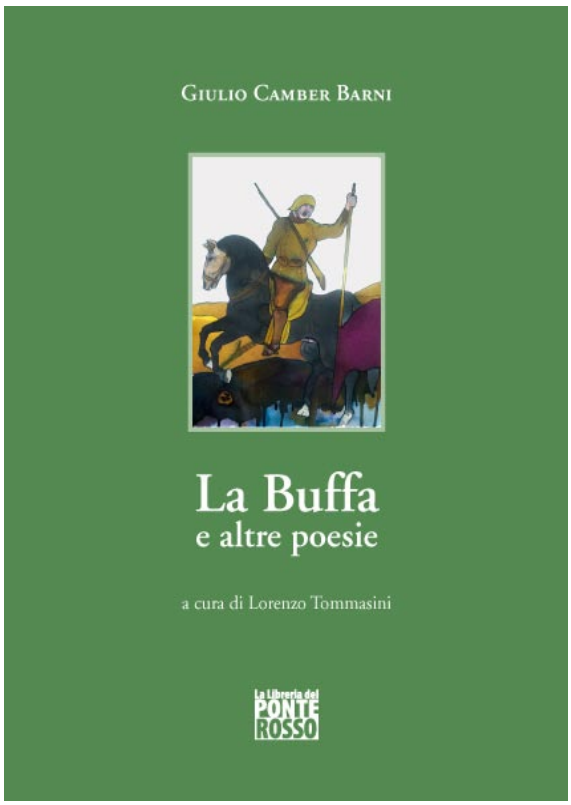
Il Ponte rosso

INFORMAZIONI DI ARTE E CULTURA

numero 31 - febbraio 2018



Il primo volume de
La Libreria del Ponte rosso

Giulio Camber Barni
La Buffa e altre poesie
pp. 260 € 18,00
lo trovate nelle librerie
oppure potete richiederlo via mail
info@ilponterosso.eu

Associazione culturale Il Ponte rosso

Sono aperte le iscrizioni per il 2018.
Il canone annuo è sempre di **€ 30,00**
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 mediante bonifico bancario sul c/c dell'Associazione

IBAN IT36A0887702202000000345619

mentre i nuovi iscritti dovranno richiedere il modulo di iscrizione all'indirizzo mail

info@ilponterosso.eu

Sommario

Le insidie della valorizzazione 3
Il tempo altro di Claudio Grisancich 4
di Anna Modena
Storie de Fausta 7
di Fulvio Senardi
Splendide icone russe a Palmanova 9
di Enzo Santese
Čechov nell'inferno di Sachalin 12
di Piero Del Giudice
Un socialista ai confini 14
di Luca G. Manenti
L'arte italiana oltre i confini 17
di Lodovico Luciolli
La parola figlio 20
di Walter Chiereghin
La solitudine della persuasione 22
di Luca Zorzenon
Immagini per una città 25
di Charles Klopp
Un secolo dopo la rivoluzione russa 28
di Walter Chiereghin
Sangue fra le primule 30
di Marina Silvestri
La lunga vita di Giuseppina Martinuzzi 32
di Silva Bon
Il robot perturbante / 3 34
di Giuseppe O. Longo
Un sacro capriccio 36
di Nadia Danelon
La Contrada, il Rossetti.
A Gorizia si ricorda Macedonio 38
di Paolo Quazzolo
Un TS Film Festival rivoluzionario 40
di Stefano Crisafulli
Djam un film per spiriti liberi 41
di Stefano Crisafulli
Guadagnino, un giudizio contro corrente 42
di Fulvio Senardi
Il vento i giorni ma soprattutto il mare 43
di Anna Calonico
Carlo Mollino, la fotografia dappertutto 44
di Michele De Luca
Toccato dal dito di Dio 46
di Walter Chiereghin
Bora Scura di Leandro Lucchetti 47
di Marco Menato
Romanzi di Giovanni Ferrara 48
di Anna Calonico
Inizio d'anno in dialetto 50
di Liliana Bamboschek

