

Il Ponte rosso

INFORMAZIONI DI ARTE E CULTURA

numero 30 - gennaio 2018





Venerdì 26 gennaio alle 18

presso la sala di lettura della

Libreria Minerva

via San Nicolò, 20 Trieste

presentazione del volume di

Giulio Camber Barni

La Buffa e altre poesie

edizioni della Libreria del Ponte rosso

ne parleranno:

Fulvio Senardi

italianista

e

Lorenzo Tommasini

curatore del volume

modernerà

Luca Zorzenon

presidente dell'Associazione culturale

Il Ponte rosso

Sono aperte le iscrizioni per l'anno 2018
all'**Associazione culturale Il Ponte rosso**

il canone annuo è sempre di trenta euro,
il cui versamento consente la prosecuzione
delle attività e in primo luogo la continuità di questa
pubblicazione distribuita sempre a titolo gratuito

I soci già iscritti potranno effettuare il versamento
della quota mediante bonifico al c/c dell'Associazione
(codice IBAN: IT36A0887702202000000345619)
mentre i nuovi iscritti dovranno richiedere
il modulo con la richiesta di iscrizione via mail
all'indirizzo: info@ilponterosso.eu

Sommario

Ma non è una cosa seria.....	3
<i>La miglior vita</i> di Tomizza	4
<i>di Alfredo Luzi</i>	
Nel ricordo di Luigi Spacal.....	8
<i>di Enzo Santese</i>	
Il Corriere della Sera per Montale	11
<i>di Fulvio Senardi</i>	
Narrare l'Adriatico.....	13
<i>di Laura Ricci</i>	
Cineasti ebrei approdati a Hollywood	16
<i>di Pierpaolo De Pazzi</i>	
L'enigma delle damigelle	18
<i>di Nadia Danelon</i>	
L'arte negli anni della perestrojka	20
<i>di Walter Chiereghin</i>	
La Perugia gialla di Carla Carloni.....	23
<i>di Walter Chiereghin</i>	
Juan Octavio Prezn, cittadino del mondo	24
<i>di Enzo Santese</i>	
<i>Frankenstein Junior</i> o della parodia	26
<i>di Stefano Crisafulli</i>	
Vent'anni dopo Strehler	28
<i>di Paolo Quazzolo</i>	
<i>Pedro Pàramo</i> di Juan Rulfo	30
<i>di Luisella Pacco</i>	
Il simbolismo mistico	32
<i>di Graziella Atzori</i>	
Michele Zacchigna narra una storia istriana ...	35
<i>di Silva Bon</i>	
Il robot perturbante / 2	36
<i>di Giuseppe O. Longo</i>	
Ricordo di Valentino Zeichen	39
<i>di Diego Zandel</i>	
Giotti e Marin: un'amicizia "stellare"	41
<i>di Pericle Camuffo</i>	
Ritrarre La Poesia	44
Franco Vecchiet fa viaggiare l'arte.....	46
L'agricoltura alla radio.....	48
<i>di Marina Silvestri</i>	
Addio al 2017... Dal palcoscenico	50
<i>di Liliana Bamboschek</i>	
Esilio	51
<i>di Giuseppe O. Longo</i>	

MA NON È UNA COSA SERIA

Giusto cent'anni or sono Luigi Pirandello completava la stesura della sua fortunata commedia *Ma non è una cosa seria*, che sarebbe andata in scena per la prima volta nel novembre del 1918. Uno dei classici delle sue *Maschere nude*, la storia di un seduttore, Memmo Speranza, convalescente per via di un duello causato dal suo comportamento sopra le righe con le donne, che decide di sposarsi per fuggire la noia di inopinate richieste di matrimonio riparatore da parte delle numerose donne con cui egli si univa in via del tutto transitoria. La storia di un cinico "sciupafemmine" che organizza con fredda determinazione un sostanziale imbroglio del quale finirà poi vittima lui stesso.

Salvo il lieto fine dettato al drammaturgo dal gusto dell'epoca e dai canoni della commedia borghese, la vicenda messa in scena da Pirandello pare in qualche modo presagire queste prime fasi della campagna elettorale che agita le varie forze politiche in queste settimane. Soprattutto per via del titolo.

Come altrimenti si potrebbe commentare la pioggia di impegni programmatici che sta cadendo addosso da ogni parte a chi ancora si attarda ad ascoltare o a leggere le mirabolanti promesse cui nessun leader politico e quasi nessun comprimario ancora in caccia di un posto sicuro in lista pare sottrarsi?

Praticamente non pagheremo più niente, nel Paese di Bengodi che ci stanno preparando, tranne forse i sacchetti biodegradabili nei quali infileremo la merce nei supermercati. Non pagheremo la tassa di circolazione, odioso balzello iniquo, anche perché colpisce di più i possessori di veicoli con maggiore potenza. La faremo finita anche con il canone RAI, dopo che siamo costretti a pagarlo tutti per via del suo inserimento nelle bollette dell'energia elettrica. Nemmeno i figli dei milionari (in euro) dovranno più sostenere la spesa per le tasse universitarie, anche se si tratterà di attempati fuoricorso.

E poi, ovviamente, sarà cancellata la povertà, almeno quella degli Italiani. Le pensioni minime saliranno a mille euro

netti per tredici mensilità, nessun pensionato prenderà un centesimo di meno. Anche "le nostre mamme che hanno lavorato tutti i giorni a casa e che devono poter avere la possibilità di trascorrere una vecchiaia serena e dignitosa", magari senza aver versato un euro di contributi previdenziali.

Vi sarà un reddito di cittadinanza garantito per tutti coloro che non lavorano, almeno 720 euro al mese per gli oltre nove milioni di italiani che attualmente non ci arrivano.

La flat tax (finalmente una misura egualitaria!) farà risparmiare un sacco di soldi ai contribuenti, soprattutto a quelli più ricchi: un'aliquota unica del 15% per tutti, anzi no: del 25%, anzi no: del 23%. Dovrebbe costare una sciocchezza, perché tutti i soldi che risparmieremo, nella mente dei sostenitori, andranno in aumento dei consumi e quindi incrementeranno ulteriormente le entrate. Un affare senz'altro, tranne che per le risorse che finiranno in conti esteri, ma non si può avere tutto.

Aboliremo la cosiddetta legge Fornero. Anzi no: alcune cose pare vadano mantenute e quindi la modificheremo.

Intanto, in attesa del paradiso (economico) in terra, continua a salire il debito pubblico, nel momento in cui scrivo pari a 2.455.822.615.896 euro, in grado di strangolare del tutto l'economia del Paese ove dovesse salire esponenzialmente il tasso sugli interessi che lo Stato deve pagare. Pochi sembrano preoccuparsi, tra i nostri politici, del divaricarsi della forbice di reddito, che sempre più evidenza come il problema della disuguaglianza sia dirompente, altro che flat tax!

Allora, potremo certo stare a sentirli ancora questi imbonitori onnipresenti nei telegiornali e nei salotti televisivi, potremo fingere di prendere sul serio le fanfaluche che propinano a questo pubblico distratto, disinformato e soprattutto smemorato. Potremo, anzi dovremo, esprimere il nostro voto riguardo ai candidati che loro, e non noi, hanno scelto per il prossimo parlamento, ma ci lascino almeno dire che non è una cosa seria.

EDITORIALE

sommario

**informazioni web
di arte e cultura**
a distribuzione gratuita
n. 30
gennaio 2018

Direttore:
Walter Chiereghin

Redazione:
Cristina Benussi
Antonia Blasina
Anna Calonic
Claudio Grisancich
Laura Grusovin
Giuseppe O. Longo
Adriana Medeot
Luisella Pacco
Fulvio Senardi
Marina Silvestri
Luca Zorzenon

Posta elettronica:
info@ilponterosso.eu

**Per l'invio di
comunicati stampa:**
press@ilponterosso.eu

impaginazione:
Hammerle Editori e
Stampatori in Trieste
Via Maiolica 15/a
34125 Trieste

In copertina:
Natalia Maximova
Ricordo d'estate
tecnica mista, collage
cm. 111x70
1999

Il Ponte rosso
INFORMAZIONI DI ARTE E CULTURA

N. 30 - gennaio 2018

LA MIGLIOR VITA DI FULVIO TOMIZZA

di Alfredo Luzi



In *La miglior vita* (Rizzoli, 1977) Tomizza adotta una strategia narrativa in parte diversa da quella che contraddistingue la *Trilogia istriana*. Se lo spazio geografico (l'Istria come terra di confine) e il tempo storico (le vicissitudini vissute in un succedersi di esodi imposti dalle vicende politiche internazionali) sono una costante spazio-temporale, cambia invece il punto di vista che è quello del narratore, partecipe della vicenda, concentrata su un solo personaggio, Martin Crusich, il sagrestano che ha avuto in eredità il mestiere dal padre, che intreccia la sua lunga esistenza con la vita dei parrocchiani di Radovani, dagli ultimi decenni dell'impero asburgico fino al 1975. La centralità dell'io narrante da una parte garantisce unità della narrazione, dall'altra si riverbera nella molteplice alterità dei numerosi soggetti con i quali entra in contatto, costruendo passo passo, attraverso le esperienze vissute, una coscienza dinamica della storia singola e collettiva.

Sicché il protagonista è nello stesso tempo testimone e interprete del chiuso e arcaico mondo in cui vive, costituito da etnie talvolta in conflitto tra loro talvolta riconciliate in una precaria armonia.

Su questa comunità si abbattono, turbando i lenti ritmi della microstoria, gli eventi drammatici della macrostoria, resi ancor più sconvolgenti dalle loro conseguenze su una terra di confine.

L'esergo del romanzo riassume emblematicamente il ruolo del narratore ("Ciò che ho visto e vissuto") e si pone in simmetria con l'esergo dell'ultimo capitolo ("Ciò che ho annotato negli ultimi anni"), quando l'ormai vecchio sagrestano si limita alla trascrizione, su di un personale registro parrocchiale, delle morti di alcuni parrocchiani passati a "miglior vita" e del suo appressamento alla morte senza esercitare più, attraverso la scrittura, quella funzione di ermeneuta che ha svolto durante tutta la narrazione.

Di questo ruolo di scriba, che chiamerei gnoseologico, nel senso di produzione di conoscenza attraverso la parola scritta, di costruttore di storia unendo passato a presente, egli diventa consapevole verso la fine dei suoi giorni: "Prendevo familiarità con la scrittura assai ostica e con lo stile ora frettoloso ora ricercato dei parroci, che ne rispecchiavano il carattere. Anche dei loro scritti ricopiavo certe frasi, qualche volta soltanto un cognome, un soprannome, che mi lasciavano dentro un'eco sospesa, un po' complice e un poco istigatrice. Si delineava sempre più prepotentemente un confronto con quanto avevano realmente visto questi occhi; e di quelle brevi note la mia esperienza diretta veniva a rappresentare il naturale seguito ma anche un parziale, forse arbitrario, completamento" (Fulvio Tomizza, *La miglior vita*, Rizzoli, Milano 1977, p. 259).

Non è dunque solo il mediatore tra i vari parroci che si succedono a Radovani, ministri della religione cattolica ma spesso lontani dalla religiosità naturale, con residui pagani, della civiltà contadina insediata in quei luoghi, e gli abitanti, ma anche, nella sua qualità di sagrestano l'elemento di connessione tra sacro e profano, tra i riti immobili e distanti

Il protagonista è nello stesso tempo testimone e interprete del chiuso e arcaico mondo in cui vive

della liturgia, svolti in lingue morte o incomprensibili, e la vita vissuta degli individui e della collettività.

Martino segue quotidianamente lo svolgersi della vita della parrocchia che, in una società arcaica e contadina come quella istriana dell'interno, costituisce il centro propulsore di tutta l'attività della zona. Tuttavia, i fatti minuti di tutti i giorni e i grandi sconvolgenti avvenimenti storici di cui è osservatore e cronista lungo tutto l'arco della sua esistenza, dagli inizi del secolo, maturano in lui la coscienza di essere anche partecipe e ancor più mediatore tra la mentalità "superiore" dei vari parroci spesso intolleranti, che si susseguono nella canonica, e la concretezza irriducibile della sua gente. Grazie a questa presa di coscienza, che ha anche valore politico e sociale, può ergersi a testimone della storia e diventare "cantore" dell'epica popolare della sua "parrocchia", sorta per volere di Venezia nel Seicento e ora rassegnata a perdere del tutto la propria identità.

Mi sembra evidente che la scelta della narrazione in prima persona, con la conseguente *reductio ad unum* della prospettiva sui personaggi e sulle vicende, abbia un carattere d'identificazione psicologica tra soggetto narrante e autobiografia dello scrittore che, in altre occasioni, facendo riferimento a personaggi della mitologia greca assurti ad archetipi dei drammi familiari, aveva riconosciuto che: "Altro non sono che un Edipo, un Oreste, forse capace di raccontarsi" (*I rapporti colpevoli*, Bompiani, 2000, p.271.), quasi a sottolineare la funzione conciliatoria dell'atto narrativo.

Questa urgenza di registrare i piccoli e grandi eventi che si succedono per circa un secolo nella comunità di confine attraverso la narrazione si presenta come un antidoto, magari parziale, alla deiezione della storia umana, in cui l'individuo, come direbbe Heidegger, è 'gettato' nel mondo ed è condannato all'inautenticità.

Sulla storia umana individuale e collettiva incombe, inesorabilmente, la realtà della morte. E la morte nel romanzo è un macrotema che strutturalmente sorregge tutta la scrittura del romanzo, antinomico a quello della vita ma con esso convive.

Alla sequenza del funerale del padre: "Pochi comparvero alla sua sepoltura, nessuno versò una lacrima, neppure mia madre costantemente sotto gli occhi del parroco per il quale la morte era un passaggio alla miglior vita" (pp. 17-18) segue la testimonianza di Martino sui seppellimenti dei malati di vaiolo che "facevano pensare a morti provvisorie" e per i quali "la morte non è uno strappo innaturale, e la miglior vita, assolutamente indispensabile, diventa ciò che questa vita non ha voluto loro concedere" (p. 91).

Ma la morte del figlio Antonio mina le certezze sulla trascendenza inculcate dalla fede cattolica e di fronte alla bara del figlio si convince che la morte è il trionfo del nulla: "stesi tra le sponde una bracciata di paglia. Ecco che cosa resta alla fine di tutto, paglia" (p. 174).

La descrizione della morte della moglie Palmira, colpita dalla epidemia di spagnola, è invece impostata sul motivo della opposizione caldo della vita/freddo della morte e sul contatto fisico, corporeo: "Eravamo entrambi a letto febbricitanti e pareva che per me fosse venuta l'ora, tanto freddi sentivo i miei piedi sui suoi. Poi fu come le assorbissi lentamente, e mio malgrado, ogni calore, mentre in lei si andava maturando la coscienza della morte" (p.157).

Tema che torna nell'ultima pagina, quando Martino, nel suo appressamento alla morte, prende congedo dal lettore esprimendo il suo dubbio sui fondamenti della trascendenza predicati dalla religione cattolica: "Oggi 23 gennaio 1975 tremo in tutto il corpo, nessun fuoco riesce a scaldarmi. [...] Da un sole che non vedevo, sul campanile, sulla chiesa e sul muro bianco di cinta cadeva una luce appena dorata. Dentro a questa luce tut-



Giuseppe O. Longo
La scienza va a teatro
Eut - Edizioni Università
di Trieste, Trieste, 2017
pp. 432, euro 16,00

Martino segue quotidianamente lo svolgersi della vita della parrocchia che, in una società arcaica e contadina come quella istriana dell'interno, costituisce il centro propulsore di tutta l'attività della zona

te le cose liberate della loro pesantezza, quasi svuotate da ogni materialità, parevano mescolarsi e sollevarsi insieme. Scende sulla terra il vuoto dei cieli o su di noi si spalanca la miglior vita?

Questo non sapevo, che il mondo muore a ogni morte di un uomo” (p. 277).

Un brano in cui si può leggere una suggestione della novella pirandelliana *Di sera, un geranio* e nel contempo forse un'anticipazione del pensiero di Derrida sulla morte come “fine del mondo come totalità unica e quindi insostituibile e quindi infinita” (Jacques Derrida, *Ogni volta unica la fine del mondo*, Jaca Book, Milano 2005, p.11)

Nell'arco della sua lunga vita, Martino collabora con sette diversi parroci, conoscendone debolezze e virtù (in verità più le prime che le seconde): chi è ossessionato da una ottusa sessuofobia; chi è intollerante verso i costumi della comunità contadina; chi condiziona il suo ministero sacerdotale al pregiudizio ideologico e nazionalistico; chi cede alla concupiscenza della carne.

La raccomandazione a Martino del padre in punto di morte: (“ «Figlio, non abbandonare mai i preti» mi disse con convinzione. «Loro sanno tutto e possono tutto»” - p. 17) è stata resa vana dagli sconvolgimenti fisici e psicologici sofferti dalla comunità che dopo la morte di Don Miro sarà privata del presidio sociale e morale della parrocchia: “Non avremmo avuto più preti, né vivi né morti” (p. 256).

E intanto sulle pagine del romanzo si accumula la distopia della storia drammatica del Novecento: due guerre mondiali, le diaspore da un paese all'altro, la ridefinizione dei confini nazionali, il fascismo e la resistenza, gli italiani e gli slavi di Tito, epidemie, terremoti.

L'esercizio della violenza disintegra, anche attraverso la babele linguistica, il senso della pacifica convivenza tra etnie diverse. Tomizza usa la metafora del metallo delle armi per denunciare il sonno della ragione, la perdita del valore della vita: “Ma adesso era il ferro a

dominare su tutto” (p. 161).

Come in altre sue opere, anche in questa è presente un sistema antinomico in cui si polarizzano bene e male, umano e divino, io e collettività. Ma è nel rapporto dialettico con questi archetipi che si realizza la coscienza individuale del sé, dell'identità relazionale del soggetto, come insegna Jung. Nell'incontro con gli altri Martino subisce una continua trasformazione della sua personalità ma nello stesso tempo incide su quella dei suoi compaesani. Nasce da qui la sua capacità di giudizio, la sua attitudine riflessiva nei confronti della realtà dei singoli avvenimenti.

Per quanto riguarda la religiosità, ad esempio, il narratore-autore oppone a un'idea trascendentale della divinità perpetuata dalla chiusa liturgia ecclesiastica, fatta di parole lontane e di gesti ieratici, una visione immanente dell'essere supremo che si manifesta mediante la forza ontogenetica della natura.

Non i sacerdoti, ma l'umile sagrestano realizza il compito di colmare le scissure tra sacro e profano, attraverso quelle che Mircea Eliade ha definito le ‘ierofanie’, le immagini della natura e dell'umano nelle quali alberga il ‘totalmente Altro’, divenendo manifestazioni del sacro.(Mircea Eliade, *Il sacro e il profano*, Boringhieri, Torino 2006).

L'uomo Tomizza ha dichiarato il suo rammarico per “non riuscire ad avere fede in un'entità superiore che ci sovrasta” ma ha cercato l'appercezione del divino facendo riferimento alla natura come spazio diafanico, che lascia cioè trasparire quel tanto di soprannaturale presente dietro la sua dimensione materica.

In *Le mie estati letterarie*, una raccolta di scritti autobiografici pubblicata da Marsilio nel 2009, egli ha affermato: “La contemplazione della natura ci preserva dallo scatenamento degli impulsi egoistici e a me offre l'occasione di un rapporto con Dio. Molte volte nel silenzio ho vissuto istanti in cui ho avvertito un brivido d'eternità”. È la stessa attitudine psicologica presente in Martino

*L'esercizio della violenza disintegra,
anche attraverso la babele linguistica,
il senso della pacifica convivenza tra etnie diverse*

che soffre quando la natura perde la sua funzione euforica, in occasione di un suo litigio con il parroco Arcipresso: “La campagna non aveva più un colore né un suono con cui richiamarmi a sé; Dio e i santi si erano tirati in disparte.” (p. 112).

Ma è felice quando, ripetendo la ritualità pagana degli *ambarvalia* con i quali i Romani rendevano omaggio nel mese d'aprile alla rinascita della natura, accompagna Don Stipe nelle cerimonie campestri delle rogazioni.

Questa sequenza è emblematica di come la natura, resa sacra, letteralmente dunque ‘sacrificata’ tramite la benedizione dell’acqua santa, potesse essere l’elemento rivelatore della presenza di Dio sulla terra: “Andavamo a riconoscere la primavera portandovi le sacre immagini perché ogni tanto godessero anche loro dei frutti che puntualmente ci donavano senza neppure vederli. [...] Per i viottoli solo durante i funerali passava tanta gente ordinata in fila dietro al sacerdote. Questo corteo era proprio l’opposto: andava contro la morte e tutto quanto poteva causarla, malattia, carestia, guerra, pestilenza, incendi e allagamenti. [...] La religione pareva aver rinunciato alla propria funzione consolatoria per farsi motivo di abbondanza, prosperità e persino di allegria [...]. I contadini volevano che Dio fosse maggiormente, quasi fisicamente a contatto coi luoghi dove urgeva la sua presenza, non se ne stesse in chiesa ad attendere che lo si venisse a supplicare, magari uno per volta” (p. 38).

Nel romanzo, così fitto di personaggi e di eventi, Tomizza dissemina le tracce di un interrogativo che interpella la funzione della parola e della letteratura in rapporto alla storia e alla religione.

Nella seconda pagina, a conferma del processo identificativo autore-io narrante, Martino affronta il problema della dicotomia teoretica verità/ menzogna attraverso la quale si evidenzia il contrasto etico tra bene e male: “Ancor oggi

m’invitano a mentire, non sospettando che proprio in me che in questi luoghi ho vissuto una lunga vita, ora spremendo nel cervello il bene, ora mungendo come capita il male, la certezza del concreto, del solare, è assoluta” (p. 8).

Nel capitolo quinto Martino-Tomizza nelle sue riflessioni cita la Bibbia, quando afferma: “Le mie mani tornarono a essere immonde, la lingua blasfema” (p. 109). È il versetto 17 di *Proverbi* in cui si elencano le cose odiate da Dio; tra queste “lo sguardo altero, la lingua bugiarda; le mani che versano sangue innocente”.

La sua saggezza di uomo semplice, ma sempre in contatto nella pratica giornaliera con i riti del sacro, lo spinge a non accettare l’atteggiamento fideistico, distaccato dalla realtà, di Don Angelo: “Gli bastava trovarsi nel vero; e la verità era contenuta esclusivamente nel messale e nel breviario, i due soli libri che lo vidi sfogliare (p. 113)

E a dubitare nel contempo dell’arrivo dei titini come uno dei tanti mutamenti di regime di breve durata perché “erano giunti per sommuovere e ribaltare lo stesso vecchio principio del bene e del male” (p. 182).

Attraverso l’esercizio del dubbio e l’insistenza su una pratica religiosa calata nell’esistenza quotidiana il protagonista ci lascia un messaggio di forte richiamo all’etica della responsabilità individuale e dell’impegno collettivo come portatori di pace.

Credo che Tomizza, e soprattutto in questo romanzo, avrebbe potuto condividere l’affermazione del grande storico delle religioni e sociologo Emile Durkeim: “Abbiamo mostrato del resto che non c’è morale che non sia intrisa di religiosità. Persino per lo spirito laico il Dovere, l’imperativo morale è cosa augusta e sacra, mentre la ragione, che dell’agire morale è l’ausiliaria indispensabile, ispira naturalmente sentimenti analoghi.” (Emile Durkeim, *Il dualismo della natura umana e le sue condizioni sociali*, ETS, Pisa 2009, p.71).

NEL RICORDO DI LUIGI SPACAL

di Enzo Santese



Nell'opera di Luigi Spacal (Trieste, 15 giugno 1907 - Trieste, 6 maggio 2000) la fisicità dei luoghi, delle cose e delle persone ha avuto uno straordinario ruolo di attivazione nell'ambito dei meccanismi emotivi, nella sfera dello spirito, dove quei medesimi motivi, numerosi e vari, hanno sviluppato direttrici di approfondimento conoscitivo, assunzione di competenze, dinamiche operative vere e proprie, confluite poi nella sua poetica fondante nel campo pittorico e grafico.

