie a loro nascono nel nostro paese le prime rubriche dedicate alla moda. Quando si viaggia bisogna vestire semplicemente, raccomandano* Il monitore della moda *e* Il tesoro delle famiglie: *niente vestiti bianchi, piume o gingilli, apprezzato invece lo spolverino. L'abito da viaggio — ha detto Ornella Morelli — è androgino: dietro, taglio maschile, sul davanti invece linea femminile in funzioni di rassicurazione e conferma rispetto all'universo di provenienza. Ma per quanto ben scelto possa essere il loro abbigliamento per le donne viaggiare non è semplice. «Nei viaggi è scomodo non essere un uomo — scrive per esempio Ida Hahn-Hahn, autrice di* Al di là delle montagne *1840. «Durante la messa nella Cappella Sistina agli uomini è permesso entrare dentro... Vedono tutto di prima mano. Noi invece siamo sedute come feroci bestie pericolose all'esterno dietro a delle inferriate a quadretti, cosicché vediamo tutta la cerimonia come dietro il punto croce di un ricamo».*

Nonostante però le difficoltà per la Hahn-Hahn — ha ricordato Ute Treder — come per Friederike Brun, Viaggio da Ginevra nella Francia meridionale e in Italia *1816, per Malvvide Von Meysenbug, — amica di Mazzini e Garibaldi — Memorie 1888, per Isolde Kurz,* Ricordi fiorentini, *per Fanny Levvald,* Libro di immagini italiane *— viaggiare è vivere; è l'evento che, scrivono negli epistolari, le allontana da una quotidianità soffocante e banale. Le loro lettere, i loro epistolari, i loro diari e persino i travelbooks, costituiscono una vera e propria letteratura di viaggio sulla quale si comincia oggi a far luce. Ma il viaggio come occasione di scrittura non si manifesta soltanto nelle lettere o nella cronaca indirizzata a se stesse o ad altre. Nelle viaggiatrici-scrittrici dell'Ottocento l'avventura del viaggio si trasforma nell'avventura del racconto e spesso la trasgressione nel testo si compie attraverso il viaggio. È quello che succede — ha raccontato Ute Treder — nel romanzo di Caroline Von Wolzen che si svolge in gran parte in Italia e dove la realtà esterna offerta dal viaggio viene collocata nella storia e fuori della storia in una sorta di metatempo. Alla fuorviante perturbante del viaggio nella vita e nella scrittura è stata dedicata la seconda parte del convegno che ha deviato dai limiti temporali del tema prescelto. «Per Vita Sackeville-West — ha ricordato Vita Fortunati — il viaggio è un piacere privato».*

Il racconto di viaggio è un genere ibrido, difficile scrive la West all'amica Virginia Woolf. I resoconti di viaggi precisi e puntuali l'annoiano. La realtà è per lei sempre trasfigurata dalla soggettività di chi guarda; svanisce in un flusso di coscienza in cui passato e presente si fondono e si confondono. Il viaggio è un'esperienza prima di tutto mentale; il dover guardare e registrare le cose è per lei stessa una violenza: «Trovo molto difficile guardare dentro di me quando sto guardando la vetta del Sinai, ed è molto difficile guardare la vetta del Sinai quando sto guardando dentro di me, cercando l'immagine di Virginia ovunque».

Sul rapporto di estraneità che unisce viaggio e scrittura si è soffermata Paola Colajacomo. «Quando si viaggia si è consapevoli verso ciò che ci circonda e questo è vero in una certa misura anche per l'atto della scrittura; nell'itinerario sui binari della parola c'è sempre una certa dose di inconsapevolezza. È questo che emerge anche dal diario della Woolf rispetto ai suoi ricordi di viaggio». In Grecia per esempio pensa a Flash, il libro lasciato in Inghilterra e non ancora terminato. «L'esperienza del viaggio, l'inarticolato del viaggio, diventerà per lei ha concluso Colajacomo la lingua di Flush, di questo straordinario cane letterario». Dacia Maraini ha raccontato invece, chiudendo il convegno, di un'altra donna viaggiatrice, sua nonna, un'inglese che amava viaggiare da sola per il mondo. Questa nonna, Jaf Pawalska, ha lasciato un libro in cui racconta i volti e le persone incontrate durante le sue numerose tappe. Una viaggiatrice straordinaria che la Maraini non ha mai conosciuto e che ha scoperto solo di recente perché ha detto: «C'è una strana malattia nella mia famiglia, il silenzio».

Anna Maria Lamarra

cinema&cinema 46

Rivista trimestrale fondata da Adelio Ferrero

in edicola e in libreria
il numero 46 nel nuovo formato a colori
100 pagine Lire 10.000

In questo numero:
Tutta la memoria del cinema
Conversazione con Jorge Luis Borges
Almansi, Canestrari, Doblin, Douglas, Flaviano, Garboli, Greenaway, Leyda, Mitry, Visconti

Abbonamento a quattro numeri Lire 35.000
Inviare l'importo a Cooperativa Intrapresa Via Caposile 2, 20137 Milano
Conto Corrente Postale 15431208

Edizioni Intrapresa