LE INSIDIE DELLA VALORIZZAZIONE

Nell'assordante cicaleccio di questi scampoli di campagna elettorale, fortunatamente sulla via di concludersi, tra le rodomontate sui pronostici e le frottole programmatiche che ci vengono propinate, nessuno che si dia pena di accennare ai problemi legati alla tutela dei beni culturali, così ingenti in questo Paese purtroppo sotto molti profili disastrato. Per la verità un accenno, subliminale, c'è stato con la pubblicazione dei dati del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo (MIBACT) relativi all'affluenza di pubblico nei musei statali. Secondo tali dati, si è avuto nel 2017 un incremento dei visitatori dei musei, che hanno superato la cifra di 50 milioni; di pari passo con una crescita degli incassi, passati da 126 a 193 milioni di euro tra il 2013 e l'anno scorso. Certo tali dati andrebbero scomposti, per verificare l'incidenza delle domeniche gratuite istituite nel 2014 (che nel solo 2017 hanno garantito un aumento di 3 milioni e mezzo di visitatori), l'incremento dei prezzi del biglietto medio, lievitato nel 2017 del 5,23% rispetto al 2016, nonché il notevole incremento del flusso di visitatori stranieri, conseguenza anche del regresso di tale dato nei paesi concorrenti, dalla Francia alla Spagna alla Turchia, ai paesi del nord Africa e in particolare all'Egitto, che ha visto un calo di presenze straniere superiore al 40%. Nonostante questi correttivi e al lordo di indisponibilità di notizie su come siano stati raccolti i dati (per esempio, esiste per tutti i siti considerati uno storico degli accessi negli anni precedenti? Oppure: sono attendibili i dati relativi alle domeniche a ingresso gratuito?) pur senza accodarsi a un probabile eccesso di trionfalismo ostentato dal MIBACT, non vi è dubbio che i dati riferiti al numero di visitatori segnino un aspetto positivo della gestione, se non fosse che sono allineati con un processo di crescita che data almeno dal 2000, e quindi è dubbio se siano il portato della riforma di Franceschini.

Il primo punto di questa discutibile riforma concerne la "piena integrazione tra cultura e turismo" e già questo rivela una visione piuttosto riduttiva di cosa s'intende con la parola "cultura", che evidentemente si vorrebbe come fonte suppletiva di incremento del PIL, anziché come elemento indispensabile all'elevazione sociale e alla crescita di una consapevole e critica partecipazione dei cittadini alla vita pubblica. Da tale primo assunto derivano alcune criticità di non poco momento nella gestione del ministero a livello centrale e nelle sue articolazioni periferiche, dovute ad alcuni effetti della riforma e in primo luogo l'avvenuta semplificazione dell'amministrazione, basata da un lato su un drastico ridimensionamento del personale e dall'altro nell'accorpamento di funzioni di tutela del patrimonio prima distribuite per competenza tra dirigenti (i soprintendenti) distinti per professionalità e preparazione nei vari ambiti di competenza (storico-artistica, architettonica, archeologica e paesaggistica). Queste scelte hanno implicato il drastico ridimensionamento delle risorse legate alle attività di tutela rispetto all'enfasi posta nell'incrementare quelle di valorizzazione di tale grande patrimonio del Paese.

Si tratta di argomenti di non semplice comprensione, che meritano ben più delle quattro righe di un articolo, anche perché siamo in presenza di cortine fumogene che oscurano la reale portata dei più recenti interventi in una materia di elevata complessità. Intendiamo pertanto, a partire dal prossimo numero, occuparci con continuità di tali argomenti, mediante una rubrica che chiameremo ARTICOLO NOVE, richiamando quindi esplicitamente il dettato della nostra Costituzione, che appunto in tale articolo afferma che "La Repubblica promuove lo sviluppo della cultura e la ricerca scientifica e tecnica. Tutela il paesaggio e il patrimonio storico e artistico della Nazione.", dettato troppo spesso disatteso ed eluso.