Accettura in provincia di Matera è il paese dove, strenuo difensore dei diritti degli sloveni, subisce dal fascismo la dura esperienza del confino e incomincia a dipingere, riempiendo in qualche modo la drammatica solitudine del suo stato di coercizione: grandi boschi e dilatati silenzi gli consentono un contatto davvero profondo con la natura, con il legno soprattutto, che entra in vari ambiti e diverse fasi della produzione artistica. Trieste ha ovviamente una sua ineliminabile centralità e funziona anche come emblema di contraddizioni che si vivono in specie nel confronto tra realtà interetniche, multireligiose e provincialistiche chiuse rispetto al nuovo; ma è il territo-

rio carsico a fornire a Spacal una miriade di spunti di riflessione, motivi ispiratori per alimentare la sua poesia, fondata sulle piccole cose, sull'essenzialità del reale, sulla secchezza dell'espressione mutuata dal carattere delle genti dell'altopiano giuliano, alle quali si sente particolarmente vicino per sintonia d'indole e per contiguità d'animo. Lì raccoglie in un repertorio ideale una serie nutrita di elementi che, nella metamorfosi prodotta dalla ricerca e dalla sua evoluzione, diventano motivi figurativi ricorrenti, in superfici dove si afferma il connubio tra una semplificazione estrema del paesaggio e il dosaggio di una tessitura di fondo multiforme. La pietra calcarea rappresenta un miracolo di trasformazione nel tempo e, insieme, l'idea di poter entrare nelle cavità ipogee col periscopio della fantasia per scoprire i ritmi segreti del mondo, i suoi segnali, le sue prospettive segnate dallo scorrere dell'acqua, emblematicamente interpretata come la linfa alimentatrice di un corpo gigantesco, sul quale l'uomo si misura con un terreno per sua costituzione brullo, aspro, eppur intimamente vissuto quale condizione di privilegio. Qui la sferzante azione della bora, il policromatico universo della flora spontanea, le case, elementari nella loro struttura architettonica, entrano di peso nel novero delle opzioni adottate dall'artista che le fissa nella mente, dove va a prelevare poi linee, andamenti geometrici, simboli da accampare nel centro della propria opera.

Spacal, uomo di frontiera, elegge Skbina, un paese sloveno immediatamente oltre il confine, a punto d'osservazione della natura, a postazione di confronto intenso con l'esistente dentro quella stessa necessità di silenzio che percorre tutta la sua vita. I suggerimenti captati quasi per caso si trasformano in capisaldi di poetica: agglomerati urbani, tracce del passato impresse sulle pietre dalla mano dell'uomo o dall'azione del tempo, utensili quotidiani, motivi della sacralità arcaica tramandati da una generazione all'altra fino alla sua contem-

L'artista fu cantore di un mondo carsico primitivo ed essenziale

PROFILI

sommario

poraneità. Vede usare ai muratori terra rossa, calcare sbriciolato con calce e acqua per intonacare le case. A opera finita ha un'illuminazione che lo induce a un metodo assonante: il "tenuo, delicato tono di arancione con una lieve vibrazione conferita dall'ondulazione irregolare del muro non levigato. Questo è il colore delle case carsiche e anche il colore base delle mie opere. Anch'io faccio uso della terra carsica macinata, l'aggiungo ai miei colori a olio per raggiungere gli effetti desiderati. Per non parlare dei muretti di recinzione a secco, le decorazioni sui portali e sui pozzi. Il più delle volte sono espressione della cultura religiosa di allora, che spesso traeva i suoi motivi guida anche da origini pagane.

Il mare e la sua civiltà entrano nell'ispirazione di Spacal molto presto, ma hanno una dislocazione sistematica con la frequentazione di Pirano, finché la cittadina istriana mantiene una sua autenticità negli usi e costumi marinari non contaminati dalla vocazione del turismo di massa. Luoghi come il mandracchio o porticciolo interno, l'Adriatico al tramonto, le saline, tutti questi ambienti diventano nervature di scenari trasposti poi sulla superficie pittorica o grafica, in un concerto di geometrie che sgranano la loro tessitura in pochi elementi lineari, in tracce, in sagome di una primitività assoluta, forme pure ed essenziali che non rimandano alla realtà ma all'atmosfera che aleggia su quella realtà, alla combinazione di colori che, filtrati dalla visione, penetrano nell'anima, cioè il luogo stesso da cui provengono. Infatti Spacal, nella sua indole di uomo taciturno e riservato sino ad apparire talora un po'scontroso, ha una spiccata sensibilità per ogni fenomeno inscritto nell'universo delle esperienze fisiche, che interiorizza sino a viverle come eventi scaturiti dalle sue emozioni; c'è inoltre in lui il piacere della scoperta, che si matura poco a poco anche dopo lunghi tempi di frequentazione di un luogo, come il Carso, una sorta di libro aperto che spesso si è indotti a sfogliare di nuovo per cogliere il senso

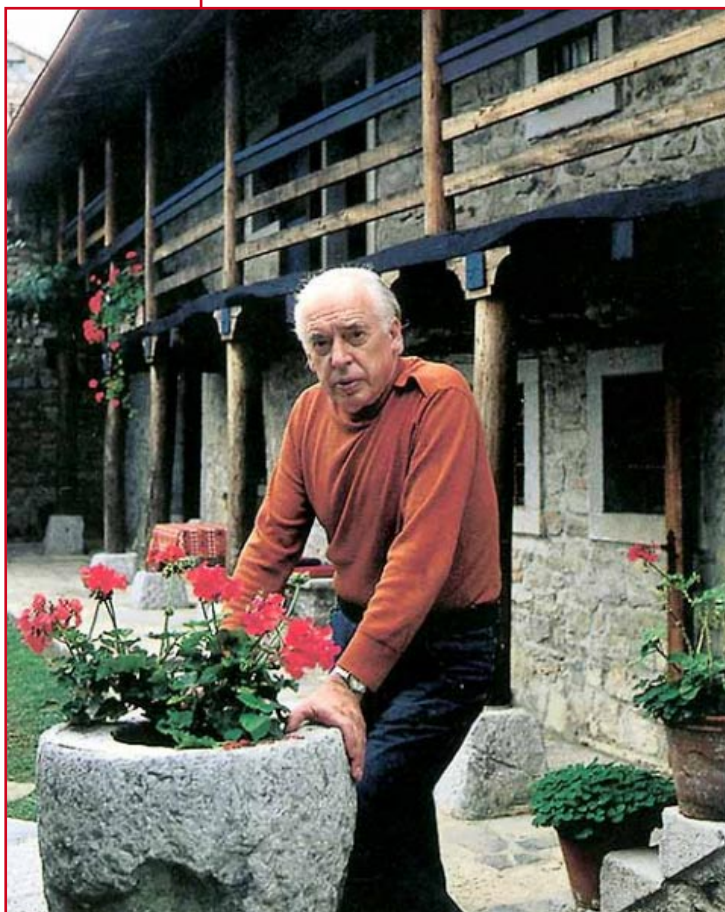


di una sfumatura o il contorno di una forma, che si modifica con le stagioni e si allontana dalla propria morfologia originaria. L'artista la fissa nei suoi quadri in un gioco di connessioni tra linee verticali e orizzontali, allusione ad incastri, costruzione di spessori, inserimenti di caratteri scritturali, stilizzazione di dati simbolici (come la ruota). L'immagine solitamente si presenta in una piattezza di volumi che, peraltro, si affermano nel piacere del rilievo e nella sottolineatura di una profondità virtuale. Il dato della realtà è sottoposto a una mutevole azione di avvicinamento nella riconoscibilità e, per contro, rarefazione dei contorni del mondo fisico, dentro un movimento di

Il Ponte rosso
INFORMAZIONI DI ARTE E CULTURA

N. 30 - gennaio 2018

La sferzante azione della bora, il policromatico universo della flora spontanea, le case, elementari nella loro struttura architettonica, entrano di peso nel novero delle opzioni adottate dall'artista



linee che entrano in connessione diretta con la granularità di determinate superfici, sottoposte a un'apparente azione erosiva, di scavo, con la disseminazione di piccole convessità o incisioni appena percettibili, dove la luce fa vibrare la dinamica della composizione mutando a tratti illusoriamente le dimensioni secondo le condizioni di illuminazione del piano dipinto.

Dalle prime prove protese a registrare i battiti della realtà si evince con chiarezza che la cifra primaria della pittura è la partecipazione emotiva all'esistente, che genera sempre la qualità di una poesia altissima. Dapprima in un ambito dove il tratto magico della figurazione è dominante sulle situazioni rappresentate, poi in un crescendo di allusività formale che si situa su un crinale da cui emerge la riconoscibilità degli elementi oppure il fisico svapora nel dato musicale di un'armonia di forme in stretta connessione con

il colore e il rilievo. Spesso il paesaggio è privo dell'indicazione dell'orizzonte, eppure si prospetta con immediatezza in virtù di un uso delle presenze geometriche primarie, (il quadrato, il rettangolo, il cerchio anche in libera aggregazione tra loro), che si collocano di fronte all'osservatore con il carico di suggerimenti di cui sono dotate.

Nella sua lucida condizione di ascolto, Spacal registra anche sollecitazioni provenienti da oggetti comuni, da cui estrapola ed elabora linee di sviluppo molteplice da impegnare nello spazio in giochi visuali di ritmi e rilievi che inchiodano lo sguardo sullo stato di sospensione, caratteristico di molti suoi paesaggi carsici. L'opera si iscrive in quel contesto che si avvicina al silenzio meditativo dell'astrazione, essenza di luoghi dell'ascolto interiore.

L'artista ricava da qualsiasi ambiente in cui vive (il Carso, Skbina, Pirano, Trieste) un cumulo inesauribile di motivi, una gamma di colori ampia e direttamente riconducibile a una serie di tinte privilegiate, sia per la loro capacità evocativa che per l'ingrediente poetico della loro luminosità, nelle tenui tonalità dell'arancio, dell'ocra, del giallo, dell'azzurro. Nella composizione vibra talora un'atmosfera metafisica di particolare intensità, che rimanda alla concezione spacialiana dell'assoluto così come lo assorbe dalla realtà definita. Dietro a tutta l'ispirazione c'è l'interesse preciso per il duro lavoro dell'uomo, che trova nella pietra e nel legno i supporti necessari per la propria qualità esistenziale prima che decorativa. La vena sperimentale mai è stata suggerita da una volontà di ricercare il nuovo a tutti i costi, ma gli aggiornamenti sono avvenuti sull'onda di un'urgenza interiore di conoscenza, che lo ha impegnato in varie tecniche e nella traduzione pittorica in diversi risultati (dal mosaico all'arazzo), conservando sempre una specifica tensione costruttiva che parte dalla grafica soprattutto, ma trova anche nella pittura il suo momento di intensità espressiva.

IL CORRIERE DELLA SERA PER MONTALE

di Fulvio Senardi

PROFILI

sommario

Che Josif Brodskij fosse un appassionato lettore di Montale, e in particolare delle prosastiche e ironiche (o non piuttosto sarcastiche?) liriche di *Satura*, è solo una delle numerose curiosità che ricaviamo dalla lettura del volumetto dedicato al poeta ligure pubblicato come supplemento al *Corriere della Sera*. Splendido risarcimento ai numi della letteratura da parte della stampa quotidiana, che ha ormai espunto le recensioni o le comprime entro scarni trafiletti (di solito affidati a penne di scarsa competenza che se la cavano con 'sì' adrenalinici e 'no' enfatici, del tutto a prescindere, è il caso di dirlo, dai testi di cui sproloquiano). E peggio in provincia che sui grandi organi nazionali, che ritrovano invece - testimone il rinato *Tuttolibri*, storico supplemento della *Stampa* - la necessità della Cultura.

Per altro non è solo un male che la letteratura e la saggistica che la riguarda facciano un passo indietro nell'Enciclopedia dei saperi in un Paese dove fino a pochi decenni fa ogni discorso, politico, sociale, economico sembrava aver bisogno di un vettore letterario per accedere ai circuiti del dibattito. Una sorta di Arcadia, che sanciva la connaturalità di classe dirigente e Liceo classico, scuola-feticcio del ritardo italiano, con l'apprendimento della lingua straniera, fino a tempi recenti, limitato ai due primi anni, e dove discipline come psicologia, sociologia, ecc., non erano che grigie ancelle della filosofia (ultimo pensatore preso in esame: Benedetto Croce). Resta il fatto che la letteratura ha un significato identitario fortissimo, e in particolare nel nostro Paese (non è un'assurdità sostenere che l'Italia è stata sognata dai letterati, come premessa al vero e proprio progetto politico), oltre a rappresentare, sul piano individuale, un impareggiabile strumento di conoscenza di sé e del mondo. Attenti dunque a non gettare via il bambino con l'acqua sporca del bagnetto.

Ma, per venire al nostro libro (quasi 160 pagine con una concisa antologia delle opere e della critica), interessante anche la formula: una parte redazionale (con qualcuno dei soliti svarioni cui ci ha abituati una categoria professionale, i giornalisti, che condivide con tutti noi il male dell'ignoranza, ma ha

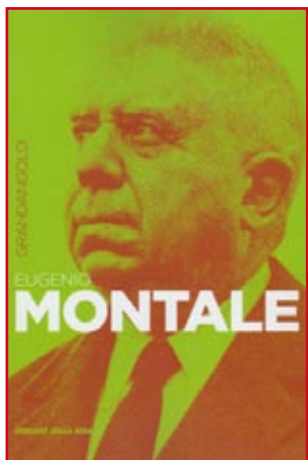


in più la sciattezza di non volersi informare, quando poco costerebbe. Del resto, se il giornalista sbaglia, chi lo sanziona? Quanto coltiva una deontologia della responsabilità e della competenza come correlativo del privilegio della parola pubblica? C'è perfino la grazia presidenziale, se incorre nel reato di falso e diffamazione! E quindi: il biennio rosso è antedatato al 1918, p. 30, e poi: l'Italia in guerra "subì gravissime perdite in Francia, duemila caduti contro i trentasette francesi", p. 33); e una sezione affidata (verrebbe da dire ovviamente, ma non è più così purtroppo) a chi se ne intende, ovvero a Massimo Natale dell'Università di Verona, che firma il "Focus", ovvero il nucleo più originale e stimolante del volume.

Con un linguaggio semplice ma non sciatto, animato da costante tensione conoscitiva e pedagogica, alternando i caratteri tipografici per mettere in rilievo ciò che più importa notare, sul piano dei contenuti o della forma, Natale ci fa da guida nella visione del mondo e nell'officina poetica di Montale, con particolare attenzione ai nodi cruciali della lirica: "c'è sempre in Montale", spiega, "un'istintiva nostalgia della vita perduta e tuttavia magicamente 'sentita' - anche se solo per un attimo - proprio grazie al potere esilissimo, eppure 'ricco e strano', della poesia." (p. 45) Una predisposizione che è anche "abito di stile", dove si evidenzia la capacità di Montale, assolutamente unico nel novero delle voci poetiche del primo Novecento, e

Il Ponte rosso
INFORMAZIONI DI ARTE E CULTURA

N. 30 - gennaio 2018



Eugenio Montale

RCS, Milano 2017

Grandangolo letteratura, vol. 4

pp. 166, Euro 5,90

In un volumetto un'efficace ricognizione di quanto ci ha lasciato, in versi e in prosa, il grande poeta ligure, premio Nobel per la Letteratura

siamo alla fase di *Ossi di Seppia*, “di assumere fino in fondo il ruolo che la grande lirica europea si è scelta per sé, almeno dal primo Ottocento in avanti: saper raccontare, forse come nessun'altra forma artistica, l'esperienza della perdita, la fine di ogni certezza sul senso della vita umana, in un'età - diceva Hölderlin - di *privazione*, in cui gli dei hanno abbandonato l'orizzonte” (p. 44). E da qui un sentimento della vita, tradotto magistralmente in “qualche storta sillaba e secca come un ramo” (*Non chiederci la parola*) dal grandissimo potere di fascinazione, che non si stenterebbe a definire “esistenzialista”, per come svicola dalla bolsa retorica ottimistica delle filosofie idealistiche e dello scientismo, assumendo su di sé invece i temi più inquietanti e dolorosi di una “per nulla rasserenata creaturalità” (p. 68). E nonostante ciò, a correttivo di una visione del mondo fin troppo gravata da toni cupi, il tentativo (avvertibile particolarmente ne *Le occasioni* del 1939) di “catturare e restituire proprio quei momenti in cui l'Io sente la vita come vera”, autentica. Il che può succedere solo a squarci e a ‘barlumi’, dentro un attimo improvvisamente pieno di senso, pur in una situazione qualunque” (p. 71). Come nella grande tradizione lirica occidentale, per riuscita sintesi di modelli tradizionali e intima verità esperienziale, è ancora il Femminile l'ancora di salvezza per l'Io alla deriva: ma il carattere delusivo e illusorio di ogni esperienza, una lotta contro potenze ostili annidate nella stessa natura umana (“la mia nebbia di sempre”, chiama Montale, in *Non recidere forbice quel volto*, la condanna dell'uomo alla dimenticanza), obbliga il poeta ad arricchire il femminile di “connotati di irraggiungibile assolutezza” (p. 80).

Quasi un moderno stilnovismo (uno stilnovista roccioso, un Cavalcanti eliotiano, ha proposto suggestivamente Paolo Febbraro) che arieggia la sacralità di antichi spartiti senza mai indulgervi, giusta la riluttanza di Montale a imboccare scorciatoie consolatorie. Non c'è via d'uscita dalla condizione umana, che inesorabilmente ripropone esperienze di separazione e di perdita: “Tu non ricordi la casa dei doganieri / sul rialzo strapiombo della scogliera: / desolata t'attende dalla sera / in cui v'entrò lo sciame dei suoi

pensieri / e vi sostò irrequieto. [...]”. Poesia del negativo, dunque, ma capace di celebrare una liturgia che è solo della grandissima arte: “rappresentare la morte e la distruzione, ma regalare a chi la legge un soprassalto, un quanto di vita” (p. 96, in particolare qui su *Piccolo testamento*, uno dei capolavori assoluti di Montale). E poesia a tratti difficile ma lontana da “ogni sospetto di ermetismo e di ‘poesia pura’”: la scrittura è continuamente compromessa con il reale, al di qua di ogni sua rarefazione gerarchica”.

L'ultimo Montale (ma andiamo per salti ed esclusioni: c'è anche un Montale prosatore, c'è lo straordinario critico letterario che si incanta della narrativa di Svevo, rivendica, contro Croce, il valore della poesia di Saba, ecc., c'è il critico musicale) è il poeta che ha percorso l'intera parabola dalla “triste meraviglia” di fronte a un male di vivere che tormenta tutte le creature e perfino la foglia, condannata a “incartocciarsi”, all'insignificanza volgare della modernità, un “panorama di spoliamento” (p. 109) che guarda a una “linea dell'orizzonte” fattasi scura, per l'invadente putridume di un declino etico e civile senza nobiltà (più in Italia che altrove, per l'assenza di storici anticorpi, come insegna il Leopardi del *Discorso sullo stato presente dei costumi degli italiani*). Quella borghesia di cui Montale cantava, con grande dignità, le aporie morali e intellettuali (e di cui aveva sognato la palingenesi avvicinandosi al Partito d'Azione tra il 1945 e il 1947) si adatterà a intonare, di lì a qualche decennio dalla sua morte, le strofette di “menomale che Silvio c'è”. L'“ombroso Lucifero” del *Piccolo testamento* ha preso il volto di un clown del porta a porta, anzi, dello schermo a schermo. Caduta a piombo di una civiltà, sommersa dalle “fanfaluche” (parola montaliana) e dal fango. Di fronte a tutto ciò, pur con i suoi limiti di chiusura individualistica e l'eccesso, forse, di staffilate sarcastiche, la *Satura* di Montale, così profetica nel descrivere l'erosione di valori provocata dalla società consumistica (e in perfetto unisono con Pasolini che denunciava, negli stessi anni di *Satura*, l'“entropia borghese” che omologa e livella), resta un ottimo farmakon per chi voglia ancora coltivare il pensiero critico nell'epoca della menzogna.

NARRARE L'ADRIATICO

di Laura Ricci

GRANDI MOSTRE

sommario



“L’Atlantico e il Pacifico sono i mari delle distanze, il Mediterraneo è il mare della vicinanza, l’Adriatico è il mare dell’intimità”. È da questa annotazione di Predrag Matvejević, il grande geniale scrittore slavo che in *Breviario mediterraneo* ha narrato la storia geopoetica del mare Mediterraneo e delle terre che lambisce, che è partita la progettazione dell’affascinante mostra “Nel mare dell’intimità. L’archeologia subacquea racconta l’Adriatico”, a lui dedicata. In un felice allestimento dello spazio del Salone degli Incanti di Trieste, è allestita la mostra, voluta e organizzata dall’ERPAC in collaborazione con enti italiani, croati, sloveni e montenegrini, che dal 17 dicembre 2017 al primo maggio 2018, esplora le molte declinazioni dell’Adriatico: per ricostruire, capire e comunicare come, non solo nella cartografia ma soprattutto nell’immaginario, l’idea geografica e antropologica dello spazio Adriatico si

sia saldata, in effetti, con la percezione di un luogo sempre in oscillazione tra le prospettive molteplici della visione esterna e l’impressione interiore, sentimentale di un universo di intimità. Che costituisce poi, di per sé, uno degli aspetti dell’attrattiva ubiqua del mare, e che tanto più vale per un’estensione così strettamente, profondamente incuneata tra terre cariche di fitte e varie narrazioni.

In un trionfo di azzurri, e non poteva essere altrimenti, senza tuttavia dimenticare i grigi cerulei o imbronziti dei giorni di bonaccia opaca o di tempesta, l’allestimento, curato dall’architetto Giovanni Panizon, ha trasformato i duemila metri quadrati del Salone degli Incanti in un fondale sommerso su cui si innestano, organizzati e sviluppati nei setti dell’impronta dello scafo di una grande nave, i temi e i reperti scelti per raccontare le storie che il mare custodiva nei fondali o dispiegava lungo le rive. I porti e gli ap-

Il Ponte rosso
INFORMAZIONI DI ARTE E CULTURA

N. 30 - gennaio 2018

Riproduzione della sezione
trasversale Julia felix

A Trieste ha preso forma un notevole progetto espositivo creato dalla sinergia di numerosi enti e privati delle due sponde di quello che fu chiamato Golfo di Venezia



prodi, le navi, le merci, le persone, le attività, le guerre, i luoghi sacri, le migrazioni, la ricerca sotto il mare - queste le aree tematiche - rendono conto della dovizia delle infrastrutture e del dinamismo delle coste, delle specificità della costruzione navale antica, dell'intensità degli scambi culturali e dei traffici commerciali, degli uomini e delle donne che hanno attraversato e vissuto questo mare, a ragione definito "intimo". Brindisi, Ravenna, Ancona, Aquileia, Pola, Spalato, Durazzo, porti, approdi, imbarcaderi, empori e basi navali narrano, attraverso la cultura materiale svelata da significativi reperti archeologici, del fiorente trasporto di generi alimentari, materie prime, ceramiche, vasellame vitreo, legname, schiavi. Accanto al commercio, l'attività ittica, l'allevamento e la conservazione del pesce, la produzione del sale. E accanto ai luoghi dei flussi del commercio, quelli del sacro e della sosta, dove si pregava e si riposava, o si lasciavano offerte votive per lo scampato pericolo.

Al centro di tutto, la presenza degli abitanti e dei frequentatori delle sponde, evocati da oggetti d'uso, da rappresentazioni o da insegne: marinai, pescatori, commercianti, ammiragli, cortigiane, schiavi, imperatori. Ceti e persone che

parlano di comunità sociali, e nuclei più strutturati e consistenti che testimoniano di peregrinazioni, spostamenti, invasioni, nei flussi migratori di una storia millenaria che dal passato interroga sull'oggi, chiamando alla riflessione sui concetti, non certo nuovi, di appartenenza, mutazione e accoglienza. Migrazioni e, in un passato anche recente, guerre: nella cerniera adriatica bacino di incontro, e dunque anche di scontro, tra Occidente e Oriente, dall'espansione veneziana alle incursioni turche, alla guerra minore corsara, alle due guerre mondiali.