informazioni web di arte e cultura
a distribuzione gratuita
n. 31
febbraio 2018

Direttore:
Walter Chiereghin

Redazione:
Cristina Benussi
Antonia Blasina
Anna Calonico
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:
Ljubov' Papova
Costruzione spaziale
olio su compensato, 1921
Mosca, GalleriaTret'jakov

IL TEMPO ALTRO
DI CLAUDIO GRISANCICH

di Anna Modena

Claudio Grisancich
foto: Paolo Longo

Con le poesie che aprono *Bora zeleste*, *Alida Valli che nel Quaranta iera putela* e *La foto*, Claudio Grisancich inizia la costruzione di un racconto familiare, o romanzo con figure, che interseca il suo lavoro di poeta fino a *Album* del 2013[1] e *Petit poème familial*, (2015)[2], dentro la storia di un mondo e di una città.

Apparentemente a muovere la ricerca poetica è il filo emozionale del ricordo, motivato dalla fotografia, sia in senso barthiano, come 'principio di avventura' e come momento (quasi congelato) da spiegare e ricostruire: nella prima una madre ragazza in abito a fiori e scarpe di sughero bastano a fare il clima di un'epoca e il nome di una piazza a inquadrare una città; ma il vero perno della poesia emerge nel finale, dove campeggia l'unico superstite di quel mondo: «Tra tuta quela gente / che camina con lore / solo el picio restado vivo ogi / ga ricordi ingombri / de morti». Un io diverso dunque, nel pieno della maturità, che affronta il passato con tutto il peso delle esperienze. Un io provveduto e complicato ancora alla ricerca della sua storia.

Al rapporto con la guerra Grisancich aveva dato voce in *Mi e la guera* in *Noi vegnaremo*: il padre soldato conosciuto solo in fotografia, i bombardamenti, la madre che lo portava in braccio nei rifugi, il pensiero della morte che lasciava tutti attoniti, in sostanza un precoce incontro col male del mondo col suo portato di paure (che il termine dialettale «la guera: xe *caligo*» accrescendone il senso di indeterminato, non dissimulava). Ma, pur non dimenticando, in quel primo libro, tutto intriso di futuro, il tempo della guerra è qualcosa di superato, sebbene non distante: è un tempo fermo e chiuso, di cui è certa la fine. Torna il padre, riprende la scuola, e riprende in sostanza la vita.

Quarant'anni dopo, le due fotografie che hanno al centro la madre (ne *La foto* il padre, appena tornato dalla prigionia con l'itterizia, è l'ombra di sé stesso, un miracolato, un *cristo* al quale si appoggia, eterna ragazza «in pelizeta / de lapen – zuzadina -/ al zenocio») diventano il motore del recupero di un mondo e di un tempo che si pone fuori dalla temporalità reale. È quanto accade in *El ciaro del bosco*, dove le voci alternate della banda di ragazzi (del primo e terzo piano) che giocano in giardino, (col grido marcato della liberatoria *Fortic! Fortic-taco*), e della madre che li chiama, fanno da contorno all'emarginazione del ragazzo della soffitta, che, fuori dal gruppo, si ri-

1) Trieste, Hammerle Editori, 2013. Fotografie di Stefano Visintin; con *La commedia umana di Grisancicich* di Walter Chiereghin pp. 5-8, e *Esplorando l'origine* di Fulvio Senardi, pp. 9 - 103.
2) Nel volume collettivo *I mari di Trieste*, a cura di Federica Manzon, Milano, Bompiani, 2015.

Un io provveduto e complicato ancora alla ricerca della sua storia

fugia su un albero. Era stata proprio sua madre a spingerlo lì fuori a prender aria con gli altri, inconsapevole della crudeltà infantile che si appropria del territorio, e lo rivendica come suo, mettendo da parte l'intruso, sull'albero a guardar oltre, «stando 'scoltar, vardandoli / 'ntanto che l'aria scuriva».

Dentro l'andamento di questo racconto in versi, tra i più sommessi e strazianti del poeta, che vede il silenzio del bambino contrapposto alle urla, il suo impegno a guardare oltre il muro, *in via Galeria…*, e, in quell'oltre, sognare di andar via, lasciando quelle voci legate ai loro luoghi, si inserisce, a toni più bassi, e non dall'alto, ma direttamente dal giardino, quella materna, che tuttavia anticipa il suo apparire: «Quela / tua bela testa de cavei / ramai, che te se fermavi / in-t-el scuro de l' ora / drento l'ultima luse / del tramonto / che tra 'l verde la fa / come un ciaro del bosco…» Al figlio, che può fingere di non sentire, quell'apparizione, e quella luce, di cui si perpetua il rinnovo, danno la garanzia del superamento del tempo: resta un luogo che non invecchia, che va oltre la memoria, e crea quella personale mitologia di via san Michele, che darà molti felici esiti, in particolare in *Album*.

Nella costruzione di un *posto senza tempo*, identitario e privato, Grisancich fa sua, in modo molto meditato, la lezione di Virgilio Giotti e di *El Paradiso*, di cui ha offerto, nel 2007, magistrale lettura critica[3]; ritrova la madre, come Giotti aveva fatto con i figli, in un luogo ideale, che diventa luogo e mezzo di superamento di grandi e piccoli dolori della vita.

Anche il padre incontra in un 'oltre' metatemporale, in *Càmion* di *Crature del pianzer, crature del rider*, dove vive in dittico quasi ossimorico con il precedente *Pianeròtolo*: all'incontro dell'oggi

di due uomini fatti («omini che no se da' bado») che si negano l'abbraccio per severità e pudore, incatenati ciascuno alle loro esistenze, si contrappone il ricordo infantile del *Càmion*. Ingigantito in treno e monte, dotato del potere straordinario di andare dovunque, diventa, in sogno, elemento salvifico che riverbera la garanzia di protezione della figura paterna.

Sogno e fiaba saranno determinanti anche nella struggente lirica *El giorno che se parti* (tra le ultime di *Conchiglie*), perfetta nei ritmi della frenesia domestica in vista di una partenza: qui già il camminare per strada, quindi il viaggio in treno, è collocato in un tempo altro, che allude all'incredulità del sogno, e adombra il futuro.

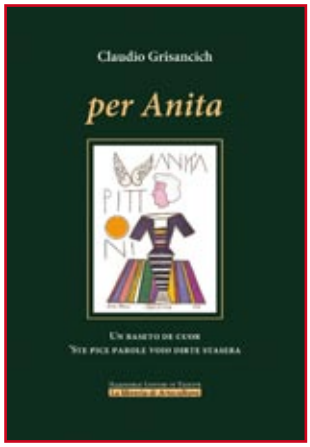
Grisancich torna dunque nella via della prima infanzia, la via San Michele su cui costruisce il suo *Album*, con un ricco bagaglio. Sa che non è una 'petrosa Itaca': ha lasciato alle spalle il tremito dell'Ulisse che fugge dall'incendio di Troia e si mette ai remi (*ulisse* di *Crature del pianzer, crature del rider*), e non arriva per mare, ma per marciapiedi bagnati di pioggia, tra portoni chiusi e finestre cieche (*via San Michele, ogi*) senza più osterie e azzurri gli glicine: il suo ritorno all'infanzia non gli permette di trovare «l'*itaca* ch'el credeva / lo 'spetassi», gli resta solo il nome della via.