Uomini e donne di un più o meno antico passato, e anche, attraverso la proiezione di due interessanti filmati, donne e uomini di oggi, impegnati nelle sfide progettuali e metodologiche della ricerca subacquea, che ha restituito e può continuare a restituire importanti e illuminanti patrimoni perduti. La mostra, infatti, curata da Rita Auriemma, Direttrice del Servizio di catalogazione, formazione e ricerca dell'ERPAC - Ente Regionale per il Patrimonio Culturale della Regione Friuli Venezia Giulia, mira a configurarsi come un progetto di ricerca che possa essere punto di partenza per altri progetti e iniziative, oltre che a stimolare una riflessione sull'archeologia subacquea e sul

L'archeologia subacquea supporta l'intenzione non esaustiva, ma poetico-narrativa della mostra

GRANDI MOSTRE

sommario

futuro del patrimonio sommerso in Italia, facendo tesoro dell'esperienza della Croazia, che vanta ben otto parchi archeologici subacquei. Ed è proprio questo Paese a spiccare positivamente in tale ambito, giacché dei circa mille reperti della mostra, conservati da cinquanta musei dislocati in Italia, Croazia, Slovenia, Montenegro e da prestatori privati, più di un terzo del patrimonio esposto viene proprio dall'area croata, grazie a un accordo bilaterale tra i due Ministeri dei beni culturali croato e italiano volto a realizzare iniziative congiunte. Un contributo significativo si deve anche alla vicina Slovenia, e in particolare al Museo del Mare "Sergej Mašera" di Pirano, da cui provengono un'ancora romana con il ceppo originale, alcuni esemplari di ex-voto dipinti e una stupenda polena dorata raffigurante l'immagine della mitica Medusa, simbolo di Capodistria, che ornava la prua del veliero Corriere d'Egitto, di proprietà di due capitani e armatori capodistriani: i fratelli Nazario e Domenico Zetto.

Nell'impianto espositivo non manca un aspetto più irrealista e giocoso. All'ingresso, prima di inoltrarsi nella grande nave, un'installazione illustra, con ventidue modelli emergenti da onde cerulee, le imbarcazioni che nei secoli hanno solcato l'Adriatico; dai porti virtuali che si affacciano sul fantastico bacino, è possibile osservarle in dettaglio o giocare all'avvicinamento delle onde tramite una serie di binocoli. Le imbarcazioni vere, invece, sono esposte nello spazio che circonda il corpo centrale dello scafo, dove è possibile ammirare la riproduzione della sezione della nave di Zambratija, la nave cucita più antica del Mediterraneo, lo zoppolo di Aurisina, una marotta, la prua del sommergibile Medusa affondato a Venezia nel 1915, al largo delle Bocche di Lido, perché colpito dal siluro lanciato dal sottomarino U-11, il sommergibile Molch e la ricostruzione in scala 1:1 della sezione trasversale del relitto della Iulia Felix. Ritrovata al largo di Grado con parte del carico originale esibisce, nella suggestiva riproduzione, le anfore originarie utiliz-



Teste di Oszero (Croazia)

zate per il trasporto di salse e conserve di pesce, e costituirà il primo nucleo del futuro allestimento del Museo Nazionale dell'Archeologia Subacquea di Grado.

Nella chiglia dell'immaginario scafo, infine, è stata giustamente ideata l'Agorà, un arioso spazio dove sono collocati i reperti statuari: la replica dell'Apoxyomenos, opera bronzea nota come l'atleta della Croazia, rinvenuta nel 1999 a est dell'isola di Lussino, il Navarca di Aquileia, statua funeraria in marmo di un ammiraglio ispirata ai modelli eroici della Grecia classica ma risalente al I secolo d.C., l'Atleta di Barcola, scultura in marmo greco rinvenuta durante gli scavi di una villa marittima eseguita alla fine dell'Ottocento a Barcola, copia romana di una delle sculture più famose di Policleto, il Diadumeno, e Il "principe" di Punta del Serrone, statua bronzea proveniente dal Museo Archeologico "Francesco Ribezzo" di Brindisi che raffigura, con ogni probabilità, Lucio Emilio Paolo, il comandante romano che nel 168 a.C. sconfisse, a Pidna, Perseo di Macedonia.

Il sobrio, luminoso trionfo dell'Agorà rende onore all'intenzione non esaustiva, ma poetico-narrativa della mostra. I reperti non sono pochi, ma esposti con leggerezza e raffinatezza, senza ingombro eccessivo dello spazio, si fanno apprezzare nei loro singoli particolari e nella congruenza dell'insieme. Luce e respiro conducono a gustare fino in fondo tanta bellezza e tanta materiale rivelazione di storie di vita, e a farne realmente un'esperienza di insospettata o ritrovata intimità.

Il Ponte rosso
INFORMAZIONI DI ARTE E CULTURA

N. 30 - gennaio 2018

CINEASTI EBREI APPRODATI A HOLLYWOOD

di Pierpaolo De Pazzi



Francesco Carbone ha scritto un gran libro e leggendolo sembra di infervorarmi a discutere con amici appassionati di cinema, con il Mereghetti o con il Morandini in mano. Perché il suo è un libro dialogante, che non si limita a offrire suggestive e illuminanti connessioni tra Storia, Arte, Cinema, Filosofia, Costume... ma che apre un colloquio col lettore, invitandolo a seguire un flusso di lettura non lineare, ma piuttosto ipertestuale, srotolando un proprio filo tra testo e note, tra schede di approfondimento e bibliografia, o magari cercando un film su Youtube o una foto su Google.

Quasi fortuitamente il libro è arrivato nelle mie mani, regalo di Walter Chiereghin, che mi fa: potresti scriverne una recensione, dato che sei appassionato di cinema - è di un autore triestino che non conosco.

Mi informo, allora: «Francesco Carbone vive a Trieste. Ha scritto *Da Hitler a Casablanca via Hollywood. Cineasti ebrei in fuga dal nazismo* e l'operetta morale *I privilegi dell'ignoranza* (2013)». È autore anche di testi teatrali.

Poi vengo a sapere che il suo ultimo libro, *Chiari pensieri d'amore* (Roma: L'erudita, 2017), verrà presentato a Trieste dal c(hi)arissimo professor Marzio Porro, e scopro che fu docente anche di Carbone, oltre che mio. Insomma, la storia del mio incontro con questo libro è una storia di occasioni, agnizioni ed amicizia, un colpo di fortuna: dovevo premetterlo, perché *Da Hitler a Casablanca via Hollywood* mi è piaciuto moltissimo.

Ne dice l'editore:

«1933: a poche settimane dalla presa di potere nazista Goebbels fece licenziare tutti i numerosi cineasti ebrei che lavoravano all'UFA, la più grande casa produttrice cinematografica europea. Tra quanti riuscirono a raggiungere gli Stati Uniti e ad affermarsi ricordiamo registi, attori e tecnici come Billy Wilder, Otto Preminger, Fred Zinnemann, Edgar G. Ulmer, Fritz Lang, Peter Lorre, Karl Freund... con loro però migliaia di altri tecnici e artisti trovarono possibilità di lavoro talmente precarie da stroncarne spesso la carriera».

Lo sguardo dell'autore non si limita a un'analisi soltanto filmica, estetica o storica, ma va oltre lo schermo, ed è uno sguardo etico e necessario, pieno di umana pietà per chi resta travolto nel gorgo della storia, allora come oggi.

«About suffering they were never wrong, / The Old Masters: how well they understood / its human position; how it takes place / while someone else is eating or opening a window or just walking dully along». Carbone è ispirato nella sua ricerca da questa illuminante citazione di Wystan Hugh Auden, da Musée des Beaux Arts del 1939. Come può la vita continuare indifferente, addirittura al centro della scena, mentre il dolore, l'ingiustizia, perfino il martirio sono relegati ai margini?

Com'è possibile, cioè, che mentre in Europa infuria il delirio nazista, a Hollywood, e proprio per mano di alcuni cineasti ebrei profughi, si girino alcune delle commedie più brillanti della storia del Cinema, che continueranno a «contagiare di felicità» il mondo anche dopo la Shoah? È forse una vittoria della bellezza sullo squalore hitleriano?

Quanto è teso l'arco della coscienza di Billy Wilder, tra il dolore senza rimedio per la perdita della madre e di tanti familiari nei campi di sterminio, e l'umorismo perfetto di A qualcuno piace caldo (che per altro contiene in sé «una scheggia dell'allegria scolacciata di Weimar», nota Carbone)?

Due furono le ondate di immigrazione di artisti tedeschi in America. Per primi arrivarono negli anni '20 i grandi attori e re-

Rifugiati negli Stati Uniti a causa delle persecuzioni naziste furono molti gli ebrei che fecero la storia del Cinema.

CINEMA

sommario

gisti invitati da Hollywood per impoverire la concorrente filmografia europea. Arrivano Lubitsch, Murnau, Sternberg, Dietrich, William Wyler (Wilhelm Weiller). Ma dopo il 1933 cominciano ad arrivare i profughi ebrei, quelli che nessuno ha chiamato, i rifugiati, i sans papier dello spettacolo. Ricordava Billy Wilder: io mi trasferii qui solo per non finire in un forno.

Arrivano, non senza rocamboleschi espedienti, in un'America percorsa da sentimenti razzisti e anche antisemiti, in una Hollywood che era una Mecca sotto assedio, dove gli ebrei pur ricoprendo posizioni di potere negli studios, non avevano interesse a palesare la loro presenza. Fu così che inizialmente prevalse la minimizzazione di quanto succedeva in Germania, se non addirittura la negazione. C'è chi fa di tutto per ottenere il visto della censura tedesca, per poter vendere i film in Germania.

Ecco che i rifugiati, per integrarsi quanto prima in America, rinunciano a tutta la loro cultura, a partire dalla lingua e dal nome, e ripartono letteralmente da zero. Fino al 1940 le parti per personaggi ebrei non esistono nelle sceneggiature. Per gli attori emigrati, che parlano un inglese più o meno pesantemente viziato dal loro accento d'origine, sarà una vita dura; le scritture mancano o condannano a ruoli secondari ed esotici.

Per i registi europei (ebrei) lavorare a Hollywood fu un po' più facile: si poteva ben dirigere un film anche con un inglese non perfetto, ma bisognava rinunciare alle aspirazioni artistiche, o inseguirle sottotraccia, accettando tutte le ferree regole del sistema. La produzione comanda, stanziando il budget, decide quanti film fare e di quale genere, senza spazio per improvvisazioni artistiche. Stop. Essere antinazisti non si può.

Le occasioni di lavoro per gli attori di madrelingua tedesca arriveranno in particolare tra il '41 e il '45, quando, con l'America ormai in guerra, il Cinema diventa una formidabile arma di propaganda. Smessi i panni di caratteristi comici, quegli attori, ebrei, si trovano a dover interpretare con la morte nel cuore i "cattivi" tedeschi: quelli che stavano massacrando i loro fa-

miliari rimasti in Europa.

Finita la guerra, viene meno la necessità della propaganda, il lavoro scarseggia e molti tornano nel vecchio continente.

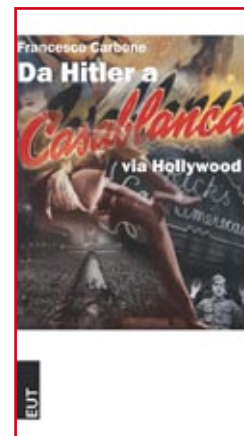
È impossibile seguire tutte le tracce della loro permanenza in America, i mille fili di ragnatela delle loro vite, che si annodano in centinaia di film a cui partecipano. Come emblema Carbone sceglie *Casablanca*, il film in cui i rifugiati hanno composto la maggior parte del cast, «cercando nella sua monade il riflesso di tutto il mondo circostante».

In *Casablanca* evidenzia i contributi di tutti quelli che ci lavorarono, dalla prima all'ultima comparsa. Sono oltre 70 i rifugiati europei che vi recitano (nella parte di se stessi, in quanto tali) e sono in gran parte ebrei. Sono ebrei polacchi i 4 fratelli Warner, i produttori, 2 sceneggiatori su 3, il regista Michael Curtiz (ungherese). Eppure, per tutto il film, di rifugiati ebrei non si parla, anche se la Warner fu l'unica delle major a prendere posizione aperta contro il nazifascismo, da subito, ma senza riferimento alla questione ebraica.

L'intento «manzoniano» (e quindi etico) di Carbone è quello di mostrare «l'intreccio inestricabile fra i destini individuali e la storia senza volto - e senza provvidenzialità - che travolse e distrusse, tra il 1933 e il 1945, la vita di milioni di uomini». Sono esemplari le vicende dei rifugiati coinvolti in *Casablanca*, fiori di talento cui la storia impedì di sbocciare compiutamente, figure ormai quasi dimenticate, come geni rimasti chiusi dentro la propria lampada, che Carbone tenta di rievocare, perché le loro vicende testimoniano di uno dei periodi più drammatici dell'umanità.

Di fronte a un intento di questo tipo, che mi fa pensare all'imperativo etico che spinse alla scrittura coloro che sopravvissero ai campi nazisti, restano sullo sfondo possibili osservazioni al libro, molto carico di informazioni, per facilitarne la lettura. Si perdona facilmente ad un autore il suo eccesso di generosità, dato che il materiale che Carbone mette assieme è veramente sconfinato.

Preziosi sono i libri che offrono perle tanto nelle note come nel testo!



Francesco Carbone
**Da Hitler a Casablanca
via Hollywood**
EUT, Trieste 2011
pp. 305 euro 14,00

Il Ponte rosso
INFORMAZIONI DI ARTE E CULTURA

N. 30 - gennaio 2018

L'ENIGMA DELLE DAMIGELLE

di Nadia Danelon



Un curioso interrogativo ha accompagnato la reazione di sorpresa provata da Théophile Gautier di fronte ad uno dei maggiori capolavori dell'arte spagnola: una domanda spiazzante, vincolata a quella fedele resa prospettica concepita attraverso un sapiente studio compositivo che contraddistingue questo dipinto, uno dei maggiori capolavori del Velázquez. Lo scrittore e poeta francese ha infatti esclamato: "Dov'è il quadro?". Diego Velázquez, pittore di corte all'epoca di Filippo IV, nel 1656 ha realizzato un enigmatico dipinto di grandi dimensioni: si tratta dell'opera divenuta famosa con il titolo *Las Meninas*, che va tradotto come *Le damigelle d'onore*, coniato solo in occasione della stesura del catalogo del Museo Nazionale del Prado (Madrado 1843). L'opera, entrata a far parte delle collezioni museali dal 1819, è miracolosamente sopravvissuta all'incendio dell'Alcázar (1734): i danni sulla superficie del dipinto, tempestivamente restaurato, sono oggi pressoché invisibili. Come è stato fatto notare dalla critica, quella che possiamo osservare è una scena che solo a prima vista può sembrare spontanea: se non si tiene conto del personaggio all'estrema destra che scherzosamente poggia un piede sulla schiena del cane (un mastino castigliano, mansueto per natura), ogni figura è coinvolta in quel rigido meccanismo legato all'osservanza dell'eti-

chetta di corte. Più di un elemento rompe la consuetudine tipica dei ritratti ufficiali: quello più evidente, assolutamente innovativo per un contesto di questo tipo, è l'autoritratto di Velázquez. Il pittore si raffigura con la tavolozza in mano, intento a dipingere una tela di cui possiamo osservare il retro: ma qual è il soggetto raffigurato? Il dubbio si è scatenato nel corso del tempo. Sono note due possibili ricostruzioni della scena sviluppate dalla critica, entrambe legate alle due figure riflesse dallo specchio in fondo alla stanza: vi possiamo riconoscere con facilità re Filippo IV di Spagna, accompagnato dalla moglie Marianna.

La bambina al centro della composizione del dipinto conservato al Prado è l'Infanta Margherita, figlia della coppia reale, nata nel 1651. La prima ricostruzione sembrerebbe essere coerente con la figura che, sullo sfondo, sta salendo le scale per lasciare la sala dove Velázquez sta dipingendo: si tratta di don José Nieto Velázquez, maresciallo di palazzo e forse lontano parente del pittore. Il suo ruolo è assimilabile a quello di ciambellano: se vogliamo ricostruire gli eventi secondo una cronologia plausibile nel contesto della corte, il momento immortalato dal pittore dovrebbe essere quello immediatamente successivo all'ingresso dei sovrani. Il ciambellano, incaricato di spalancare le porte al passaggio del re e della regina nonché di annunciarne l'ingresso nella sala, si sta allontanando dopo aver eseguito la sua mansione. Anzi, la sua figura racchiusa nel vano della porta allude a sua volta al concetto di quadro nel quadro (similmente allo specchio già ricordato, appeso proprio di fianco) e riscoprendo modelli veronesiani (Marini 1994). Poco prima, l'Infanta deve aver avuto sete: infatti, sulla destra, vediamo la damigella Maria Augustina de Sarmiento ancora premurosamente inginocchiata al suo fianco. Le deve aver passato la piccola brocca rossa. L'altra giovane damigella, in piedi al fianco della piccola Margherita, è Isabel de Velasco: proprio nel suo inchino, rivolto verso un punto che è lontano anche da quello in cui si trova l'ipotetico osservatore, testimonia l'ingresso improvviso della coppia reale. La nana deforme Mari-Bárbola è immobile: non

Analizzando un celebre capolavoro di Velázquez

rispetta il cerimoniale previsto, ma in effetti osserva lo stesso punto verso cui è inchinata la damigella. L'altro nano, che come già visto sta giocando con il cane, è Nicolasito Per-tusato: inspiegabilmente, non sembra essersi reso conto della presenza in sala dei sovrani.

Se vogliamo proseguire l'analisi secondo questa sequenza logica, anche lo stesso Velázquez sembra distratto dall'ingresso del re e della regina: la sua gestualità è sospesa. Dietro, assorti nella loro discussione, troviamo Marcela de Ulloa (addetta al servizio delle dame della regina) e don Diego Ruiz de Azcona (ipotesi non del tutto condivisa: alcuni studiosi ritengono che il ruolo di questo personaggio sia quello di guardadamas). Tuttavia, come ricordato, questa non è l'unica ipotesi ritenuta plausibile dalla critica: abbiamo già evidenziato un elemento chiave, ovvero il mistero legato al soggetto della tela che Velázquez sta dipingendo. Nell'ambito di alcune pubblicazioni relative all'argomento, anche piuttosto recenti, è stata messa in evidenza la possibilità che lo specchio rifletta quello che (di fatto) è il soggetto della tela: il pittore starebbe dipingendo un ritratto della coppia reale. Secondo questa ricostruzione, la scena che possiamo osservare nell'ambito della grande tela dovrebbe quindi rappresentare una seduta di posa, atipica nella sua rappresentazione pittorica poiché priva del soggetto preso in analisi dal pittore. Può essere ritenuta verosimile l'ipotesi avanzata da un altro studioso (Crenshaw 2010) che ricorda come il mecenatismo della corte spagnola dell'epoca di Filippo IV sia focalizzato sulla figura del re: ogni cosa viene concepita per il compiacimento del monarca. Da qui nasce una terza interpretazione: secondo quanto riportato nella documentazione relativa al dipinto, sappiamo che l'opera ultimata è stata inizialmente collocata negli appartamenti privati del re. Perciò, tenendo conto del fatto che Filippo IV può essere considerato come il principale osservatore del dipinto all'epoca della sua realizzazione, quale migliore esaltazione del sovrano se non quella di poter ammirare non solo la sua idilliaca corte ma anche il suo stesso riflesso nello specchio in fondo alla stanza? Un altro elemento curioso ci parla della contestualizzazione storica del-



la tela, si tratta della croce dipinta sull'abito di Velázquez: è un'aggiunta successiva al completamento del dipinto, riconducibile al periodo in cui il pittore è entrato a far parte dei cavalieri dell'Ordine di Santiago (1659).

Non è facile identificare con certezza l'ambiente adibito ad atelier di Velázquez: secondo quanto ricordato dalle fonti storiche, dovrebbe trattarsi di una sala vicina alle stanze assegnate all'artista in qualità di pittore di corte. Un tentativo è stato fatto, basando l'ipotesi su una pianta dell'Alcázar antecedente all'incendio del 1734: in ogni caso, non è pervenuta alcuna descrizione completa della stanza raffigurata.

Alcuni studiosi vogliono vedere in questo dipinto una sorta di allegoria della pittura, nel 1692 Luca Giordano parlando della tela ha esclamato "questa è la teologia della pittura": interpretazioni elevate di un soggetto incerto ed emblematico, per una tela che non solo celebra l'abilità di Velázquez, ma che rappresenta anche uno spaccato della corte spagnola dell'epoca. Un fermo immagine che, in un certo senso, assomiglia davvero ad uno scatto fotografico: come osservato da Bardi nel 1969, ad essere messo a fuoco non è il primo piano (la figura del cane), ma il secondo. Al di là di qualsiasi interpretazione, viene pertanto esaltato il ruolo delle Meninas, vere e proprie protagoniste dell'opera.

L'ARTE NEGLI ANNI DELLA PERESTROJKA

di Walter Chiereghin



Ludmila Etenko
La rottura del cerchio
 1989, olio su tela,
 cm. 104,5x100

Sergej Babich
Composizione 3
 1998, fotografia,
 cm. 50x75

Il Ponte rosso
 INFORMAZIONI DI ARTE E CULTURA
 N. 30 - gennaio 2018

Galleria Regionale d'Arte Contemporanea
 "Luigi Spazzapan"

GOODBYE PERESTROJKA
 Cento opere di artisti
 dell'ex-Unione Sovietica

dal 2 dicembre 2017 al 28 gennaio 2018

Orari:

Mercoledì, giovedì e venerdì 15:00-19:00

Sabato e domenica: 10:00-13:00 e 14:00-19:00

Quando, il 12 marzo 1985, un dirigente comunista relativamente giovane, Mikha-il Gorbaciov, venne chiamato a dirigere il Partito Comunista e quindi la sconfinata Unione delle Repubbliche Socialiste Sovietiche, si spezzò la continuità gerontocratica che un postulato non scritto aveva saldamente collocato al vertice del Paese. In conseguenza delle riforme promosse da quel relativamente giovane dirigente, invasero i media di tutto il mondo occidentale due termini russi: *glasnost*, trasparenza, e *perestrojka*, ristrutturazione. Quest'ultimo, in particolare, mascherava, sotto una semantica che voleva blandamente riformisti gli interventi voluti da Gorbaciov, un'autentica rivoluzione nel sistema produttivo, economico, politico e sociale dell'URSS, e tale rivoluzione si



A Gradisca una mostra di artisti della breve stagione politica di Mikhajl Gorbaciov

MOSTRE IN REGIONE

sommario

rivelò di così rilevante portata che il sistema intero non le sopravvisse e collassò in una rapida implosione.

Fu naturalmente un periodo di grandi entusiasmi e di vivide resistenze al cambiamento, che non poteva non avere i suoi risvolti anche in ambito artistico e culturale. Per gettare uno sguardo, ovviamente frammentario ed episodico su quanto in quegli anni - poco prima e poco dopo il lustro in cui durò l'asteroide della dirigenza riformista - l'ERPAC ha voluto presso la Galleria Spazzapan di Gradisca d'Isonzo (Gorizia) la mostra *Goodbye Perestrojka. Cento opere di artisti dell'ex Unione Sovietica*, che dal 2 dicembre 2017 al 28 gennaio 2018 esibisce un centinaio di opere di artisti dell'ex-Unione Sovietica, in larga misura ucraini, provenienti da collezioni private, una italiana - la più nutrita, collezione Domenico Ripellino della stessa Gradisca d'Isonzo -, un'altra israeliana - collezione Oleg Ulyansky, di Tel Aviv e una terza austriaca - collezione Gerald Klebacz, di Vienna.