È cambiato il mondo ed è cambiato lui. Nella consapevolezza della sua diversità, per cui Fulvio Senardi ha opportunamente citato i versi di Fernando

3) Cfr. *Il «paradiso» di Virgilio Giotti,* in «*Si pesa dopo morto». Atti del convegno* internazionale *di studi per il cinquantenario della scomparsa di Umberto Saba e Virgilio Giotti*, Trieste, 25 - 26 ottobre 2007, a cura di Giorgio Baroni, Introduzione di Cristina Benussi, "Rivista di Letteratura Italiana", 2008, XXVI, 1, pp. 257 – 260.

Claudio Grisancich
Album
con fotografie di Stefano Visintin
Hammerle Editori in Trieste
2013, pp. 108, € 15,00

Claudio Grisancich
Conchiglie
LINT, Trieste
2011, pp. 324, € 20,00



Claudio Grisancich
per Anita
Hammerle Editori in Trieste
2013, pp. 128, € 15,00

Nella costruzione di un posto senza tempo, identitario e privato, Grisancich fa sua, in modo molto meditato, la lezione di Virgilio Giotti e di El Paradiso

Claudio Grisancich
Cafè de moka e Dediche
Hammerle Editori in Trieste
2015, pp. 80, € 10,00

Claudio Grisancich
La vita dentro
Ibiskos Editrice Risolo, Empoli
2015, pp. 68, € 12,00

Claudio Grisancich
Bora Zeleste
MGS Press, Trieste
2000, pp. 96, € 9,30

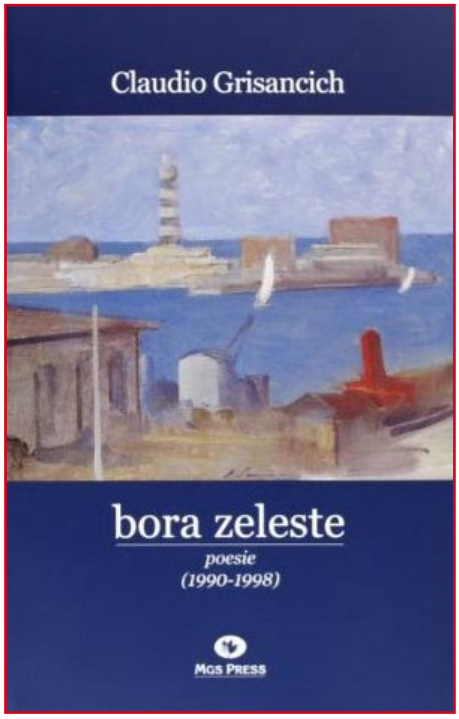
Bandini («sono parte / di ciò che cambia anche se resto indietro»[4]), Grisancich recupera il mondo dell'infanzia con tutti mezzi di cui dispone, in primis parola e suono. Del resto nella fondamentale *La gran cometa* (in *Scarpe zale e altro cose*), nella consapevolezza di non conoscere appieno il viaggio compiuto per essere quello che è, ricanta dentro di sé le parole *raso muro* della quotidianità, compagne di vita: sono il 'meccanismo incandescente' che illuminano il percorso della memoria e i suoi approdi.

In *Album* le parole, «dir le robe co'l suo nome /cussì anche per le persone», servono a nominare il mondo familiare del vicinato, che trova la sua forma più alta di comunicazione in quel parlare «anca de gnente giusto / de tocarse co' la vose» per dire appartenenza e solidarietà. E Grisancich nomina persone e cose (negozi, insegne, muri, cinema, scuole), in questa autobiografia di quartiere, che è un po' passeggiata della memoria e un po' fiaba dell'infanzia, in cui l'io è altro da sé, (*el picio*, *muleto, l'ometo*) a marcare il distacco da quello che è oggi; questo schermo gli permette di rivivere, senza cedimenti, i gesti da niente, di cui sono rimaste sensazioni e colori, la misura in piedi sulla tavola, o la prima neve del '45 per mano al padre). Un ruolo fondamentale ha il cinema, che è l'immersione totale, dentro la sala buia, nelle diverse storie, tra guerra e avventura, che rivedrebbe all'infinito, se non fosse prelevato per la cena (*le quatro piume)*, e, ancora luogo di identificazione col proprio vissuto: alla proiezione di *Ladri di biciclette* si ricorda, con un pensiero adulto e complice, che anche a casa sua la madre conserva nel cassettone, piegate tra le lenzuola, le ricevute del *monte di pietà*, e lascia affiorare, trattenuta, la partecipazione a una privazione simbolica: «… el iera con su' mama al monte / de pietà co la gaveva portado quei/ tocheti de oro e la vera cavandosela là».