Curatore della rassegna è l'artista Vladislav Shabalin, un intellettuale dissidente ucraino, che dal 1988 diresse *Avangard*, un centro espositivo ricavato da un rifugio antiaereo sotterraneo dismesso a Donesk, nell'est dell'Ucraina. Significativamente



Vladimir Veltman,
Apparizione
1990-1991, tecnica mista,
cm. 180x120



la mostra si apre con un pannello recante una porta blindata, che schiude al visitatore lo sguardo sulle opere esposte, in una alternanza di stili e di tecniche, dalla preponderante pittura a grafiche, sculture, ceramiche e fotografie, che testimoniano, proprio grazie alla loro eterogeneità, il turbinoso affacciarsi di personalità artistiche finalmente affrancate dal grigio conformismo degli anni di Brežnev. In molti casi, l'attività creativa sembrò saldarsi al periodo che, una settantina di anni prima, era stato quello dell'avanguardia russa che aveva affiancato la presa del potere da parte dei bolscevichi. Ora, trascorso per intero un secolo dalla Rivoluzione d'ottobre, possiamo considerare con accresciuto in-

Malkhaz Datukishvili
**Sogno di un soldato
dell'armata rossa**
1997, tecnica mista, assemblage,
cm. 50x35

Il Ponte rosso
INFORMAZIONI DI ARTE E CULTURA
N. 30 - gennaio 2018

Un quadro molto articolato dei fermenti creativi di cui era impregnato quell'effervescente momento culturale, sia per la quantità degli artisti - ventuno in tutto - sia per l'eterogeneità dei generi e degli esiti ai quali essi approdarono in quegli anni



Vladimir Kharakoz
Fuga notturna
1991, olio su tela
cm. 100x100

teresse i fermenti di quel secondo periodo anch'esso in qualche modo rivoluzionario della seconda metà degli anni Ottanta, ancorchè deprivato di ogni intenzione propagandistica e ideologica, ma semmai più incline all'ironia che alla retorica.

La mostra di Gradisca è la prima in Italia sull'argomento, preceduta nel 2009 da una piccola mostra a Venezia, *Back in the Ussr. Gli eredi dell'arte non ufficiale*, nella quale erano presenti diversi autori e opere che animano anche l'esposizione alla Galleria Spazzapan.

Senza la pretesa di essere esaustiva di un periodo storico ben determinato, nell'intervallo compreso tra gli anni - 1983 - che immediatamente precedettero la *perestrojka* a quelli, fino al 1999, che seguirono quell'esaltante periodo di riforme, considerata anche la sterminata dimensione geografica dell'impero sovietico, la mostra fornisce tuttavia un quadro molto articolato dei fermenti creativi di

cui era impregnato quell'effervescente momento culturale, sia per la quantità degli artisti - ventuno in tutto - sia per l'eterogeneità dei generi e degli esiti ai quali essi approdarono in quegli anni.

Oltre allo stesso curatore, Vladislav Shabalin, presente con alcune sue opere generate in due diverse sue stagioni creative, espongono: Angelina Belikova, autrice di fantasie fiabesche squillanti di colore, Sergej Babich, maestro di una fotografia basata su un'attenta strategia scenografica nella predisposizione delle sue nature morte e dei relativi impianti di luci, e inoltre: le composizioni di un paesaggismo visionario di Vladimir Bauer, l'astrattismo di Vladimir Miski-Oglu, le trasfigurazioni ceramiche e la rappresentazione intrisa di un sofferto umanesimo nelle figure di Vitalij Manuilov, le composizioni sospese tra astrazione e figurazione in Vladimir Kharakoz, i giochi geometrici nelle scene narrate da Sergej Barannik, l'elegante dinamismo nelle composizioni di Ludmila Etenko, le schematiche figure allungate di Oleg Chernykh, le composizioni e i ritratti fortemente ritmati di Tatiana Lysenko, le inquietanti creature cui s'ispira Anatolij Kalchenko, la raffinata astrazione di Viacheslav Grizaj, la memoria delle fiabe nei sogni di Serafim Bocharov, le atmosfere complesse ed oniriche di Genadij Olimpiuk, i richiami a un'aurea tradizione figurativa rielaborata da Vladimir Veltman, l'ironia e la sperimentazione negli assemblaggi di Malkhaz Datukishvili, la narrazione di solitudini esistenziali nelle figure di Konstantin Kosarevskij, le vivaci composizioni ispirate al cubismo di Alexander Bondarenko, le sofferte anatomie di Vitalij Manuilov, il forte dinamismo nelle composizioni astratte di Natalia Maximova.

Come si vede, una stagione, probabilmente irripetibile, di grande vivacità intellettuale e creativa, della quale la mostra di Gradisca offre un saggio che è anche occasione per un viaggio trasognato nello spazio e nel tempo.

Il catalogo della mostra, in versione bilingue italiano/inglese, è pubblicato da Antiga Edizioni.

LA PERUGIA GIALLA DI CARLA CARLONI

di Walter Chiareghin

È una città all'apparenza felice, Perugia: arrampicata in collina, la prospettiva spalancata sulle valli dell'Umbria, conserva con opportuna gelosia l'aspetto medievale in tante sue viuzze inerpicate a scalare il centro storico arroccato sull'area che fu dell'acropoli etrusca e che ruota attorno alla Fontana Maggiore di Nicola e Giovanni Pisano. Vi si respira un'aria di sicurezza economica, di una cultura che poggia su una stratificazione ben più che bimillenaria di civiltà sovrapposte, mentre la presenza di masse giovanili cosmopolite attratte qui dalla presenza dell'Università per stranieri anima vivacemente strade e piazze, proiettando negli anni a venire la storia che qui è accumulata ad ogni angolo, a ogni svolta di via.

È la città di Carla Carloni, triestina solo d'adozione, ma che ha qui le sue radici, tra le mura della piccola capitale umbra, dove ha trovato materia per il suo ultimo romanzo, *L'unica verità possibile*, un noir in qualche modo ambientato necessariamente a Perugia (che pure non viene esplicitamente nominata nel libro), probabilmente in evocazione di alcuni fatti di sangue e di criminalità che hanno avuto ampia risonanza nella cronaca nera non solo nazionale, primo tra tutti il giallo della giovane studentessa inglese Meredith Kercher, assassinata in circostanze tuttora avvolte nel mistero ormai dieci anni fa.

La cittadina del romanzo è tutta giocata tra una visione notturna, in cui il buio nasconde insospettabili nefandezze e una contrapposta narrazione diurna, dove la luce meridiana enfatizza l'aspetto rasserente di una provincia operosa e quietamente borghese, ove decoro e rispettabilità costituiscono i valori fondanti che si auto-alimentano in seno a un microcosmo di relazioni in parte generate da interesse, in parte genuinamente amichevoli, ma comunque arroccate all'interno di una cerchia ristretta ed escludente.

È parte essenziale di questo clan Vittorio, vice direttore della Banca locale (guardate un po' se la fantasia dell'autrice non s'interseca con le cronache vere di questi nostri tempi), in attesa di un'ormai imminente promozione. Per molti versi Vittorio si sente inadeguato e invecchia piuttosto maluccio.



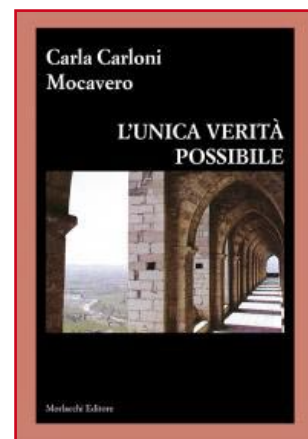
Per dirne una: passa le notti a una finestra che affaccia su un viottolo dove gli è possibile spiare le Coppiette che vi si appartano, "viziato" che gli risulterà fatale. Quando durante uno di questi suoi appostamenti notturni vede qualcosa che non avrebbe dovuto né voluto mai vedere, tanto per restare fedele ai "valori" del felpato gruppo sociale di cui è espressione, invece di avvertire la polizia si rivolge a un giudice che conosce, dando in tal modo avvio a un'indagine che alla fine darà i suoi frutti, ponendo termine alla più ripugnante delle vicende che, col favore delle tenebre, si materializzavano a pochi passi dalla sua finestra.

Il recensore di un libro di questo genere deve naturalmente fare attenzione a non fornire a chi lo legga nessuna indicazione più precisa, per cui chi scrive non è nella condizione di addentrarsi ulteriormente nella trama ben congegnata del romanzo della Carloni. Basti dire che quanto probabilmente era nelle intenzioni della scrittrice, la rappresentazione cioè di una società intimamente differente dall'immagine che intende fornire di sé è - anche in questo libro - perfettamente riuscita, forse addirittura al di là delle intenzioni, dal momento che ogni singolo personaggio del romanzo si adopera per ripianare la situazione e riportarla allo stato di quiete bruscamente interrotto dal delitto che, come un sasso gettato in uno stagno, aveva prodotto un improvviso incresparsi della superficie. Ma appunto superficiale è quella ritrovata armonia piccolo borghese: sotto di essa, le ipocrisie e il fingere di non vedere, o addirittura la menzogna di un prete per salvare questi feticci del decoro e della rispettabilità.

NARRATIVA

sommario

Carla Carloni



Carla Carloni Mocarero
L'unica verità possibile
Morlacchi, Perugia 2017
pp. 163, euro 10,00

Il Ponte rosso
INFORMAZIONI DI ARTE E CULTURA

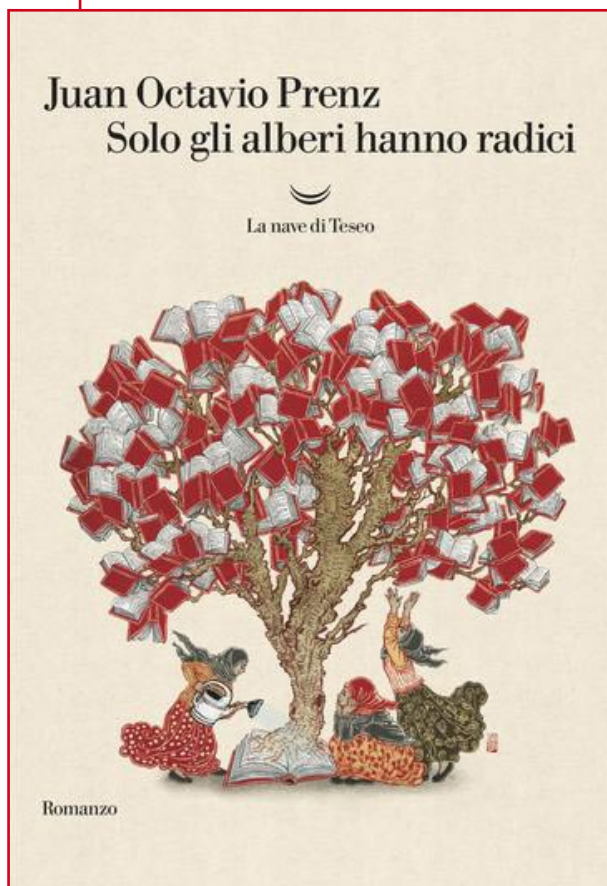
N. 30 - gennaio 2018

Juan Octavio Prenz
Solo gli alberi hanno radici
 La nave di Teseo,
 Milano 2017
 pp. 320
 euro 18,00

JUAN OCTAVIO PRENZ

CITTADINO DEL MONDO

di Enzo Santese



Abituato dalle vicende del vissuto a respirare ovunque l'aria di casa, Juan Octavio Prenz è intellettuale di raffinata cultura, fondata su contributi provenienti da diverse realtà sociali, etniche, politiche. Nato a Ensenada (La Plata, Argentina) nel 1932 in una famiglia originaria dell'Istria croata, ha insegnato Lingua e Letteratura spagnola nelle Università di Buenos Aires e La Plata fino all'avvento della dittatura; nel 1975 è stato costretto ad abbandonare il paese sudamericano per motivi politici e si è trasferito prima a Belgrado e a Lubiana, infine a Trieste, dove ha continuato l'insegnamento universitario presso il locale ateneo. Questa sintetica mappa degli spostamenti indica un animo pronto a recepire moduli di vita diversi con una capacità di adattarsi ai nuovi ambienti neutralizzando il peso della lontananza e la lacerazione del distacco. Chi è cittadino del mondo è in sintonia con il pensiero di Democrito, secondo il quale "ogni paese della terra è

aperto all'uomo saggio: perché la patria dell'uomo virtuoso è l'intero universo" e quindi, se ci sono radici, esse si trovano in ogni dove perché, come afferma Seneca, "la società umana è davvero simile a una volta di pietre, che non cade proprio perché le pietre, opponendosi l'una all'altra, si sostengono a vicenda e, quindi, sorreggono la volta". Tale concetto sembra innervare il pensiero di Juan Octavio Prenz, espresso in maniera chiara nel suo terzo romanzo, *Solo gli alberi hanno radici*, uscito in queste settimane presso la casa editrice "La nave di Teseo".

La straordinaria qualità del narratore è emersa già nelle opere precedenti, *Favola di Innocenzo Onesto decapitato* (Marsilio, Venezia 2001) e *Il signor Kreck* (Diabasis, Parma, 2014). Il primo, segnalatomi quasi per caso da un amico, è stato per me la rivelazione di uno scrittore che sa imbastire un intreccio dandogli la connotazione di materia pulsante su cui riflettere, prima ancora di interpretarla come piacevole strumento per evadere dallo spazio-tempo della giornata. L'invenzione della vicenda nasce dalla volontà di evidenziare come le incrostazioni di certe condotte tradizionali raggiungano talora il margine del paradossale, precipitando poi nel magma fangoso del perbenismo di maniera. L'ironia è arma efficace a penetrare nell'usuale per estrarne il senso pieno di una visione nuova e inquadrare un problema col distacco necessario per non essere coinvolto nell'equivoco della faziosità. Eppure Juan Octavio Prenz è pienamente dentro le vicende narrate, che prendono le mosse da un piccolo centro del Sudamerica dove viene lanciato un preoccupante allarme sociale contro un "nemico" che si insinua senza farsi mai vedere, ma incide sulla tranquilla atmosfera peculiare del luogo e della società; la risata è pericoloso antidoto per la quiete pubblica e per la capacità produttiva della gente, rendendola inerte rispetto ai doveri imposti dalla "norma" piccolo-borghese. E allora il protagonista Innocenzo si fa decapitare

Nel romanzo *Solo gli alberi hanno radici* vibra la tensione cosmopolita dello scrittore

per procedere al trapianto di una testa da mostro, immagine che il potere fa proiettare su ogni muro della città introducendo l'orrore quale comune denominatore estetico nella vita di ogni giorno. Ma una sola smorfia del mostro fa riemergere dal silenzio terrifico l'inarrestabile urgenza della risata.

Il combustibile della fantasia trasporta Prenz apparentemente lontano dalla realtà; ma è proprio la considerazione orizzontale dell'attualità che costituisce la piattaforma privilegiata per un decollo verso le quote che gli consentono di vivere il tempo del romanzo col dovuto disincanto da una postazione, dove l'ingrediente dell'ironia scava nella carne viva dei problemi creati dai meccanismi del potere.

I molteplici piani di una narrazione complessa

Così avviene con altre modalità nel secondo romanzo *Il signor Kreck*, ambientato al tempo della dittatura argentina nella metà degli anni settanta. L'assonanza con Kafka traspare in tutta evidenza dal tratto paradossale della vicenda giocata sul filo di un'ambiguità spiazzante per il lettore, che si trova di fronte a un paradosso di un'angoscia visuta come elemento di una quotidianità abituale. Kreck, inappuntabile nel suo lavoro di impiegato e nei rapporti con i vicini, è gelosissimo della sua vita privata sino a generare sospetti che in periodi di terrore poliziesco diventano facili trappole tese per confluire in allucinanti esperienze di prigionia e tortura. Anche l'esistenza più normale, tranquilla e priva di macchie può trovarsi sul bordo di un precipizio, costituito dalla logica prevaricante di un potere che, accampando motivi di "sicurezza" può disporre del privato cittadino come di un oggetto da manipolare a piacimento. Il problema dei desaparecidos è centrale nella riflessione dello scrittore argentino che, con scrittura estremamente vivace e pronta a mutare nelle sue articolazioni la temperatura emotiva scaturita dai fatti narrati,



erige un'architettura nei cui piani-strati si distribuisce il complesso di significati propri del racconto, dove epico e fantastico si coniugano con reale e mitico. La vicinanza con certi aspetti di Josek K, protagonista del *Processo* di Franz Kafka, è un dato che balza subito alla mente, anche se le matrici generanti sono completamente diverse. Il fantastico per Prenz è in ogni caso sempre al servizio di un'espressione che, nel suo livello più profondo funziona da denuncia per uno stato di cose che lo scrittore ritiene indegno in un ambito sociale.

Il suo terzo romanzo, *Solo gli alberi hanno radici*, uscito da poco (novembre 2017) nelle librerie è l'occasione per un viaggio del lettore a bordo della "Nave di Teseo", la casa editrice, a Ensenada de Barragan, a circa 60 chilometri da Buenos Aires, punto di approdo delle speranze di molti emigranti europei, tra cui i componenti della famiglia del protagonista principale, provenienti dall'Istria. I nomi che sono toccati in "sorte" alle sue varie generazioni, Kreuz, Kriz, Croce, vogliono dire la stessa cosa o indicare il medesimo nucleo ma anche la mutazione per i susseguenti passaggi di nazionalità da un paese all'altro; sono insomma l'evidenza plastica dei capricci della storia; essa impone governanti, ai quali

Prenz coglie le atmosfere, registra le resistenze, fa risaltare le fragilità, esalta le fisionomie di tipi fortemente caratterizzati da una scrittura che incide a tuttotondo le personalità

si deve adattare di conseguenza la modulazione del cognome, che, declinato in lingue diverse, è già il segno anticipatore di quella concezione che “solo gli alberi hanno radici”. “È un posto per il quale transitano le nazioni - afferma il protagonista di fronte al poliziotto che lo interroga su una “marachella” del figlio - E se si ha fortuna di invecchiare si ha anche la possibilità di vederle transitare. Le dirò di più, non appena ci si abitua a una nazione, ecco che ne compare subito un'altra per rovinarti la festa.”

Una concentrazione di umanità eterogenea trova la comune tensione esistenziale nella ritrovata stabilità lontano dalla terra nativa, ma vicino alle ragioni di decoro e dignità del vivere. Prenz coglie le atmosfere, registra le resistenze, fa risaltare le fragilità, esalta le fisionomie di tipi fortemente caratterizzati da una scrittura che incide a tuttotondo le personalità, facendo dei protagonisti gli attori di una commedia dove i poli della comicità e della tragedia talora si sovrappongono lasciando emergere in superficie i tratti della loro specifica realtà personale.

Un'opera di intonazione cubista

La babele scaturita da un tourbillon di lingue e dialetti acquieta il ribollire delle sue coesistenti differenze nella generale confluenza all'ispanico, che è lingua d'arrivo e strumento necessario di comunicazione tra immigrati.

Il libro assume un'intonazione cubista per la molteplicità di punti di vista che si innestano nella trama, concepita come un mosaico unitario ma veramente sommosso nelle sue “tessere” compositive; queste sono poste a diverse gradazioni di rilievo, per rappresentare il vario brulicare di emozioni, stati d'animo, vocazioni e prospettive degli abitanti di Campamento, il piccolo sobborgo nei pressi di Ensenada. Da qui comincia a srotolarsi la lunga matassa narrativa, il cui epilogo si compie nel 1938, quando dall'Europa giungono le prime avvisaglie dell'imminente conflitto mondiale. Talora si aprono squarci analitici su

un'umanità in cammino verso esiti divaricanti, ma chiari, in una fusione tra “fabula” e “intreccio” che a tratti dà vita a un andamento labirintico. Nella vasta galleria di personaggi che si accalcano sul palcoscenico di Prenz c'è la divertita sottolineatura di piccole miserie quotidiane, grandi aspirazioni, solide ditte morali, esaltanti punti di comicità, che si ricompongono immediatamente in esiti di pensosa riflessione sul presente e sul futuro. Sfila quindi una lunga teoria di tipi umani - da Alexandar Kreuz a Tihomir Croce, da Nevenka Valser ad Anton Perich, da Frane Daicich a Vesela Knez - come proiezioni percettibili di consuetudini e comportamenti espressi in occasioni di fidanzamenti, matrimoni, tradimenti, cospirazioni, episodi comuni e avventure fantastiche.

Momenti di vera comicità sono frequenti, come ad esempio il racconto di quella processione profana verso il mare di donne agghindate e ben curate con i vasi riempiti dalle deiezioni notturne. A questo proposito è proprio da centellinare il capitolo Alexandar Kreuz entra in conflitto con lo stessissimo Imperatore a causa dello sterco.

Il testo, scritto da Juan Octavio Prenz in spagnolo come i suoi precedenti libri, è stato tradotto in italiano da Betina Lillian Prenz non solo con puntuale aderenza agli umori dell'opera, ma anche con efficace resa in una narrazione che si struttura in 32 capitoli dislocati in una sequenza che sposta sovente l'obiettivo dal passato delle origini del nonno Alexandar Kreuz in Istria al presente, creando un rimando continuo da una generazione all'altra, cosicché i tempi del romanzo rispondono a una logica diacronica con frequenti recuperi memoriali sulla vita nell'Istria croata, su talune abitudini tradizionali che lo sguardo benevolo dell'autore fa lievitare verso episodi di un mito; in molti punti l'autore argentino rende l'opera un ambito fantastico di avventure immaginifiche, dove l'analisi dei fatti si coniuga strettamente con il suo spirito ironico e satirico.

FRANKENSTEIN JUNIOR O DELLA PARODIA

di Stefano Crisafulli

CINEMA

sommario

Il nitrito dei cavalli quando viene nominata Frau Blucher e la celebre gobba di Igor/Aigor ('Quale gobba?'): ai cultori bastano (e avanzano) questi due indizi per identificare il film in questione. Si tratta, ovviamente, di *Frankenstein junior* (titolo originale: *Young Frankenstein*), una delle più celebri e riuscite parodie di quel geniaccio di Mel Brooks. Uscito nel 1974, il film in bianco e nero ha riscosso un immediato successo che, lungi dal diminuire con gli anni, è proseguito sino a doppiare la boa del nuovo millennio, diventando una pellicola di culto. *Frankenstein junior* ha fatto ridere intere generazioni ed è uno di quei film che si rivedono volentieri più e più volte, tanto da conoscere ormai le battute a memoria. Eppure, proprio perché si conoscono già, mantengono intatta la loro vis comica. Merito, certo, anche dei due protagonisti: un Gene Wilder in stato di grazia nei panni del dottor Frankenstein e un Marty Feldman perfetto nella parte del servitore Igor. Vanno inoltre ricordati il mostro di Peter Boyle, la prorompente Inga di Teri Garr, la fidanzata Elizabeth di Madeline Kahn (memorabile il suo melodrammatico saluto a colpi di 'taffetà') e anche l'eremita cieco e barbuto di Gene Hackman.

Come ha fatto Mel Brooks, coautore della sceneggiatura assieme a Gene Wilder, a costruire una parodia così memorabile? Intanto, riprendendo alla lettera le atmosfere del film originale: quel *Frankenstein* diretto nel 1931 da James Whale e interpretato da Colin Clive (il dottore) e Boris Karloff (la creatura). Brooks volle addirittura utilizzare alcuni elementi scenici del capolavoro di Whale per il suo film. E poi, ribaltando gli stereotipi del genere horror: la paura si trasforma in occasione di risata e i dialoghi rovesciano l'atmosfera suggerita dal contesto. In pratica, è un gioco di cornici tipico delle parodie: l'involucro scenografico rimane lo stesso, ma il risultato è completamente opposto. Anche la storia viene mantenuta nei suoi punti fondamentali (la creazione del mostro, la



sua ribellione e la fuga, la caccia), ma i nuclei drammatici si trasformano in elementi comico-grotteschi. Ad esempio, quando il mostro, fresco di laboratorio, tenta di aggredire il suo creatore in un impeto di rabbia, la scena, che dovrebbe essere terrorizzante, diviene una delle più comiche del film: stretto nella morsa del mostro, il dottor Frankenstein cerca disperatamente di dire ai suoi assistenti, Igor e Inga, di somministrargli un sedativo, ma non ci riesce del tutto. Così comincia un esilarante gioco dei mimi e 'sedativo' diventa prima 'sedano' e poi persino un improbabile 'sedadavo' (nella traduzione italiana).

Già, la traduzione. Spesso la versione italiana di un film straniero perde molta efficacia proprio perché le battute vengono tradotte e si sa quanto sia difficile rendere bene il significato di una frase umoristica in un'altra lingua. Eppure, anche in questo caso, c'è stato un ottimo lavoro: la traduzione non ha solo reso bene le battute per il pubblico italiano, ma le ha addirittura migliorate. Si pensi, ad esempio, al famoso scambio tra Igor, Inga e il dottore, mentre stanno andando verso il castello: ad un certo punto si sente l'ululato di un lupo. Nell'originale il lupo è detto 'Werewolf', che in inglese può significare 'lupo mannaro e anche 'dov'è il lupo', ma in italiano il gioco di parole sarebbe intraducibile, così ne vien fuori il plurimitato 'Lupo ululà, castello ululi!'. La scena poi si conclude con un sublime: 'Eculu là'.

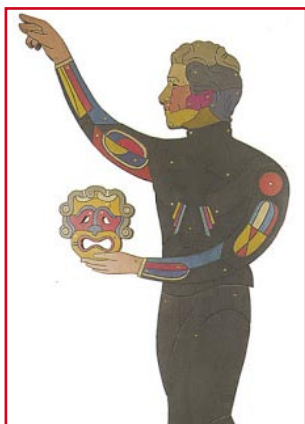


Il Ponte rosso
INFORMAZIONI DI ARTE E CULTURA

N. 30 - gennaio 2018

VENT'ANNI DOPO STREHLER

di Paolo Quazzolo



Bruno Chersicla
Strehler

Il 25 dicembre 1997 moriva improvvisamente a Lugano Giorgio Strehler, senza dubbio uno dei più importanti registi europei della seconda metà del Novecento. Fondatore nel 1947 del primo teatro stabile italiano, il “Piccolo” di Milano, regista infaticabile sia nel campo del teatro drammatico che di quello d’opera, grande interprete di Goldoni, scopritore in Italia del teatro di Brecht, maestro insuperato per tanti attori, Strehler è stato ricordato dalla “sua” Trieste lo scorso dicembre sul palcoscenico del Politeama Rossetti, nel corso di una serata alla quale hanno preso parte amici ed ex-attori. Testimonianze sincere e commosse che, assieme a una serie di spezzoni video, hanno cercato di ricostruire l’arte del grande regista a vent’anni dalla sua scomparsa.

Si è iniziato con Renato Sarti, attore-autore formatosi alla scuola strehleriana, che nel 1995 riuscì a coinvolgere il grande regista nella rappresentazione, all’interno della Risiera di San Sabba, del suo testo *La memoria dell’offesa*, scritto in occasione del cinquantennale della Liberazione. Un evento che ancora oggi molti ricordano per l’intensità e il forte coinvolgimento emotivo.

È stata poi la volta di una scintillante Pamela Villosesi, più volte attrice di Strehler, che ha voluto ricordare il maestro interpretando alcuni pezzi del *Campiello* goldoniano, recitando contemporaneamente più ruoli e dando prova di capacità artistiche davvero eccezionali.

Gabriele Lavia, grande mattatore delle scene italiane degli ultimi quarant’anni, ha lavorato con Strehler nei primi anni Settanta, in una produzione dello shakespeariano *Re Lear*: di quell’esperienza ha regalato alla platea del Rossetti una serie di ricordi e aneddoti spesso esilaranti. E ancora è saluto sul palcoscenico Ferruccio Soleri, l’Arlecchino strehleriano che da oltre cinquant’anni interpreta il ruolo della celebre maschera in uno degli spettacoli-simbolo del “Piccolo Teatro”, *Il servitore di due padroni*. Ultima a entrare in palcoscenico è stata

Andrea Jonasson, visibilmente emozionata. Moglie e allo stesso tempo attrice di Strehler, ha voluto ricordare il marito attraverso una serie di video e di lettere che lei stessa ha letto al pubblico.

Una serata ricca di emozioni ma anche accompagnata da un velo di melanconia: è la tristezza per il ricordo di un grande regista che avremmo voluto vedere eternamente a dirigere spettacoli memorabili, ma anche per la constatazione che un’intera epoca fatta di grandi attori e di memorabili messinscena sta per andarsene definitivamente, lasciando un vuoto che a fatica e assai raramente attori e registi contemporanei riescono a colmare.

Il pirandelliano *Sei personaggi in cerca d’autore* è forse uno dei testi drammatici che più frequentemente sono tornati sui palcoscenici triestini: a partire dalla memorabile edizione presentata al “Verdi” nel 1926 dal Teatro d’Arte di Roma con Marta Abba, presente l’autore, sino alla monumentale esperienza di Giuseppe Patroni Griffi, che nella prima metà degli anni Ottanta mise in scena, per lo Stabile, l’intera trilogia del “Teatro nel teatro”.

Ora i *Sei personaggi* è tornato in una nuova edizione coprodotta dal Teatro Stabile di Napoli – Teatro Nazionale e dallo Stabile di Genova, protagonista Eros Pagni, regia di Luca De Fusco. Dirò subito che il fascino e la forza rivoluzionaria di un testo che tra non molto compirà cento anni (la prima rappresentazione risale al 1921), rimane ancora oggi intatta. E non a caso il numerosissimo pubblico presente alle recite – in buona parte composto da giovani – è rimasto ancora una volta avvinto dal meccanismo scenico inventato da Pirandello. Ma proprio alla forza del testo si deve il successo di uno spettacolo che ha mostrato luci ed ombre. Senza dubbio domina su tutti il Padre di Eros Pagni, uno dei migliori attori della scena italiana contemporanea, che ha offerto una interpretazione convincente e ricca di drammatiche sfaccettature. La Figliastro di Gaia Aprea è

*Serata in onore del grande regista triestino
E poi i Sei personaggi di Pirandello
e ancora Le ultime lune di Furio Bordon*

TEATRO

sommario

eccessivamente sopra le righe, con una recitazione costantemente urlata, che ha finito con l'appiattire le numerose sfumature del personaggio. Inadatta la Madre di Federica Granata, più simile a una brava massaia che non alla figura tragica evocata da Pirandello, così come debole è parso il Capocomico di Paolo Serra, mentre è mancato il magnetismo necessario alla figura di Madama Pace di Angela Pagano.

La messinscena di Luca De Fusco non è stata particolarmente illuminante e l'idea centrale con l'utilizzo di proiezioni video che ingrandivano il volto dei sei personaggi, non ha detto nulla di nuovo: Ronconi lo faceva più di trent'anni fa... Si è inoltre avuta la sensazione che si sia voluto giocare al risparmio sugli attori tagliando numerose parti, e mettendo al posto della figlioletta un inquietante quanto assurdo manichino. Forse si poteva fare di più, pensando che uno dei produttori dello spettacolo è uno stabile Nazionale, ossia quella categoria di teatri che ottengono i maggiori finanziamenti da parte dello Stato. Inutilmente sontuosa, viceversa, la scena, che al posto del nudo palcoscenico previsto di Pirandello, ha ricreato un palcoscenico posticcio di cui se ne poteva fare a meno.

Un cenno merita ancora *Le ultime lune* di Furio Bordon, che è andato in scena al Kulturni Dom di Gorizia nell'ambito del 27° Festival Internazionale "Castello di Gorizia" organizzato dal Collettivo Terzo Teatro. Si è trattato di una serata celebrativa, per applaudire Maja Monzani, l'attrice goriziana che da poco ha compiuto novant'anni. Interprete sul palcoscenico del Teatro Nuovo di Trieste di quella *Donna di garbo* goldoniana con cui nel 1954 il Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia (ma al tempo "Città di Trieste") inaugurò le proprie attività, Maja Monzani non ha mai lasciato il teatro, nel corso di una lunga carriera che l'ha vista non solo interprete ma anche grande maestra per intere generazioni di attori. Docente di recitazione all'Accademia udinese "Nico Pepe", l'attrice goriziana ha stra-



ordinariamente intensificato, negli ultimi anni, la propria attività in palcoscenico. Nel riproporre il fortunatissimo testo di Bordon, la Monzani ha volto al femminile il ruolo principale, vestendo così i panni che un tempo furono di Marcello Mastroianni. La vicenda, di forte impatto emotivo, è quella di una donna che sceglie di lasciare la propria abitazione per trasferirsi in una casa di riposo. Intensissima e coinvolgente l'interpretazione dell'attrice goriziana, che ha dimostrato, ancora una volta, una perfetta padronanza del ruolo e del palcoscenico, donando alla folta platea accorsa ad applaudirla grandi emozioni. Al suo fianco Francesco Godina e Mario Milosa, diretti da Mario Brandolin.

Al termine della serata, la Monzani ha ricevuto dal sindaco di Gorizia un riconoscimento ufficiale.

Dall'alto scene dagli spettacoli
Sei personaggi in cerca d'autore
e *Le ultime lune*

Il Ponte rosso
INFORMAZIONI DI ARTE E CULTURA

N. 30 - gennaio 2018

PEDRO PÀRAMO

DI JUAN RULFO

di Luisella Pacco



Juan Rulfo
Pedro Pàramo
 Einaudi, Torino 2014
 pp. 142 euro 14,00

Un uomo sale a grandi falcate i sei scalini di una casa con dei libri in mano. Ad attendere sull'uscio, un altro uomo. Il primo separa dal mucchio un piccolo volume e lo consegna all'altro ridendo forte, sopraffatto dall'entusiasmo, ed esortandolo: "Leggi questo, cazzo, e impara!".

A dirlo è Álvaro Mutis. L'amico che prende il libro - e lo leggerà, restandone irreparabilmente dominato - è Gabriel García Márquez.

È famoso, questo aneddoto.

Altrettanto noto è quello che Márquez successivamente dichiarerà: "Quella notte non potei dormire prima di averlo letto una seconda volta. Mai, dalla notte tremenda in cui lessi *La Metamorfosi* (...), avevo provato una commozione simile".

Il libro era *Pedro Pàramo* di Juan Rulfo, scrittore sceneggiatore fotografo, considerato il più grande narratore messicano del Novecento e uno dei più popolari di lingua spagnola.

Chi conosce le mie letture e le mie preferenze, sa che non amo la letteratura latinamericana. O meglio, semplicemente la conosco poco e non ne sono attratta. Delle mie tante recensioni scritte negli anni, solo una tocca quel continente (e guarda caso si tratta di Mutis, *L'ultimo scalo del Tramp Steamer*).

È perciò abbastanza bizzarro questo mio desiderio di avvicinarmi a *Pedro Pàramo*. Merito dello scorso numero del *Ponte rosso* e dell'articolo sul festival del cinema latino americano che si è svolto a Trieste e durante il quale sono stati proiettati due film tratti dall'opera.

Qualcosa di quella storia (un viaggio quasi onirico in un villaggio abbandonato) attecchisce in me, mi intriga. Mi incuriosisce molto anche che Rulfo sia un fotografo.

Prima ancora di leggere il romanzo, vado alla Biblioteca Statale e, in un sonnacchioso sabato mattina - la sala sorprendentemente sgombra, senza studenti né sommessi parlottii - mi immergo in *Messico: Juan Rulfo Fotografo* (Jaca Book, 2002, 219 pagine) che non è disponibile per il prestito ma consultabile in sede.

Eccomi ad un tavolo, in un silenzio benedetto, a girare piano le ampie pagine precipitando in un Messico drammatico dal bianco e nero contrastato e fatale. Consiglio a tutti la lettura e la visione di questo splendido volume, imprescindibile per comprendere anche lo

scrittore e la sua stessa opera.

Eduardo Rivero, nella parte intitolata *Juan Rulfo, scrittura della luce e fotografia della parola* (il cui esergo è il pensiero di Susan Sontag "il solo mostrare qualcosa, qualsiasi cosa, alla maniera fotografica, è mostrare che è occulto") spiega bene, infatti, che in Rulfo è impossibile separare l'arte della scrittura dall'arte della fotografia. Sarebbe davvero ingenuo il critico che volesse occuparsi solo dell'una o dell'altra come se scrittore e fotografo fossero persone distinte. Le due arti si compenetrano invece così profondamente da divenire vitali e necessarie l'una all'altra.

Case distrutte, porte e finestre sgangherate, macerie, luoghi abbandonati, contrade desolate, calcinate, pianure in fiamme, cimiteri, croci, sepolture, chiese, antichi edifici, simboli religiosi, alberi solitari, piante grasse, uomini miseri, donne vestite a lutto, sfruttate; bambini laceri, dal riso perso; esseri vagabondi, volti induriti...

Esco dalla biblioteca vagamente stranita, diecimila chilometri lontana. Ho visto un mondo, il mondo di Juan Rulfo, ho percorso le strade di polvere, ho immaginato i visi, ho toccato le rughe scavate degli uomini e i fianchi larghi delle donne. L'onnipresente cactus, sodo e aguzzo, mi ha quasi punto le dita. Sì, ora - ora soltanto - sono pronta per la lettura...

La sorpresa è folgorante.

Márquez ebbe ragione a restarne impressionato. Si dice che proprio ad un passo di *Pedro Pàramo* (*Il padre Rentería si sarebbe ricordato molti anni più tardi della notte in cui la durezza del suo letto l'aveva tenuto sveglio e poi l'aveva obbligato a uscire*) si debba il celeberrimo incipit di *Cent'anni di solitudine*: *Molti anni dopo, di fronte al plotone di esecuzione, il colonnello Aureliano Buendía si sarebbe ricordato di quel remoto pomeriggio in cui suo padre lo aveva condotto a conoscere il ghiaccio. Macondo era allora un villaggio di venti case di argilla e di canna selvatica costruito sulla riva di un fiume dalle acque diafane che rovinavano per un letto di pietre levigate, bianche ed enormi come uova preistoriche. Il mondo era così recente, che molte cose erano prive di nome, e per citarle bisognava indicarle col dito.*

Ma in *Pedro Pàramo* il mondo non è nuovo, anzi; è vecchio consunto, senza più storia né

Lo scrittore messicano tra fotografia e narrazione

IN ALTRE PAROLE

sommario

speranza, deserto (e mi rieccheggia nell'orecchio qualcosa di lontanissimo, che non c'entra assolutamente niente: Virginia Woolf, *Gita al faro*, quell'incantevole modo di descrivere l'abbandono in cui giace la dimora dei Ramsey... *La casa fu abbandonata; deserta. Fu abbandonata come s'abbandona una conchiglia sulle dune a colmarsi di sterile sale in luogo della vita perduta*).

Anche a Comala la vita è perduta, almeno per come la vorremmo intendere e limitare. Juan gira lungo un paese dove nessun vivo vive più e dove i morti vivono ancora tutti.

Pedro Pàramo è un romanzo piccolo (per dimensioni) e immenso (per salti temporali, temi, stile, suggestioni). Non ditemi mai che, data la brevità, l'avete "divorato" in un'ora, perché vorrebbe dire che non avete capito niente. Neppure una lettura lenta, di andate e ritorni, di pagine più volte rigirate all'indietro, è capace di fornire tutte le risposte.

D'altronde, a Rulfo non interessava darne.

Ernesto Ferrero, nell'illuminante prefazione al romanzo, ci ricorda che Rulfo aveva eliminato moltissime pagine (*Pedro Pàramo* è un'opera al meno. È il lavoro della sottrazione continua), lasciando frammenti.

"Per questo" diceva, "ci sono dei fili di sciolti; se fossero rimaste tutte le pagine che ho tolto, tutto nel libro sarebbe perfettamente spiegato". Ma a Rulfo non interessano le spiegazioni e neppure troppo la rappresentazione.

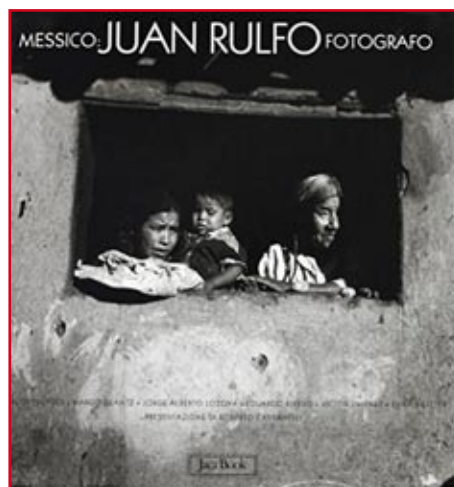
La trama, se così si può dire (ma quale tessuto ha trama così effimera e aggrovigliata?) prende avvio così.

Venni a Comala perché mi avevano detto che mio padre, un tal Pedro Pàramo, abitava qui. Me lo disse mia madre. E io le avevo promesso che sarei venuto a trovarlo quando lei fosse morta. Le avevo stretto le mani per farle capire che l'avrei fatto; lei era pronta a morire e io a prometterle qualsiasi cosa.

Juan Preciado promette alla madre morente di andare a Comala (che vuol dire "luogo sulle braci"), ma il suo viaggio non sarà solo nello spazio, bensì in un tempo contorto e ingannevole.

Il luogo cui giunge è disabitato.

Adesso ero qui, in questo paese silenzioso. Sentivo cadere i miei passi sopra le pietre rotonde con cui erano lastricate le strade. I miei passi



vuoti, che ripetevano il loro suono nell'eco dei muri colorati dal sole del tramonto.

Dietro gli angoli gli compaiono ombre.

Ad una traversa vedi una donna avvolta nel suo scialle che scomparve come se non esistesse.

La donna, che poi ricompare e lo accoglie in casa, gli dice che lo aspettava.

- Lei mi ha avvertito che sarebbe venuto.

Proprio oggi. Che sarebbe arrivato oggi.

- Chi? Mia madre?

- Sì, lei.

[...]

- Mia madre, - dissi, - mia madre è morta.

- Allora è per questo che sentivo la sua voce così flebile, come se avesse dovuto attraversare una grande distanza per arrivare fin qui. Ora capisco. E da quanto tempo è morta?

- Già da sette giorni.

Nessuna sorpresa, nulla di strano.

Sin da subito, tra il passato e il presente, tra l'aldilà e l'aldilà (qualsiasi cosa siano, fuggevole alla nostra conoscenza l'uno quanto l'altro) il dialogo appare subito possibile, ovvio, naturale.

Più tardi, qualcun altro dirà a Juan (lui stesso sempre più prossimo alle ombre):

Questo paese è pieno di echi. Ti sembrano rinchiusi nel vuoto delle pareti o sotto le pietre. [...] Senti degli scricchiolii. Risate. Risate ormai molto vecchie, come stanche di ridere. E voci ormai logore dall'uso. [...] E nelle giornate d'aria si vede il vento che trascina foglie d'alberi, mentre qui, come vedi, non ci sono alberi. Una volta ce ne sono stati, se no da dove verrebbero fuori queste foglie?

Il Ponte rosso
INFORMAZIONI DI ARTE E CULTURA

N. 30 - gennaio 2018

IL SIMBOLISMO MISTICO

di Graziella Atzori



Jean Delville
Mystical Symbolism
particolare

Pierre Beronneau
Orphee
particolare

Possiamo considerare l'arte, in tutte le sue manifestazioni, come specchio della vita. Quanto più terso è lo specchio, tanto più essa potrà rimandare noi a noi stessi con fedeltà, dando inizio a un processo conoscitivo essenziale. In tal senso la bellezza è funzione della verità. Quest'ultima nel postmoderno è diventata terreno minato, non siamo più certi che una verità esista o meriti essere ricercata. Il *Simbolismo mistico*, sviluppatosi in Francia sul finire dell'Ottocento, pone l'accento su tali nodi del pensiero, focalizzandosi sul mito, sempre in grado di trasmettere contenuti animici che non tramontano, aventi le caratteristiche del Vero. La vita quindi sembra riproporre se stessa attraverso immagini che si rinnovano di tempo in tempo.

Una mostra, intitolata *Simbolismo mistico. Il Salon de la Rose+Croix a Parigi 1892-1897*, è stata allestita negli spazi della *Collezione Peggy Guggenheim* di Venezia, dal 28 ottobre 2017 fino al 7 gennaio 2018. La rassegna ha riproposto le tematiche suesposte, portando il visitatore a scoprire la valenza di un movimento che fino ad oggi non aveva trovato visibilità museale.

L'evento, trapiantato direttamente dal *Solomon R. Guggenheim Museum* di New York, è stato curato da Vivien

Greene ed ha potuto contare su una quarantina di opere, rese più suggestive dall'allestimento su pareti a fondo rosso. Sono oli su tela e tavola, grafiche, sculture risalenti agli Anni Novanta dell'Ottocento. Vennero esposte in sei mostre a Parigi nel *Salon de la Rose+Croix*, atelier ideato dal critico Joséphin Péladan. Chi era costui? Non facile tratteggiarne in sintesi la figura, come risulta problematico definire chi furono (chi sono?) i Rosacroce. La critica ufficiale non entra nel merito, si limita a includere il personaggio e la corrente entro il composito filone simbolista. Il Simbolismo rimanda a un figurativo "non reale", ma capace di deciptare la realtà, svelandone il senso riposto. Rosacroce è quel movimento sotterraneo che nei secoli ha interpretato il Cristianesimo in chiave esoterica, il cui filo conduttore è la figura femminile, icona della Sapienza, strada verso Dio. La Donna sana la frattura fra Umano e Divino, fino alla loro ricongiunzione. I poeti del Dolce stil novo toscano, Dante in primis, rientrano nel novero dei Rosacroce, costituendone il preludio. Rap-



Una mostra alla Collezione Peggy Guggenheim di Venezia, proveniente dal Solomon R. Guggenheim Museum di New York

MOSTRE IN ITALIA

sommario

presentazioni dell'inferno dantesco sono presenti in mostra.

Le donne misteriose, fluttuanti, eteriche come nella *Jeune Sainte* di Henri Martin o quelle assolutamente sensuali di Charle Maurin nei suoi due quadri *Aurore*; il mito dell'androgino; il dramma di Orfeo ed Euridice ripreso da Alexandre Séon e da Pierre Béronneau (dunque il recupero del femminile dell'Essere per realizzare la completezza e la totalità del Sè); la rivisitazione del neoplatonismo nei pittori pre rinascimentali, detti *Primitivi*; la religiosità estatica e misterica dell'ultimo Medioevo sono i motivi ricorrenti dei mistici ottocenteschi. Gli artisti provenivano da svariate nazioni europee: Belgio, Danimarca, Finlandia, Francia, Italia, Olanda, Spagna e Svizzera. Sono, più noti e altri meno noti: Antoine Bourdelle, Rogelio de Egusquiza, Jean Delville, Charles Filiger, Fernand Khnopff, Charles Maurin, Alphonse Osbert, Armand Point, Georges Rouault, Carlos Schwabe, Alexandre Séon, Jan Toorop con la sua magica *Nuova Generazione* immersa nello spirito della natura, Ville Vallgren e Félix Vallotton (magnifica la sua xilografia *La beau soir*, con un sole al tramonto esplosivo, efficacissimo in bianco e nero). Essi soggiaciono al fascino e al culto dei misteri antichi collegati all'ermetismo, alla mitologia intesa non più come favola e fantasia, ma allegoria che vela i concetti.

Josephin Péladan, (Lione 1859 - Neuilly-sur-Seine 1918), cultore appassionato di Wagner, (di quest'ultimo è in mostra un ottimo ritratto) proveniva da una colta famiglia cattolica. Il fratello era un esoterista. Lo scrittore e critico ha inteso contestare sia l'Accademia fossilizzata sia gli Impressionisti disinteressati al mito. Nel *Salon* organizza sei mostre per collegare l'arte alla religione e alla spiritualità, quest'ultima colta anche al di fuori del Cristianesimo canonico. Péladan si rifà al Martinismo (corrente fondata dal mistico francese Louis Claude de Saint-Martin, vissuto nella seconda metà del XVIII secolo); egli auspica la



“restaurazione” (illuminazione) dell'uomo decaduto dal paradiso terrestre, attraverso una sofferta ricerca interiore di cui l'individuo è protagonista e fautore.

Gli artisti coagulati nel *Salon* incarnano gli aneliti perseguiti nel cammino iniziatico. Le tematiche predilette rimandano alla classicità, mentre lo stile si accosta al Romanticismo nella rappresentazione del sublime, che notoriamente include il macabro e il terrifico, come pure rivelazioni subitane derivate dalla perdita e dalla morte. Se il classico predomina, lo stile se ne allontana, sperimenta anche pennellate veloci del gesto intuitivo, o innovazioni decorative che anticipano il Liberty, come si nota nel manifesto inaugurale della prima mostra tenutasi nel 1892, ad opera di Carlos Schwabe.

Interessantissimo binomio è la componente musicale, con le opere di Erik Satie (Honfleur, 1866 - Parigi, 1925). Cultore di occultismo, Satie in gioventù venne scartato al Conservatorio perché ritenuto poco valente. In seguito è amico e sostenitore di Péladan e Stanislas de Guaita, si affilia all'ordine Rosacroce e scrive musica per esso.