In quel mondo dove vive un'umanità disparata (la coralità di cui ha parlato Walter Chiereghin), fatta di cattiverie e gesti amorevoli, di manie e di abitudini, dove sembrano governare le donne, e gli uomini appaiono più deboli o senza cervello, dove passano americani (che portano in regalo *divine comedie in carta india*), soldati di Tito liberatori che battono i tacchi sul selciato, e madonne pellegrine, Grisancich si muove con appartenenza e distanza.

Sa che il suo *petit poème familial* si svolge qui, e che la madre è sempre il personaggio centrale, quella che offre le chiavi del futuro, nei gesti abituali, in quel portarlo continuamente fuori, che vale guardare oltre, e diventa sprone alla conoscenza, come alla poesia.

Con lei il bambino parte alla scoperta del mare (e tenta, quella, non riuscita, della bicicletta) e la diga diventa nelle giornate d'estate, non più miraggio oltre la finestra, ma un pezzo del mondo altro da possedere: «le braccia a collo, poi, / di sua madre, in acqua alta, lontani dalla / riva, il fondo non si vede più, il mondo / è solo acqua da decifrare in un suo / mistero dove, a sapersi muovere, imparerà / a nuotare l'estate del Quarantatrè.»



4) In *Santi di dicembre*, Milano, Garzanti, 1994, p. 117.

STORIE DE FAUSTA

di Fulvio Senardi

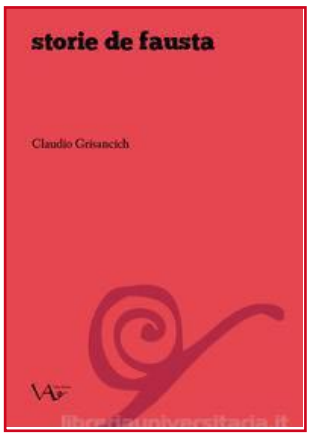
Foto di Luisella Pacco

Storie de Fausta, il poemetto in dialetto triestino che Claudio Grisancich ha da poco offerto al pubblico dei suoi estimatori discende in linea diretta da *Album* (Hammerle Editori, 2013). Non solo per l'ambientazione (si direbbe scontata per la poesia dialettale), dove è sapientemente giocata la carta dell'intreccio di luoghi e di memorie, ma per lo scorrere sorgivo del verso, affrancato dagli utili impacci della punteggiatura.

Lì, in *Album*, tale resa era funzionale al fluire libero e quasi febbrile dei ricordi, amministrati da un Io lirico coincidente con lo stesso autore. Qui un flusso memoriale tutto a carico del personaggio affabulante, Fausta appunto, per la quale Grisancich rielabora il verso lungo di alcune composizioni di *Album*, dandoci una metrica compatta, che strizza d'occhio all'alessandrino delle *Chansons de geste*. Del resto, come ci insegna la storia letteraria, anche il più famoso dei poemetti del secondo Novecento intitolato ad una donna, *La ragazza Carla*, di Elio Pagliarani (1960) ha optato per un funzionale verso lungo, prevalentemente dodecasillabi ed endecasillabi, i più adatti all'economia di un racconto. E in effetti in *Storie de Fausta*, perfezionando un indirizzo ormai prevalente nella sua produzione più recente, il poeta "racconta" piuttosto che "cantare". Ma c'è un altro punto di raccordo tra le due figure: entrambe rappresentano donne autonome ed indipendenti, che vivono del proprio lavoro, paradigmi, se vogliamo, di una femminilità moderna per la quale è giocoforza misurarsi, non senza compromessi dolorosi, con il più tradizionale modo di sentire. Con un vantaggio da parte di Fausta, classe 1902: il fatto di anticipare, per ben note ragioni storiche, una condizione femminile che il resto d'Italia ha invidiato alle "mule" di Trieste, senza poter o volerlo imitare se non, e timidamente, dopo lo spartiacque della guerra.