La mostra non ha rappresentato affatto una fuga dal quotidiano, come è sta-

Henri Martin
Jeune Sainte
particolare

Il Ponte rosso
INFORMAZIONI DI ARTE E CULTURA

N. 30 - gennaio 2018

Rintracciati i lavori esposti originariamente nei diversi Salon de la Rose+Croix allestiti a Parigi tra il 1892 e il 1897



Charles Maurin
L'aurore du reve
particolare

to affermato dai critici newyorkesi, che hanno scelto di privilegiare l'elemento fantastico o unicamente di evasione; essa piuttosto contribuisce, attraverso una simbologia archetipica, alla comprensione degli aspetti più sottili, invisibili del mondo e dell'uomo. Certamente induce ad un ripiegamento meditativo, all'io fenomenico porta messaggi provenienti

dal superconscio, mette in moto la conoscenza intuitiva, per tutti accessibile se desiderata e voluta.

Le tendenze spirituali e intellettuali dei pittori non sono univoche; proprio la diversità di visioni costituisce l'elemento più invitante per il fruitore. Accanto a suggestioni che ridestano la dimensione trascendente più serafica, ad esempio con l'ingenuità del volto raccolto e casto della piccola santa velata e chiara, o con la presenza di angeli confusi di luce, si affianca la rappresentazione dell'oltretomba (ancora *Orfeo* di Béronneau) più cupa e sofferta, dove l'anima è lasciata sola, circondata da presenze mute e dalla natura più scarna, capace di offrire soltanto sterpi come riparo. O contempliamo Orfeo inerte su una spiaggia deserta (Séon).

Cattolici e anticlericali qui si danno la mano in una compresenza tollerante. Cristianesimo e Paganesimo sembrano essersi felicemente riconciliati. Tutto ciò non stupisce, i mistici hanno sempre saputo comprendersi e ritrovarsi nell'elemento che li accomuna: il sentimento dell'uomo visto come emanazione del Dio o degli Dei. Da ciò nasce la possibilità di un ritorno all'Origine, attraverso la gnosi e/o la fusione operata attraverso l'amore.

Chi non intende fuggire dalle problematiche giornaliere ma si pone in ricerca, teso alla scoperta di senso e, per quanto suoni impopolare, di Verità, dimenticando momentaneamente ogni contingenza, nella mostra troverà più di un elemento capace di rispondere ai quesiti esistenziali. Le immagini parlano giungendo oltre la soglia della coscienza abituale. La riflessione sulla morte è un punto fermo per avvicinarsi alla saggezza. La consapevolezza del limite richiama, per contrasto, l'illimitato. Gli artisti vanno presi, goduti e ripensati in toto. Péladan promosse le mostre nel corso di sei anni per esprimere le tematiche viventi nel nostro pozzo interiore e nell'altezza del nostro Eden. I quaranta quadri in esposizione sembrano dirci che tutto è in noi. La godibilità è unita alla riflessione.

MICHELE ZACCHIGNA NARRA UNA STORIA ISTRIANA

di Silva Bon

TESTIMONIANZE

sommario

Ho letto il libro di Michele Zacchigna (Umago, 1953 - Gemona, 2008), *Piccolo elogio della non appartenenza* l'altra sera, in poche ore, rapita dal ritmo della narrazione e dal messaggio, alto, problematico, che ho sentito come possibilità di condivisione.

Il libro mi è stato regalato da Annarita, moglie di Michele, come dono prezioso, e io mi sono avvicinata al testo con curiosità e con pudore, subito stimolata anche dalla elegante edizione che fa del volumetto un bell'oggetto da manipolare e da sfogliare, per la raffinatezza dei caratteri a stampa, il bel supporto cartaceo, il pulito e sobrio progetto grafico della copertina.

È il sottotitolo, *Una storia istriana*, a offrire la chiave di lettura di un testo fortemente autobiografico, che però, nelle esperienze fattuali di vita, ho sentito molto vicino, e in cui, credo, molti altri, uomini e donne appartenenti alla generazione dell'Autore, hanno l'opportunità di riconoscersi.

Michele Zacchigna parla di se stesso, delle proprie difficili esperienze giovanili, dei rapporti biologici primari in una famiglia che, abbandonata l'Istria, in seguito alle vicende note del secondo dopoguerra, vive precariamente a Trieste, nei campi profughi; manda il figlio bambino nelle colonie estive perché la condizione di difficile sopravvivenza non permette altre opzioni; evita l'emigrazione nelle lontane Americhe per le cagionevoli condizioni di salute del capofamiglia.

La nonna, il padre, la madre, però non hanno mai veramente lasciato la cittadina natale di Umago d'Istria: la loro mentalità, il modo di condurre la vita nella città giuliana, ribadiscono il senso del continuum dell'appartenenza al mondo che hanno dovuto e hanno comunque scelto di lasciare; loro non si sono mai del tutto inseriti a Trieste; vivono un dolore, che si è raggrumato in rancore per le offese subite, un nonno infoibato, la casa e le terre perdute, e che non si è mai sciolto, forse invece si è esasperato e acuitizzato nello scontro con il figlio Michele, sessantottino.



E Michele ribadisce la propria individualità, il diritto a pensare e a vivere la propria vita con libertà, coltivando le proprie passioni politiche; sfruttando l'opportunità che gli è stata fortunatamente data di acculturarsi, di frequentare l'Università, di seguire l'esempio e l'insegnamento di Maestri illustri.

La non appartenenza, centrale nell'elogio cantato da Michele, è affermata verso/contro una ideologia, un sentimento che guarda, fissa, al passato, mentre lui si pone domande sulla responsabilità della discendenza, sui legami, così d'amore come di sofferenza, che si intrecciano in un piccolo mondo antico... e allora guarda con lucidità, con trasparenza alle occasioni formative della sua vita, riconosce un proprio filo esistenziale, fatto di indipendenza, di intelligenza, di propositività.

Prende in mano il proprio destino, tradendo con dolore, con consapevolezza, i messaggi fatti passare su di lui dai propri familiari, che comunque, con pietas, ama, comprende, accoglie; di cui vede la continuità nelle proprie sembianze fisiche, corporee, e, almeno in parte, anche psichiche. Ma la sua unicità di persona pensante, cristallina nell'analisi rigorosa e graffiante, è riconosciuta come un diritto, come forza indispensabile alla vita.

Umago



Michele Zacchigna
**Piccolo elogio
della non appartenenza**
Una storia istriana

postfazione
di Paolo Cammarosano
Nonostante Edizioni, Trieste 2013
pp. 68, euro 10,00

Il Ponte rosso
INFORMAZIONI DI ARTE E CULTURA

N. 30 - gennaio 2018

IL ROBOT PERTURBANTE / 2

Golem, zombie e Co.

di Giuseppe O. Longo



Il perturbante appartiene alla sfera dello spaventoso, di ciò che genera angoscia e orrore, e questo termine non viene sempre usato in un senso nettamente definibile, tanto che quasi sempre coincide con ciò che è genericamente angoscioso.
Sigmund Freud

Per manifestarsi, il perturbante non aspetta certo i robot: già in passato le figure ospitate nei musei delle cere e gli automi, letterari e reali, offrivano esempi di artefatti capaci di suscitare un'impressione, a volte sinistra, di disagio. Ed è un disagio che, più o meno evidente, percorre tutto il filone delle ricerche e delle attuazioni dell'intelligenza artificiale. Queste ricerche e attuazioni si collocano nel solco di una millenaria ambizione dell'uomo: quella di imitare l'atto divino della creazione. Più o meno dichiarata, quest'ambizione risale all'antichità biblica e classica, e la leggenda del Golem ne è forse l'esempio mitologico e letterario più noto. In quest'impresa s'intrecciano la vertigine della creazione e il timore della creatura, che talora minaccia di soverchiare e distruggere l'inesperto demiurgo. Il controllo del Golem passa attraverso la parola: per dargli vita gli si scrive in fronte *emet* (verità), ma basta cancellare la prima lettera perché *emet*

divenga *met* (morte) e il Golem cessi di vivere. Anche nel caso del mostro di Frankenstein la creatura trascende il progetto e si ribella, suscitando negli uomini angoscia e terrore. Talvolta gli esseri umani subiscono invece il fascino degli esseri artificiali, come nei racconti di Hoffmann, su cui tornerò.

Passando dal mito e dalla letteratura al versante costruttivo, i tentativi di fabbricare l'uomo artificiale sono altrettanto se non più numerosi, anche se i risultati, per la pesantezza della materia e per le difficoltà di lavorazione, assumono forme più modeste rispetto ai prodotti della fantasia, ma forse più ammirevoli per la loro concretezza: nascono così gli automi. Questi prodotti dell'ingegno umano oggi non si costruiscono più e si trovano solo nei musei e nei teatri della nostalgia. Eppure gli automi continuano a popolare di inquiete proiezioni e torbidi sogni la dimensione immaginaria del nostro tempo e da qui travalicano nelle creazioni artistiche e nelle attuazioni tecniche. Anche se forme e strumenti sono mutati, esiste tuttora un campo di ricerca contrassegnato dalla dubitosa e mutevole linea di separazione tra ciò che l'uomo può attuare e ciò che può solo sognare. In questo senso gli automi incarnano da sempre - anche nelle nuove vesti informatiche, protetiche e robotiche - l'aspirazione dell'uomo a superare i limiti della propria contingenza e colorano di perturbante la storia della tecnica, fino a travasarsi nei loro eredi, i *robot umanoidi*.

I robot umanoidi

Come si è accennato nella prima puntata, nel 1970 lo studioso giapponese di robotica Masahiro Mori, allora quarantatreenne, pubblicò un articolo dal titolo *Bukimi No Tani (L'avvallamento del perturbante)*, in cui avanzava un'interessante ipotesi sulla reazione emotiva degli esseri umani di fronte ad artefatti aventi un grado maggiore o minore di somiglianza con l'uomo. Un pezzo di legno non suscita reazioni emotive particolari, ma se lo si scolpisce dandogli una forma

Quando la somiglianza supera un certo livello, l'aspetto e i movimenti del robot lo rendono sinistro e inquietante

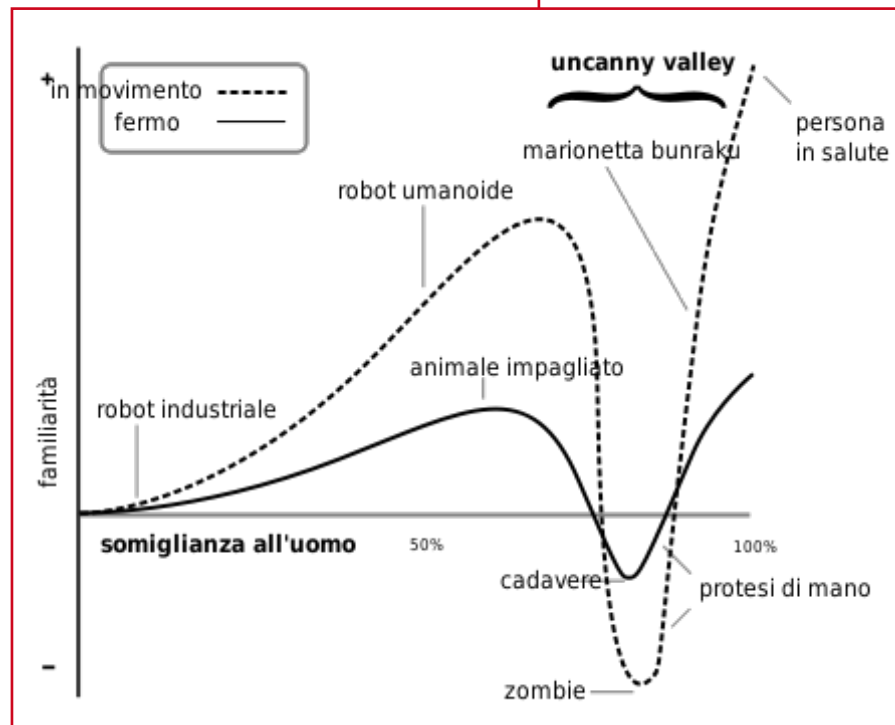
antropomorfa, la cosa è diversa, come insegna la favola di Pinocchio. Mori era interessato soprattutto alla nostra reazione di fronte ai robot al crescere del loro grado di similarità con noi. In prima approssimazione, si può ritenere che al crescere della somiglianza cresca anche il senso di familiarità e di simpatia e cresca la nostra inclinazione a concedere al robot un certo grado di parentela con noi, insomma di "umanità".

Questo è vero, ma fino a un certo punto: secondo Mori, quando la somiglianza supera un certo livello, l'aspetto e i movimenti del robot lo rendono sinistro e inquietante. Si ha la sensazione di avere a che fare non con un robot che somiglia a un uomo, ma con un uomo non del tutto umano. Se ne scorgono le discrepanze rispetto all'essere umano e certi difetti, anche minimi, che prima non si notavano o si accettavano senza problemi: il nostro atteggiamento positivo subisce un brusco calo e si rovescia in una reazione negativa. L'artefatto, che prima era chiaramente tale e al quale per simpatia eravamo disposti a concedere un certo grado di umanità, ci appare ora come una evidente imitazione, non del tutto riuscita, e ciò provoca un sentimento di repulsione, appunto di perturbante, perché ci pone in uno stato di incertezza riguardo alla sua natura.

Se si rappresenta il fenomeno su un piano cartesiano con un grafico che abbia in ascissa la somiglianza delle entità considerate con l'uomo (da 0% a 100%) e in ordinata la sensazione positiva di familiarità o empatia, secondo Mori si ottengono le curve della figura (già riprodotta nell'articolo precedente).

Il grafico dell'avvallamento del perturbante (*uncanny valley*) di Masahiro Mori (1970)

La linea tratteggiata si riferisce a robot umanoidi dotati di movimento: la nostra simpatia cresce fino al 70% circa di somiglianza per poi subire un brusco ab-



bassamento, corrispondente allo spaesamento provato dall'osservatore umano. Il valore minimo si ha in corrispondenza di uno *zombie*, la cui somiglianza con gli umani è grandissima ma non completa. (*Zombie* è un termine di origine haitiana e prima ancora bantu, legato ai riti vudù, che indica un morto vivente. Per certi esperimenti concettuali, i filosofi hanno adottato lo *zombie*, un essere che ha tutta l'apparenza e il comportamento di un umano, ma è privo di mente, di coscienza e di emozioni. Il Golem della leggenda ebraica si può considerare uno *zombie*. La cinematografia si è impadronita degli *zombie*, presentandoceli come creature dementi, animate da una violenza fine a sé stessa e dedite al cannibalismo).

Per tornare al nostro grafico, notiamo che al crescere ulteriore della somiglianza la curva risale, per esempio quando ci si confronta con arti artificiali o con marionette, come nel caso dei burattini giapponesi *bunraku* (Il *Bunraku* è un tipo di teatro giapponese, i cui personaggi sono rappresentati da burattini di grandi dimensioni, manovrati a vista ciascuno da tre uomini. È stato dichiarato

È interessante notare che nel 1970 non esistevano robot umanoidi, anzi la ricerca sui robot umanoidi non era presa sul serio neppure nell'accademia, che li considerava giocattoli



patrimonio dell'umanità), e raggiunge il massimo quando gli osservatori si trovano di fronte a esseri umani veri. La cunetta presentata dalla curva fu chiamata da Mori "avvallamento del perturbante" (in inglese *uncanny valley*). Un andamento analogo, ma meno spiccato, si osserva nel caso di oggetti privi di movimento, come animali impagliati o bambole: in questo caso l'avvallamento del perturbante raggiunge il minimo quando ci si trova davanti a un cadavere, cioè a un corpo umano inanimato.

È interessante notare che nel 1970 non esistevano robot umanoidi, anzi la ricerca sui robot umanoidi non era presa sul serio neppure nell'accademia, che li considerava giocattoli. Quella di Mori fu dunque un'intuizione presaga, che affondava le radici nel fascino orrorifico che sullo studioso avevano esercitato da bambino le figure di cera e, in seguito, anche le mani artificiali elettroniche. Mori stesso ammette che a quel tempo non immaginava che la sua idea sarebbe stata oggetto di interesse crescente: secondo lui l'esistenza dell'avvallamento doveva essere una sorta di monito a non costruire artefatti troppo simili all'uomo nell'aspetto e nei movimenti. Forse per-

ché una somiglianza eccessiva è sentita come una minaccia per la nostra identità? In realtà alcuni robot hanno più o meno superato l'avvallamento (per esempio la replicante giapponese Q2, costruita dalla Kokoro Company, o la gineide a grandezza naturale HRP-4C, costruita dall'Istituto Nazionale Giapponese per la Scienza e la Tecnologia). Fu solo nel 2005, grazie a un convegno sui robot umanoidi organizzato dall'IEEE (Institute of Electrical and Electronics Engineers) a Tsukuba, in Giappone, che l'idea di Mori cominciò a circolare in ambito internazionale. Oggi, studiando le onde cerebrali, i neurologi hanno dimostrato sperimentalmente l'esistenza dell'avvallamento, anche se non è chiarissimo perché esista, cioè perché a un certo punto il soggetto avverta la sensazione di perturbante.

È forse possibile spiegare questo effetto come il risultato di due spinte opposte: da una parte l'osservatore è incline a simpatizzare con l'oggetto che ha di fronte (per esempio un robot umanoide o antropomorfo semovente, *androide* se di aspetto maschile o *gineide* se di aspetto femminile) e ad attribuirgli alcune caratteristiche umane che il robot non possiede; dall'altra ha la consapevolezza che si tratta pur sempre di un artefatto e non di un essere umano. Se la somiglianza non è eccessiva, la concessione dell'umanità, accompagnata dalla simpatia e da un certo qual divertito stupore, non presenta problemi. Ma oltre una certa soglia la consapevolezza che si tratta di un artefatto si attenua, mentre il processo di umanizzazione continua a crescere e diventa così intenso che la presenza degli inevitabili difetti diventa insostenibile: non più un robot che somiglia a un umano, ma un umano difettoso: quindi ci si trova in una situazione perturbante, sinistra. In altre parole ci si trova nel *dubbio* se l'oggetto sia o no umano. Soltanto quando la somiglianza cresce ancora e i difetti scompaiono si ha un'accettazione imperturbata.

(2-continua)

RICORDO DI VALENTINO ZEICHEN

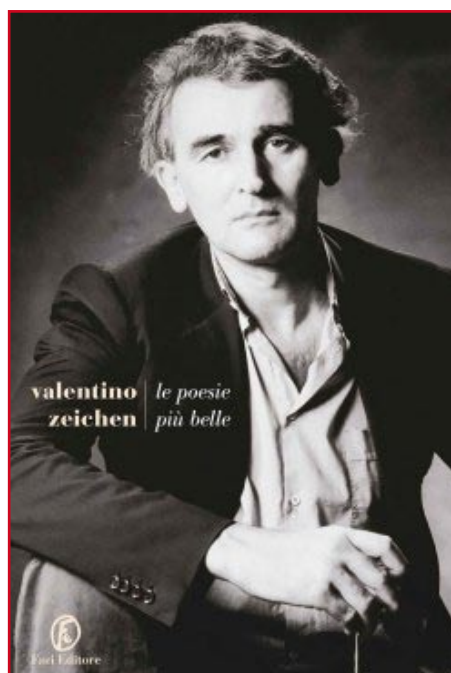
VISTI DA VICINO

sommario

di Diego Zandel

Ci teneva alla sua identità fiumana, il poeta Valentino Zeichen, nato a Fiume, appunto, nel 1938 e poi arrivato profugo in Italia con il padre, prima al campo di Parma, poi a Roma, l'animo straziato dalla morte della madre Evelina, per tisi a Fiume. C'è uno struggente ricordo di Valentino della madre, di quando l'ha vista per l'ultima volta. Si trovava in colonia a Cantrida e lei lo venne a trovare, parlarono un po' prima di abbracciarsi per quello che lei sapeva essere l'ultimo saluto. Di quell'addio è rimasta una poesia bellissima. Fiume, così, anche se si definiva un successore del romano Marziale, era diventata per lui una città profondamente interiore, uno scrigno che si teneva dentro e di cui parlava con pochi amici. Io ero uno di questi.

Lo andavo a trovare, soprattutto negli anni in cui lavoravo vicino a dove abitava, nella sua baracca al Borghetto Flaminio, per pranzare insieme. Era un cuoco sopraffino, ci teneva. E, mentre preparava e mangiavamo, parlavamo. In dialetto fiumano, naturalmente. Credo di essere stato l'unico con cui gli capitava questa possibilità. Gli argomenti svariavano, ma dominava la letteratura e poi, sì, il discorso cadeva sulla nostra città.



Ero una fonte di notizie per lui, per le mie frequentazioni di Fiume da una parte, e quindi dei Rimasti, e dei profughi qui a Roma. Profughi che lui, avendo abitato sempre a Roma Nord, mentre il Villaggio Giuliano-Dalmata si trovava dalla parte opposta, a sud.

Un po' ce l'aveva con i profughi, dai quali non era mai stato preso in considerazione. Ma neppure i Rimasti, se è per quello. Non credo che sia gli uni che gli altri abbiano scritto di lui, lo abbiano invitato. Eppure era uno dei più grandi poeti italiani. Ed era famoso per i suoi recital, per quella forte impronta di attore che aveva, per la personalità della sua voce, che sapeva attrarre l'uditorio, farlo proprio, talvolta travolgendo (resta negli annali il grande recital che fece a Castel Porziano nel 1979, una tre giorni teatrale *en plein air*, con tanti poeti di tutto il mondo, compresi i mostri sacri della Beat generation americana, Allen Ginsberg, Gregory Corso, William Burroughs). I libri di poesia di Valentino Zeichen non possono prescindere dalla storia della letteratura. I grandi editori se ne erano subito accorti. Valga però per tutti Mondadori, che gli ha dedicato un Oscar *Tutte le poesie*, con i testi scritti



Il Ponte **ROSSO**
INFORMAZIONI DI ARTE E CULTURA

N. 30 - gennaio 2018



*Valentino aveva un carattere non facile.
Non era addomesticabile.*



negli anni *Area di rigore* (Cooperativa Scrittori 1974), *Museo interiore* (Guan- da 1987), *Passeggiate romane* (Fazi 2004), *Neomarziale* (Mondadori 2006), *Aforismi d'autunno* (Fazi 2010), *Casa di rieducazione* (Mondadori 2011).

Ha scritto anche un romanzo *La su- mera*, pubblicato da Fazi, lo stesso anno in cui è morto, un rifacimento di un ro- manzo che tanti anni prima aveva pub- blicato con il titolo *Tana per tutti*. Si dava quasi per scontato che sarebbe stato uno dei finalisti allo Strega, invece ne fu escluso e, questo, credo non sia stato del tutto estraneo all'accidente, un ictus, che lo ha colpito e che dopo alcune settimane lo avrebbe condotto alla morte.

Valentino aveva un carattere non fa- cile. Non era addomesticabile. Aveva le sue idee, alcune delle quali molto rige- de. Sicuramente aveva antipatie, anche razziali, molto forti. Antipatie che, ad esempio, anche per via del ricordo del- la madre, sepolta così lontano da lui, gli impediva di tornare a Fiume. Anche se, a un certo momento, l'idea di fare insie- me, noi due un viaggio - sognava un po' Abbazia, dove suo padre aveva fatto il giardiniere - lo aveva preso. Soprattut-

to dopo che, sempre insieme, avevamo partecipato alla commemorazione del Giorno del Ricordo a Servigliano, la cittadina in cui esiste il campo profughi che mi aveva visto nascere. Andammo a parlare nelle scuole, portando la nostra testimonianza, lui quella più diretta della mia, per essersene andato via da Fiume che aveva già quasi dieci anni. Con gli scolari avemmo un approccio diverso, io più diplomatico, mentre Valentino non esitò a mostrare il suo entusiasmo per i bombardamenti americani che c'erano stati su Belgrado, per la devastazione della Jugoslavia, il paese che gli aveva portato via tutto, compresa soprattutto la possibilità di portare un fiore sulla tomba di sua madre.

A Evelina, mia madre

Dove saranno finiti
la veduta marina,
il secchiello e la paletta,
e i granelli di sabbia
che l'istantaneo prodigio
tramutò in attimi fuggenti,
travisandoli dal nulla
in un altro nulla?
Dove sarà finito l'ovale
di mia madre
che fu il suo volto e
che il tempo ha reso medaglia?
Perché non mi sfiora più
con le sue labbra,
dove sarà volato quel soffio
che raffreddava la
mia minestrina?
Dove le impronte di quel
lesto e disordinato
sparire delle cose?
In quale prigione di numeri
è rinchiuso il tempo?
Rispondimi! Dolore sapiente,
autorità senza voce.

Valentino Zeichen

GIOTTI E MARIN

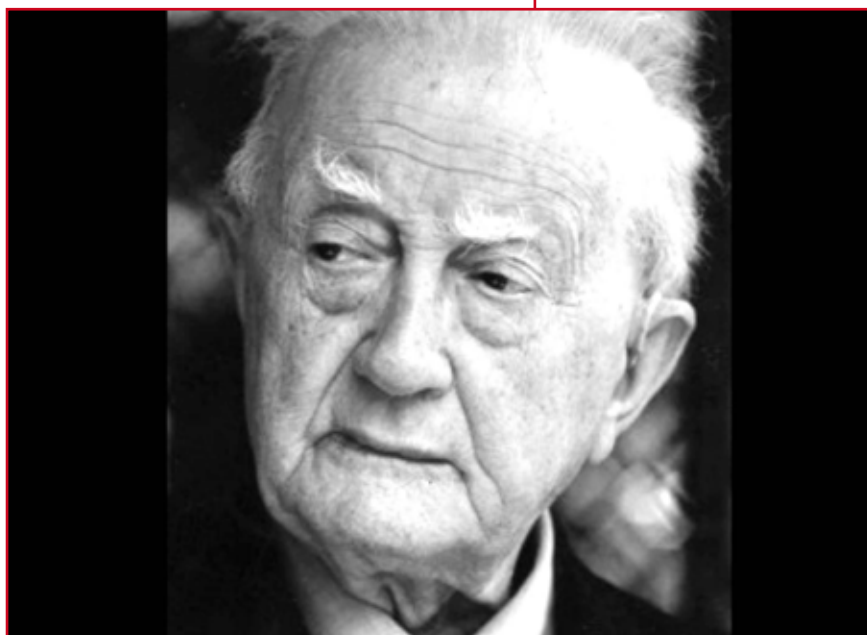
UN'AMICIZIA "STELLARE" *di Pericle Camuffo*

GIOTTI

sommario

Negli articoli che dedica a Virgilio Giotti, tra il 1956 ed il 1958, Biagio Marin descrive e sottolinea prima le caratteristiche d'anima e d'esistenza dell'amico triestino e solo in un secondo momento il valore della sua poesia. Non perché la poesia per Marin venga seconda a qualcosa, ad una sorta di progetto d'uomo definito da parametri prestabiliti, da pose, da titoli, da abbellimenti berghesizzanti, da mode, bensì perché questa non può esistere al di là e al di fuori dell'uomo, di una certa cifra d'umanità che ha a che fare con la dignità caustica, a volte cruda, di chi sa se stesso fino in fondo ed affronta questo suo essere e stare - al mondo - con l'eroismo dimesso del soldato. Umanità, modestia, affettuosità, carità, povertà, dignità: è tutto qui ciò che colpisce Marin quando entra per la prima volta nella casa di Giotti a San Felice a Ema, vicino Firenze, nel 1917. Come era successo qualche anno prima, sempre a Firenze, con Scipio Slataper - "Io sono sempre stato affascinato più dall'uomo, che dal poeta e scrittore", appunta sul suo diario il primo settembre 1955 - così avviene anche per Giotti: "Dei suoi versi, in quei primi tempi della nostra amicizia non mi interessavo né lui me ne parlava. Era la sua persona la mia fonte di bene", scrive in un testo del 1 novembre 1956 recuperato e pubblicato da Anna De Simone nel numero 14 di *Studi Mariniani* (2008). Ed *Umanità e poesia di Virgilio Giotti* si intitola proprio il suo articolo forse più conosciuto, pubblicato sulla rivista triestina *Umana* (n. 7-8, settembre-ottobre 1957), come un paio d'anni prima c'era stato l'articolo *Umanità di Scipio Slataper* (*Studi Goriziani*, Gorizia, 1955).

Certo quello esercitato da Giotti è un "fascino" diverso rispetto a quello suscitato da Slataper, modulato su sentimenti diversi, quasi opposti: l'esuberanza fisica ed intellettuale di Scipio, la sua luce intensa, e la penombra di Giotti, la sua "castità dello spirito", il sussurro doloroso, ma non rassegnato.



Biagio Marin

In entrambe, comunque, i tratti del volto affilati a tagliare la vita.

Quando poi leggerà ciò che i due amici scrivono, la vicinanza maggiore e immediata Marin la scoprirà nella poesia di Giotti, perché poeta, poeta in dialetto, poeta largamente sottostimato ed ignorato dalla grande critica e dal grande pubblico, la stessa critica e lo stesso pubblico che sottostimavano ed ignoravano la sua poesia. Leggendo alcuni dei suoi articoli, sembra che Marin parlando della poesia di Giotti e del suo percorso di poeta parli, in fin dei conti, di se stesso: Giotti che sceglie il dialetto come "misura della propria anima", come unico linguaggio che gli permette di "disintellettualizzarsi da tutto", che vive in povertà perché "inetto alle pratiche capacità di lavoro redditizio", che trasforma la povertà "in ricchezza di spiritualità, di poesia", che vive il triste destino di tutti i poeti, quello di "essere soli sulle cime", ma per cui verrà il tempo in cui "i giovani godranno della musica raffinata dei suoi versi".

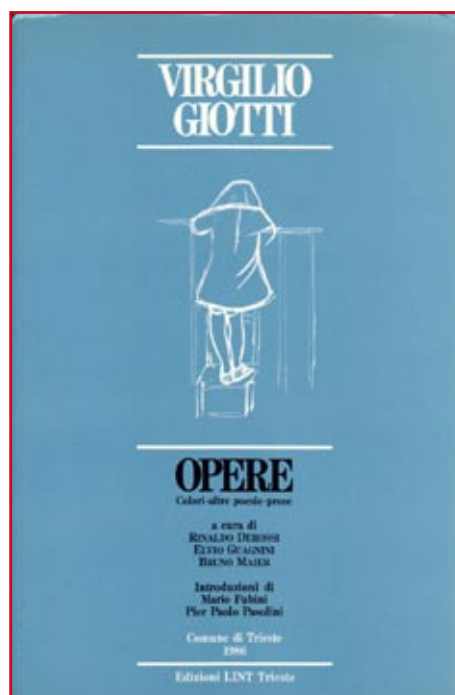
Una comunanza ampia, profonda, quella che Marin avverte nei confronti di Giotti, ritmata da frequenti incontri e lunghe chiacchierate; amicizia allargata anche agli altri componenti di entrambe



Il Ponte rosso
INFORMAZIONI DI ARTE E CULTURA

N. 30 - gennaio 2018

Umanità, modestia, affettuosità, carità, povertà, dignità: è tutto qui ciò che colpisce Marin quando entra per la prima volta nella casa di Giotto



le famiglie, ai figli, alle mogli - non va dimenticato che Giotto, come Slataper, è stato incontrato e conosciuto prima da Pina Marin - come testimoniano queste note di diario ancora inedite:

2 gennaio 1953 - venerdì

Fine d'anno e Capo d'anno passati con la Lella e con Mariano, serenamente.

Ieri nel pomeriggio siamo andati a trovare Giotto. Tutte le volte che lo riavvicino, egli è per me ragione di grande ammirazione. La sua umanità, il suo equilibrio, la sua saggezza sempre mi danno gioia. Abbiamo parlato molto di arte e di artisti. Tra le altre cose, mi ha detto che egli compone le sue poesie con grande fatica, e che le prime strofe del *Velier*, gli sono costate un mese di pena. Disgraziatamente io me la sbrigo in poche minuti. Né so tornarci sopra. L'ho fatto unicamente per le *Litanie della Madonna*. Manco di ogni senso critico e non so distinguere un verso bello da un verso falso.

21 IX '53 - lunedì

[...]. Ieri con Pina andai a far visita a Giotto. In quella sua casa così assoluta-

mente povera e pulita si respira sempre una strana aria di tempi innocenti e giovanili. È vecchio Giotto, anche più di me, ma tutte le volte che vado a trovarlo mi dà gioia e conforto. Il cielo luminoso, il vento fresco di mare che arriva al suo quinto piano erano tutt'uno con lui e la Nina e la sua nipotina dal riso magnifico.

Abbiamo parlato dell'ultimo libro di Stuparich, il *Simone*. Anche lui lo reputa un fallimento. Lo dice perfino scritto male.

15 gen. 1955 - sabato.

Oggi il poeta triestino Virgilio Giotto compie i suoi 70 anni. Lo conosco e lo amo dai miei anni giovanili fiorentini; come poeta lo stimo moltissimo. Il suo amore per la sua compagna ammalata di epilessia, è commovente. Le dimostra un amore paterno e fraterno pieno di delicatezza.

Aveva due figlioli che erano una meraviglia di bellezza e di intelligenza: Paolino e Franco. Paolino aveva una statura alta e una corporatura forte; e un viso tipicamente slavo. Sua madre, la Nina, è russa. Ed era assai buono e caro. Franco, meno affettuoso forse, ma molto intelligente. Tutti e due sono andati in guerra in Russia e non sono più tornati. La dignità con la quale Giotto ha sopportato la stroncatura, lui così tenero babbo, è stata veramente di grande anima. L'unica eco, risuona in alcuni dei suoi ultimi versi, fra i più belli. E come è vissuto poveramente tutta la vita. Una povertà da grande aristocrata. Una povertà lucida, tesa, in cui il minimo oggetto assumeva la dignità della bellezza. Lui non si è imborghesito; è rimasto davvero un popolano aristocratico. A lui devo molte ore buone e belle. Dio gli renda la sua sera meno triste.

Nell'ambiente intellettuale e artistico triestino degli anni Cinquanta, tra i personaggi che frequentano il salotto di Anita Pittoni, e non solo tra loro, Giotto è per Marin una sorta di fratello maggiore, un punto d'appoggio, qualcuno che sente

Nell'ambiente intellettuale e artistico triestino degli anni Cinquanta, [...] Giotti è per Marin una sorta di fratello maggiore, un punto d'appoggio, qualcuno che sente dalla sua parte

dalla sua parte. È poeta che stima, a cui fa leggere le proprie poesie e da cui si aspetta giudizi e suggerimenti costruttivi, salvo aversene, poi, quando questi non arrivano o sono sbrigativi, come appuntato nel diario il 20 giugno 1951: “Ieri era anche da me Giotti, per restituirmi i miei versi. Lo avevo pregato di farne un’attenta lettura per consigliarmi eventuali tagli e eliminazioni. Ma evidentemente, si è annoiato presto e mi ha restituito il dattiloscritto senza farmi concrete proposte e dicendomi solo che la mia poesia aveva il difetto dell’abbondanza”.

Certo la loro è un’amicizia frantumata da incomprensioni e piccoli scontri, costruita su diversità anche profonde. È Marin stesso a metterle in evidenza nello scritto già citato del novembre 1956: “Io ero la sua antitesi: morbido e torbido, presuntuoso e violento; immerso fino agli occhi nella tradizione dei miei; irredentista persuaso, credente nella funzione benefica della guerra. A tutto questo Virgilio non partecipava”.

Ma è una distanza che viene vissuta in maniera costruttiva, pratica di ripensamento di se stessi, di riconsiderazione della propria arte attraverso la considerazione dell’arte dell’altro, conoscenza di sé attraverso la conoscenza dell’altro, come appare chiaro da questa nota di diario:

14 gen. '55 - venerdì

[...]. Lo studio della poesia di Giotti, lentamente mi insinua nell’anima il sospetto della ragione fondamentale per cui la mia poesia non è passata, cioè non è riuscita a farsi stimare dai migliori tra i critici, p. e. da Pancrazi che pur l’ha conosciuta, o da Montale. Pare che essa manchi del secondo piano, che sia troppo verbale, troppo immediata.

Tutta la vita ho sbagliato perché ho sempre ritenuto che la poesia sia innanzi a tutto felicità di canto. E quando conobbi Giotti e lessi il suo primo volume di versi, mi scandalizzò proprio la mancanza dell’onda di canto. Ora capisco invece, quanta forza d’arte impli-



cavano quei versi continuamente rotti per inserire in quelle fratture l’anima.

Al di là delle diversità che pur rimangono a marcare una distanza netta tra i due, e a differenza di quanto accadrà con altre persone, con Gianì Stuparich, per esempio, quella con Virgilio Giotti è stata per Marin una di quelle amicizie “stellari” di cui parla Nietzsche ne *La gaia scienza*, che si spezzano, che inevitabilmente si interrompono, ma che brillano per sempre nella sacralità di un momento di contatto, di scambio, d’amore, dove la dimensione dell’alterità è luogo di indebolimento, di apertura, di ascolto, di ospitalità, intreccio di tensioni generative, dialogo. “Ogni contatto con lui - scrive Marin nel testo del 1956 curato dalla De Simone - era per me occasione di illimpimento. Anche quando non ero d’accordo con lui, anche quando il suo modo di essere e di vivere turbava le radici fonde della mia struttura, sempre lo rispettava. Per la prima volta capivo cosa fosse il dialogo con un uomo da me diverso, quel rimanere aperto anche quando l’istinto porta a chiudersi, quella rinuncia al giudizio negativo che non si ottiene senza sforzo e mortificazione talvolta della nostra vanità”.

RITRARRE LA POESIA



James Joyce

Non avrebbe potuto esserci un luogo più idoneo dei locali di un punto d'esposizione ubicato nei sotterranei di una biblioteca per ospitare la mostra "Il volto, la poesia. Ventisei poeti ritratti a matita, china, pastello e acquarello", dal momento che la personale di Franco Dugo alla Galleria "Mario Di Iorio" della Biblioteca Statale Isontina di Gorizia allinea, in parallelo con i ritratti, volumi di poesia riferiti agli autori cui il pittore ha voluto tributare il suo omaggio. L'esposizione, curata da Marco Fazzini, è approdata in quel suggestivo spazio dopo essere stata presentata a Vicenza nella primavera del 2017.

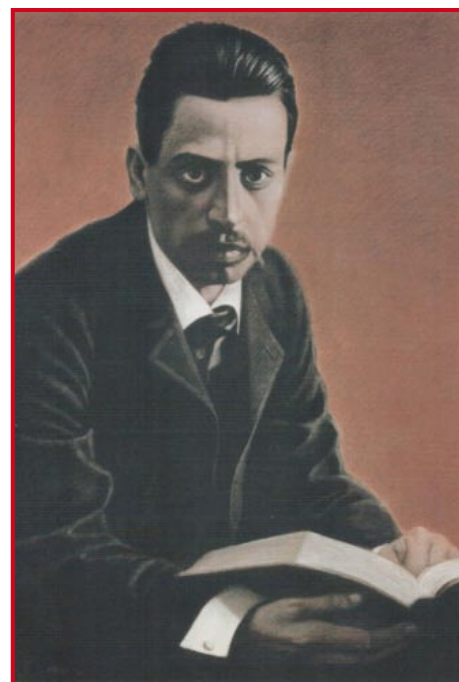
Il progetto espositivo si articola in due sezioni, una dedicata a un'opera poetica celeberrima, l'*Antologia di Spoon River* di Edgar Lee Masters, l'altra dedicata alla ritrattistica, avente per soggetto numerosi poeti, italiani e stranieri. Nell'insieme, un incontro tra segno e parola, che non manca di fornire un suppletivo elemento di fascinazione a fisionomie e posture dei soggetti fissati sulla carta dalle matite, dai pennarelli o dai pennelli intrisi di colore ad acquarello che Dugo fa danzare sulla superficie rendendola vivamente animata.

Tale interconnessione tra la parola poetica e il segno grafico si palesa fin dalle

figure attinte dalla fantasia dell'artista tra le lapidi del cimitero sulla collina di Spoon River, realizzando una rappresentazione convincente di tre personaggi selezionati nella piccola moltitudine di personalità esemplari quali Butch Weldy, Jack il cieco e Minerva Jones, la poetessa sgraziata e disgraziata che, come acutamente annota Giancarlo Pauletto nel bel catalogo che accompagna l'esposizione, introduce in qualche modo alla seconda sezione, in quanto generatrice di versi, denegata voce lirica del villaggio cantato da Lee Masters.

Quanto segue, nel percorso espositivo, è una stupefacente serie di ritratti di poeti contemporanei eseguiti con varie tecniche su carta e collocati alle pareti sopra teche che custodiscono un piccolo tesoro di volumi di poesia, provenienti in parte dalle collezioni della Biblioteca Statale, in parte prestati dal curatore della mostra.

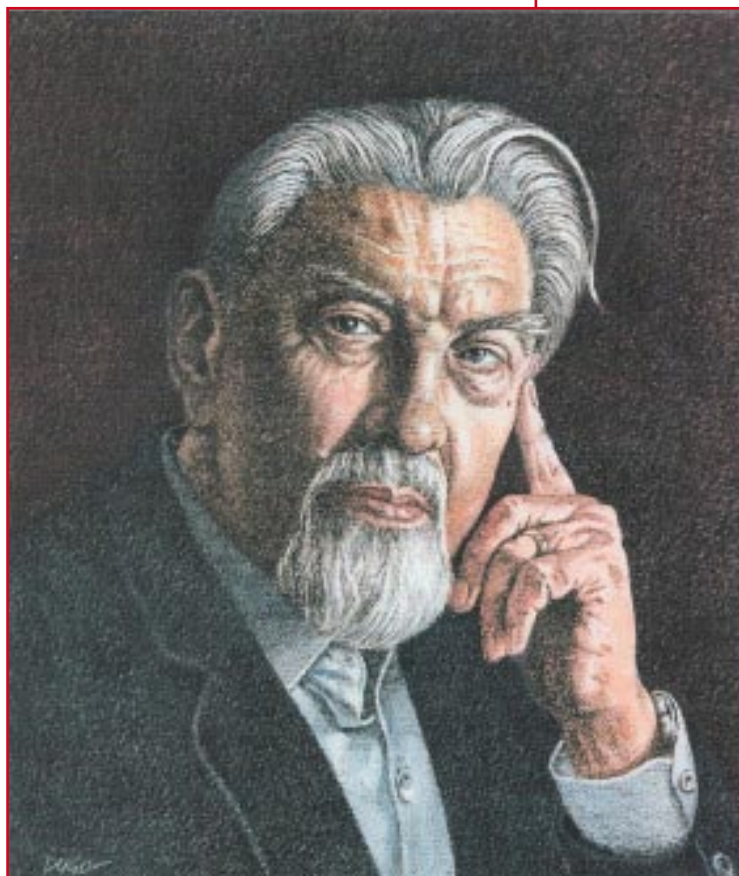
Sono una quarantina i disegni che ritraggono poeti italiani e internazionali del Novecento, presenze importanti nel panorama letterario regionale e nazionale, altri provenienti anche dall'estero: dalla Slovenia alla Scozia e Irlanda, dalla Francia agli Stati Uniti. Il visitatore si può imbattere così in personalità quali Pierluigi Cappello, recentemente scomparso,



Pier Paolo Pasolini, Giuseppe Ungaretti, lo sloveno Ciril Zlobec, l'irlandese (che è stato un po' anche triestino) James Joyce, il cileno Pablo Neruda, lo scozzese Norman MacCaig, e ancora Rilke, Lee Masters e numerosi altri, per un percorso di una quarantina di opere, ciascuna delle quali testimonia della padronanza nell'esecuzione di Franco Dugo, distillata da una ormai lunga esperienza creativa, che associa alla non comune abilità tecnica un palpitante interesse per le caratteristiche fisiognomiche, psicologiche ed esistenziali dei soggetti che, non a caso, rivelano nell'artista goriziano un ritrattista di indiscutibile valore.

Franco Dugo, classe 1941, è nato in un piccolo paese ora in territorio sloveno, ma da sempre vive appartato a Gorizia, cosa che gli ha consentito una particolare attenzione per quanto veniva producendosi in ambito artistico al di là di un confine oggi in pratica cancellato, ma che è stato per lunghi periodi la "cortina di ferro". La sua forte vocazione ad occuparsi di arte lo ha accompagnato da sempre in un percorso di autodidatta che però gli ha consentito di occuparsi con continuità di tale suo ambito soltanto dopo essere transitato attraverso molteplici mestieri e attività di vario tipo. La prima mostra personale risale al 1972 e da allora ad oggi non si contano le occasioni di presentare al pubblico gli esiti di un lavoro creativo sempre più perfezionato, esercitato in ambito figurativo e sviluppato per cicli che gli hanno consentito di approfondire le tematiche con le quali, di volta in volta, ha inteso confrontarsi.

A partire dal 1975 è stato sempre più attirato dalle tecniche calcografiche e per molti anni la grafica sarà per lui attività prevalente, che lo vedrà impegnato in molteplici rassegne a livello nazionale e a tutte le più importanti occasioni espositive sul territorio europeo e anche fuori di esso. Un riconoscimento forte della sua abilità di destreggiarsi tra le tecniche calcografiche più complesse gli è venuto dall'insegnamento, tenuto dal 1989 al 1995 all'Accademia di Belle Arti di Ve-



nezia e, nel 1966, a quella di Firenze.

Dopo anni dedicati prevalentemente alla grafica, ai primi anni Novanta ha ripreso centralità nella sua attività la pittura. È attivo con una quantità di eventi espositivi riferiti sia alla grafica che alla pittura, sovente ospitati in importanti centri e istituzioni culturali, tra i quali è opportuno ricordare almeno Palazzo dei Diamanti (Ferrara, 1987), la Galleria Saggittaria (Pordenone, 1998), Casa dei Carraresi (Treviso, 1999) e Palazzo Attems Petzenstein (Gorizia, 2015).

La ritrattistica è sempre stata un tema ricorrente nella poetica di Franco Dugo - che anzi, in occasione dell'inaugurazione della mostra della quale parliamo ha ricordato che proprio su un ritratto si è impegnato nel suo primo incontro col colore a olio - e questa più recente occasione d'incontro con il suo pubblico ha confermato una volta di più l'eccezionale qualità del lavoro dell'artista in tale non facile genere.

FRANCO VECCHIET FA VIAGGIARE L'ARTE



diretta dalla vedova, Mirella Schott Sbisà, dal 1964 al 2003, quindi da Furio De Denaro, e da ormai dieci anni affidata a Franco Vecchiet, che non sembra volersi limitare alla mera didattica di tecniche calcografiche, ma stimola i suoi allievi a confrontarsi con molteplici aspetti della creazione artistica. Nello scorso mese di dicembre, difatti, la Scuola si è cimentata con una mostra di “arte postale” allestita al Museo Postale di Trieste e con altri due eventi espositivi a Isola d'Istria, di incisioni a Palazzo Manzioli, sede delle istituzioni della Comunità italiana della località costiera, e infine di libri d'artista presso la Galleria Foliart, a pochi passi di distanza, nel centro storico di Isola.

Gli attivissimi incisori triestini si sono cimentati con l'arte postale, internazionalmente più nota come *mail art*, modalità esecutiva che prevede l'invio per corrispondenza dell'opera, generalmente di piccolo formato, secondo una tradizione che risale, fondamentalmente, alle avanguardie del Novecento e in particolare ai futuristi (Ivo Pannaggi e Giacomo Balla) e più tardi ai dadaisti (Marcel Duchamp e Kurt Schwitters), ma che più vivacemente si sviluppò oltre oceano

Non soltanto acqueforti, verrebbe da dire, considerando l'attività di maestro ed allievi della “Scuola Libera dell'Acquaforte Carlo Sbisà”, istituzione ormai storica nell'ambito della formazione artistica a Trieste, essendo stata fondata nel 1960 da Carlo Sbisà e successivamente

Patrizia Bigarella

Roberto Battaglia



Una mostra al Museo Postale di Trieste e un'altra, doppia e in parallelo, a Isola d'Istria per gli artisti della "Scuola Libera dell'Acquaforte Carlo Sbisà"

negli anni Sessanta, quando fu fondata la New York Correspondance School di Ray Johnson che teorizzò lo scambio di opere tramite il mezzo postale. Con un certo ritardo la mail art è approdata anche in Italia, riscuotendo un notevole interesse anche per la potenzialità insita nello stesso concetto di arte postale, che suggerisce inediti connubi tra scrittura e pittura, ad esempio, o anche sfruttando l'invio postale come supporto per creare reti di corrispondenti.

Particolarmente appropriata in quanto in sintonia con il concetto base di arte postale l'idea di esibire i lavori della Scuola negli spazi espositivi del Museo Postale ed è da dire che le opere esposte sono risultate nella generalità dei casi adeguate alla libertà espressiva connessa all'esecuzione, fondendo tra loro le abilità conseguite nella produzione calcografica con un'inventiva fresca e spesso impostata a implicazioni ironiche e comunque tali da sfruttare appieno le potenzialità del terreno di espressione artistica prescelto.

A Isola gli espositori si sono divisi in due gruppi, dei quali uno, meno numeroso, si è cimentato, nello spazio della Galleria Foliart, "casa" di Fulvia Grbac, con la tecnica del libro d'autore, producendo eleganti e fantasiose interpretazioni dell'oggetto libro, in alcuni casi ormai quasi iriconoscibile nella reinterpretazione basata su eleganti ritagli, artistiche ripiegature, ingegnose manipolazioni, incollaggi o addirittura, come nel caso delle opere di Patrizia Bigarella, traboccando in altri campi creativi tramite la musicchetta prodotta da minuscoli carillon incorporati nell'opera.

Nel prestigioso spazio di Palazzo Manzioli erano invece esposte le opere grafiche su carta, realizzate con varie tecniche più legate alla tradizione, frutto del lavoro creativo di Stefano Antonini, Livia Alfiero, Roberto Battaglia, Gastone Bianchi, Patrizia Bigarella, Gabriella Bon, Giovanni Brezigar, Egle Ciacchi, Lucia Crismani, Anna Flores David, Davorin Devetak, Fabio Dotta, Paola Esto-



ri, Federica Finotto Daniela Frausin, Fulvia Grbac, Ottavio Gruber, Elen Lupinc, Mario Manfroni, Loredana Manzato, Roberto Mercanti, Roberto Micol, Maria Pia Mucci, Marina Abel Moss, Samantha Pagano, Rossana Ravalico, Giuliana Susterini, Rossella Titz, Anna Trani ed Elisa Vecchione.

Accostati l'una all'altra sulle pareti, le opere esposte sono state la testimonianza della libertà creativa che pare costituire un prerequisito dell'attività didattica di Vecchiet, che consente e anzi esorta gli allievi (spesso a loro volta artisti di ormai collaudata esperienza) ad esprimersi ciascuno secondo la propria inventiva e il proprio gusto, del tutto autonomi da quelli del maestro.

Mario Manfroni



Licio Damiani
**Vita nei campi. Storie memorie
 leggende della campagna**
 Societât filologjiche furlane,
 Udine 2017
 pp. 167, euro 10,00

L'AGRICOLTURA ALLA RADIO

di Marina Silvestri

“Vita nei campi”, la tradizionale trasmissione radiofonica della domenica mattina dedicata all’agricoltura, immutata negli anni nei temi e nell’inconfondibile sigla musicale, è diventata un libro, *Vita nei campi. Storie memorie leggende della campagna*, autore il giornalista e scrittore Licio Damiani che della trasmissione è stato responsabile dal 1991 al 1997 e nel volume ha raccolto i testi letti alla radio. La copertina e le illustrazioni sono dell’artista friulano Giorgio Celiberti. La rubrica, nata nel lontano 1965 come parte regionale di una trasmissione sull’agricoltura a diffusione nazionale intitolata “Cascina alle Querce”, nel 1968, con la nascita della redazione udinese della Rai regionale del Friuli Venezia Giulia, si era staccata da quella nazionale, ed era divenuta autonoma, continuando a raggiungere però un pubblico vasto, ascoltata nel Veneto e nell’Emilia-Romagna. “La struttura della trasmissione è rimasta sostanzialmente intatta in tutti questi anni - ha affermato Licio Damiani - dopotutto, l’agricoltura, a parte le nuove tecnologie, è pur sempre la medesima: “produce” cose che si mangiano e si bevono. Benché ufficialmente la trasmissione sia dedicata a chi dei campi fa il proprio lavoro, i radioascoltatori non sono solamente agricoltori, bensì un po’ tutti anche per la cadenza e l’orario che la caratterizzano: va in onda ogni domenica a partire dalle 8.50 e fino alle 9.15 e non ha repliche. Difficile dire quanti siano gli ascoltatori, certo è che a quell’ora, chi ascolta, sta pensando a cosa mettere in pentola per il pranzo domenicale, oppure sta facendosi la barba per uscire per la messa o per andare a bere il “taglietto” con gli amici prima di pranzo”.

“Vita nei campi” è stata molto di più di una trasmissione sull’agricoltura. Rileggere i testi è una piacevole incursione nel mondo classico e nelle tradizioni più diverse, per la colta attenzione, la sensibilità e la versatilità con cui Licio Damiani ha saputo legare l’informazio-

ne più propriamente botanica e merceologica ai saperi millenari riguardanti i cicli della terra e delle stagioni, nonché parlare di letteratura, poesia, cinema, musica, arte. Qualche esempio: l’Epifania e il *pignarul*, il falò, da cui un tempo il contadino traeva gli auspici per l’annata a seconda di dove si dirigeva il fumo, è un pretesto per ricordare il romanzo di Carlo Sgorlon *La regina di Saba*, mentre i giorni di mais e castagne lo sono per ripercorre pagine tratte da *La casa a nord-est* di Sergio Maldini. Ogni puntata rimanda a un testo su cui l’autore ricama motivi di riflessione o di aneddotica; ma fra le righe si incontrano anche la ginestra di Leopardi e l’oleandro di D’Annunzio, i misteri di Eleusi, di Mitra, la tradizione di Medea in Istria e alle Bocche del Timavo, le lacrime di San Lorenzo e le membra lacerate di Osiride; e poi Ovidio, Plinio, Virgilio, Petronio, il patrimonio conoscitivo dell’Occidente che dobbiamo alla cultura ebraica, greca, romana, ellenistica. Per la trasmissione in onda la domenica delle Palme, Damiani cita versi di Pierpaolo Pasolini “*Frutute dell’ulif/ cor a dami ‘na frascja/ tu colour di rosa/ fra li fueis e ti ris*”; per quella della domenica di Pentecoste, che in Friuli è chiamata *Pasche des rosis*, - perché durante la celebrazione della messa veniva fatta cadere sull’altare una pioggia di petali di rosa, - rivisita la rosa angelica di Dante nell’allegoria del XXXI canto del Paradiso. Numerose sono le immagini tratte dalla pittura, come Carpaccio, Monet o Van Gogh. Né manca l’attualità e l’attenzione per il sociale.

Vent’anni dopo il terremoto del 1976, “Vita nei campi” ha ricordato il periodo durante il quale la trasmissione ebbe un ruolo operativo “dando informazioni sui soccorsi, interventi di emergenza, criteri di raccolta della scorte, dei foraggi, del bestiame salvati, dai magazzini, dei fienili devastati, delle stalle distrutte”. “Era il Friuli antico che moriva - scrive Licio Damiani domenica 5 maggio 1996, intitolando

In un libro di Licio Damiani una trasmissione su cultura e colture dei campi

il brano *Memoria dell'Orcolat*. “Dal trauma e della scommessa vincente della ricostruzione sarebbe nato un Friuli, certamente legato al passato, ma con un volto nuovo, più razionale, in ogni caso diverso. Il volto di oggi a Venzone, a Gemona, e negli altri paesi ricostruiti secondo una progettazione urbanistica e architettonica che potremmo definire un tantino irrealista, o favolosa, o scenografica, è abissalmente lontano da com'erano Venzone, Gemona e gli altri luoghi del Friuli terremotato fino al 6 maggio 1976, esteticamente forse meno belli, paesi di pietre antiche, annerite, lavorate dai venti e dalle piogge, le case di sasso, i muri scrostati e diruti, cancellate, ringhiere, ballatoi arrugginiti, ma luoghi che avevano il profumo di secoli e di umanità. Mentre quelli di oggi celebrano con impaginazioni limpide e fredde l'architettura del ricordo e del sogno”.

Laureato in Giurisprudenza, Licio Damiani si è occupato e si occupa di critica d'arte ed ha al suo attivo diversi testi di narrativa e saggistica: *Paura di Vera e altri racconti*, *L'occhio del dio marino*, *Racconti del nord est*, *Maggiolone e Maggiolina*, *“l cavallo tra gli ulivi*, *Il profugo del Boom*, *Udine, un millennium*, *L'Arca del Beato Odorico da Pordenone*, *Mutinelli Candido*, *Grass Arte del '900 in Friuli*, *Il Liberty e gli anni '20*, *Il Novecento*. È stato insignito del premio Cjstiel di Udine.

Giornalista professionista, ricordando proustianamente ‘Il tempo delle Radio’, nelle pagine introduttive traccia un ritratto dei colleghi e della vita di redazione regalando al lettore immagini vivissime di caratteri e competenze professionali: Isi Benini, Claudio Cojutti, Cesare Russo, Bruno Damiani, Marco Buzziolo, Piero Villotta, Tino Zava, Armando Muchino, Amos D'Antoni, nomi e volti noti del Tg3 regionale, ed anche in queste pagine il trasporto emotivo si fa strada. “Mentre scrivevo e sistemavo i testi (...) ho avuto l'impressione di ritrovarmi in un tempo che

sembrava perduto (...) gli interni degli studi di trasmissione, dapprima aperti su finestre che davano sui cespi di ginestre dei giardini di via San Rocco, dove c'era la sede provvisoria udinese dell'ente radiotelevisivo, poi nel centro Rai di via Carati, dietro viale Palmanova, sul quale dominava l'alta e possente antenna. E prendevano forma e solidità tattile volti di colleghi: alcuni scomparsi, altri che da anni non incontro più. Affondavo in un gorgo di felicità e di tristezza insieme, in cui il desiderio di riassaporare quegli entusiasmi, quel gusto di lavorare e comunicare, parevano impaludarsi in un presente senza più grandi emozioni né eccitanti prospettive”.

La poetessa e scrittrice Rosinella Celeste nel presentare il volume al Circolo della Stampa di Trieste, ha definito i brani del libro “un grande affresco campestre con una sintassi lirica da nuove Georgiche” ed ha messo in evidenza il legame fra l'autore nativo di Lussinpiccolo e il Friuli. Licio Damiani, ha affermato, esprime un mondo di cultura e di sensi. Sulla cultura innesta la memoria, con i sensi, che aiutano a farci amare la vita e la natura, distilla il profumo dei giorni gioiosi e dei giorni tristi. La descrizione della vita nei campi non è mai bucolica ma intrisa di quella intensità amorevole che si esprime con la nostalgia e un soave rimpianto, proprio dell'esule di Lussinpiccolo; nostalgia e rimpianti muovono l'animo per una sorta di istinto di sopravvivenza culturale e sentimentale; cerca di ricreare altrove il mondo dell'infanzia con i suoi simboli e le sue sonorità che fra arte e ricordo rinascono al cuore di un Itaca ritrovata: un fiore, un paesaggio assoluto e riscoperto, riportano alla sua Lussin, ad un amore per la natura senza confini. Damiani, vicino alla terra, ha concluso Rosinella Celeste, ci dice che il mondo rurale non è solo duro lavoro ma è pregno di storia e leggende da tramandare. Fogolar furlani e fogolar istriani”.

ADDIO AL 2017...

DAL PALCOSCENICO *di Liliana Bamboschek*



Una commedia davvero irresistibile quella messa in scena dal gruppo Il Gabbiano al teatro Silvio Pellico dal 24 novembre al 5 dicembre. In triestino suona *Che nome ghe daremo?* nell'adattamento e regia di Riccardo Fortuna dall'originale *Le Prénom* dei francesi La Patellier e Delaporte che ne hanno tratto anche il film di successo *Cena fra amici*. E si tratta realmente di una cena con cinque commensali, tutti parenti e amici. Ma la conversazione, all'inizio fatta di sole stoccate verbali, diventa man mano discussione accesa, poi contrasto violento per sfociare in un vero gioco al massacro. Tutto deriva dalla scelta del nome che uno dei presenti ha destinato al proprio figlio nascituro, aspramente criticata da tutti. È solo la scintilla che fa esasperare gli animi, spinge ciascuno a ferirsi reciprocamente, rivelando segreti e rancori nascosti. Il crescendo di sospetti e insulti porta a una situazione sempre più tesa che rivela nel fondo la superficialità dei rapporti familiari, l'aridità dei sentimenti, la malafede generale. I dialoghi con continui voltafaccia risultano spassosi ma si tratta di una comicità amara che in realtà scava nello squallore dei rapporti umani. Disinvoltata la regia, ottimo l'affiatamento degli attori Gianfranco Pacco, Gabriella Giordano, Roberto Crespo, Monica Parmegiani e Claudio Zatti.

È consuetudine che il gruppo teatrale La Barcaccia dedichi l'ultima commedia dell'anno alla figura del suo fondatore, Carlo Fortuna, che è stato la vera anima del teatro dei Salesiani. In oltre quarant'anni di attività, lui e i suoi figli hanno dato vita a centinaia di commedie in dialetto triestino, espressione diretta, genuina del modo di vivere e delle tradizioni popolari più sentite nella nostra città. E così, per concludere il 2017, dall'8 al 10 di dicembre è andata in scena una nuova commedia dal sapore natalizio *In una notte... tutto pol cambiar*,

testo e regia di Giorgio Fortuna. Narra vicende umane e famigliari che si svolgono ai nostri giorni con gli eterni contrasti fra genitori e figli. Oggi tutti desiderano migliorare la propria vita, possedere maggiori beni di consumo e c'è perfino chi tenta la fortuna alle slot machine pensando di potersi procurare denaro facilmente, mettendosi in situazioni pericolose. Ma in una notte tutto può cambiare, specialmente se si tratta della notte di Natale; anche le situazioni più difficili all'improvviso si possono risolvere. La magia della storia sta tutta nella bravura degli attori e del regista, come sempre schietti e credibili.

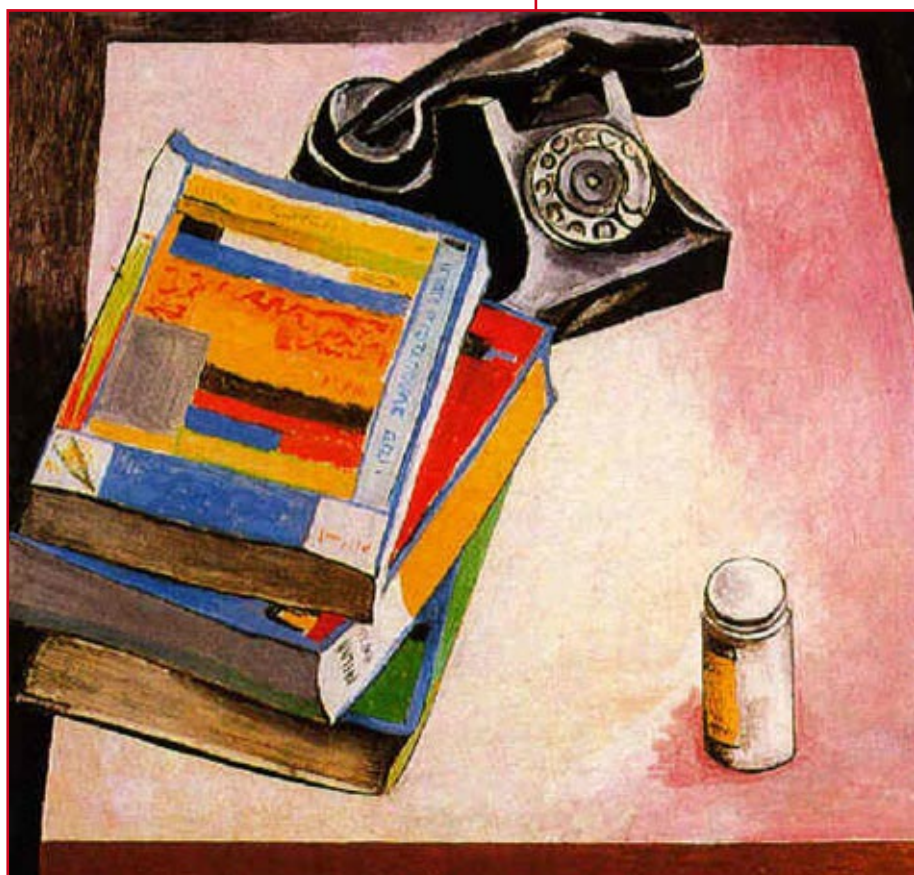
Il Gruppo Proposte Teatrali ha presentato al Silvio Pellico dall'8 al 17 dicembre *El povero Piero* da Achille Campanile con l'adattamento in dialetto triestino e regia di Alessandra Privileggi. Un testo formidabile nato come romanzo nel 1959 e trasformato dall'autore in grintosa commedia degli equivoci. Siamo nel clima del teatro dell'assurdo con un pirotecnico succedersi di contrattempi e incomprensioni che si basano soprattutto sul significato delle parole. La comicità gioca fondamentalmente sui nonsense che affliggono la società borghese e ne mettono in evidenza vizi e ipocrisie. Il tema è la morte con i suoi rituali: funerale, condoglianze, partecipazione più o meno sincera al dolore altrui. Proprio per questo il "povero Piero" aveva chiesto ai parenti di nascondere il luttuoso evento fino a esequie avvenute... la sua casa invece diventa un andirivieni paradossale di persone all'insegna del più gretto perbenismo. Morte vera o presunta che sia, la commedia si propone di far morire... dal ridere il pubblico con lo stile davvero spiazzante delle battute.

La versione triestina è godibilissima, sostenuta da un ritmo sempre più incalzante che impegna fino all'ultimo i numerosi e validi attori e l'impeccabile regia.

di Giuseppe O. Longo

Si può immaginare un uomo accanto a un telefono, probabilmente di notte. Da questo telefono, che è nero e pesante come i telefoni di una volta, potrebbe giungergli da un momento all'altro una chiamata, una chiamata di lei, da un luogo molto lontano, da Brisbane, per esempio, o meglio ancora da Seattle, dove l'inverno è molto freddo e ci sono per strada alti cumuli di neve, soprattutto dove la città sembra dirigersi infinitamente verso l'oceano. Anche se l'uomo ha perso da tempo le sue tracce, sa che in questo momento lei è in una stanza piccola, molto calda, illuminata da una lampadina nuda e forte che pende sopra il tavolo sfiorando il telefono, lo stesso telefono che da un momento all'altro lei potrebbe prendere in mano per chiamare l'uomo in attesa all'altro capo del mondo. L'uomo aspetta questa chiamata con tanta impazienza che a volte gli sembra di sentire dentro le orecchie lo squillo forte della soneria, sente uno squillo che ancora non c'è e che forse non ci sarà mai.

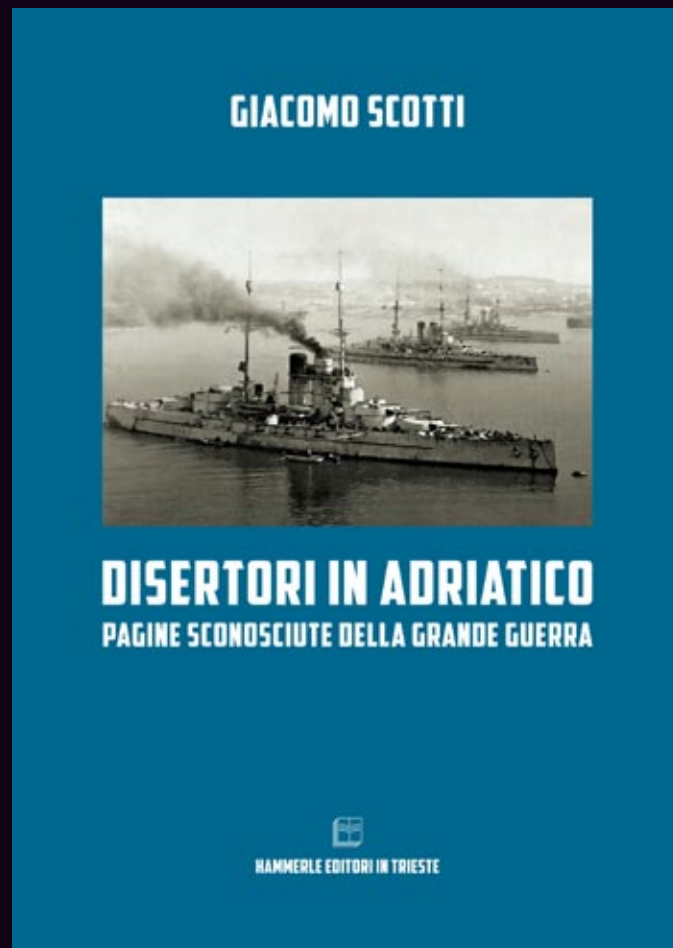
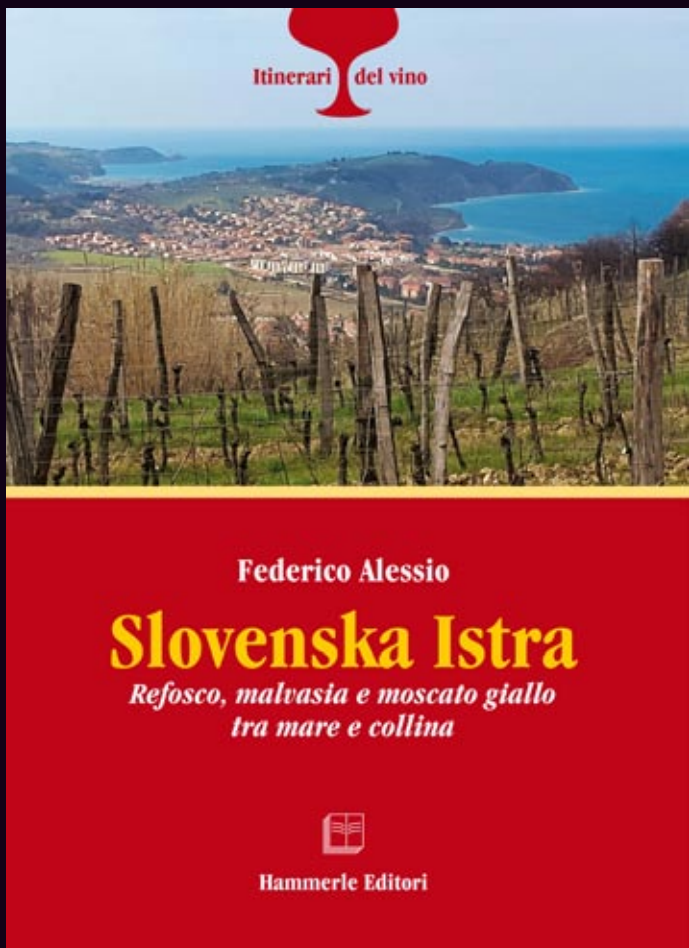
Naturalmente l'uomo a volte non resiste a quest'attesa così snervante e solleva il telefono, cercando di fare lui quella telefonata che non gli arriva mai. Ma i numeri che prova sono tutti sbagliati, lo mettono in comunicazione con una rete telefonica inesistente, una rete telefonica piena di echi e di battimenti, di lente voci beffarde, le lontane risate della galassia. Ogni tanto, dopo questi tentativi, il telefono squilla debolmente, ma sono sempre gli effetti postumi di quei collegamenti sbagliati, l'uomo sente le fiocche voci riverberanti e ha strane visioni, sogna un gran fiume tropicale, l'abbaiare dei cani, qualcuno che spara con un fucile contro il cielo della notte. Poi sogna l'unità e la frammentazione del mondo. Poi il telefono tace di nuovo per mesi e per anni,



il nero tremendo del telefono significa divieti.

Il recinto è protetto da baluardi altissimi, dentro c'è la felicità, una felicità delicata che bisogna difendere dalle minacce esterne. Queste minacce si precipitano volando con grande stridore da tutti i punti dell'orizzonte infinito. Qui, dentro il recinto, la felicità è assoluta e suprema, ma grandissima è l'angoscia di perdere la felicità. L'idea di una perdita così grande è intollerabile, ecco perché bisogna difendere il recinto dal resto del mondo. Il recinto è il paradiso, nel resto del mondo si svolge la lotta infinita tra il bene e il male. Dicono che paradiso derivi dal greco e prima ancora dall'avestico. Le sue potenti fortificazioni dovrebbero proteggerci dall'angoscia. L'uomo aspetta vicino al telefono nero, spera di sentire che è stato riammesso dentro il recinto.

Renato Guttuso
Natura morta con telefono



www.hammerle.it