Ma vorrei insistere ancora un momento su Pagliarani (ci ha lasciati cinque anni fa), perché in una sua intervista esprime delle convinzioni che calzano a pennello al poeta triestino. Scriveva dunque nel 1965 che la funzione sociale

Grisancich propone in un poemetto in dialetto un'altra declinazione della sua poesia narrativa



Claudio Grisancich
Storie de Fausta
Ed. Vita Activa, Trieste 2017
Euro 12,00

della letteratura (del tutto, aggiungeva, preterintenzionale), «è quella di mantenere in efficienza per tutti il linguaggio». C'è naturalmente in questa frase qualcosa dell'illusione "pan-linguistica" del Gruppo '65, un concetto che vorremmo oggi, semmai, riformulare, nel senso di una "eticità della lingua", di un riscossa per ciò che ci appartiene in nome di un'idea forte, ancorché non antagonistica o autarchica, di identità. Ma, per tornare a Grisancich, ciò che per il poeta in lingua è un'esigenza importante ma in fondo non prioritaria, per il dialettale è ragione stessa di vita. Egli è veramente il pastore dell'essere, per prendere, tradendola, l'espressione di un controverso pensatore, in una città totalmente e orgogliosamente dialettale in tutte le forme della socialità, dove pensiero e parola, come in ogni luogo peraltro, fanno un blocco unico, cementato dalla vita.

Si noti la cura con la quale Grisancich inventaria e declina le parole del mestiere di Fausta, sarta per signore, lemmi che incarnano un logos che sprizza del sangue della storia, e ridestano grumi di ricordi antichi di cui solo le ultime generazioni, in più sensi orfane dei padri, sono rimaste prive. Ed è poi la stessa tenerezza con cui il poeta nomina i più noti negozi al dettaglio di una Trieste antecedente all'invasione gialla, che, omologando, ha appiattito e snaturato. D'altra parte, che sempre più spesso ragazzi dagli occhi a mandorla parlino in vernacolo, è un altro segno dell'invincibile forza del genius loci, e lascia ben sperare. «Noi siamo terreno da coltivare per le cose», diceva Nietzsche, e qui da noi le cose hanno un suono solo e inconfondibile. Resta ancora da indicare (ma molto più e altro si po-trebbe aggiungere) una conseguenza della scelta di affidarsi al pensiero monologico di Fausta, opzione vantaggiosa in termini di partecipazione ed empatia. Il ventaglio di situazioni di *Album* che, aprendosi a ventaglio, rapiva i segreti del mondo a pezzi e a bocconi, è qui subordinato, per ragioni di verosimiglianza, al "pensiero unico" di un io specifico, con il rischio che sfugga, come a noi tutti per altro nel percorso esclusivo che a ciascuno è dato, l'infinita complessità del reale. Lo sguardo giudicante, che spesso si esprimeva in Grisancich con toni di ironia epigrammatica e coglieva, oltre al bene, tutto il male del mondo, si impiglia e rischia di sparire, abbassandosi al livello di un particolare e ben concreto esistere, nel plissettato de-gli eleganti tailleur su cui agile sforbicia la mano di Fausta. Del resto, il poeta si è messo su un percorso obbligato: ogni scrittore colloquia con i suoi personag-gi, per fare il verso a Pirandello, e se è leale con se stesso e i suoi lettori, lascia loro, e non a malincuore, l'ultima parola. Sullo spartito di un carattere, di una collocazione sociale, di un'epoca certe note suonerebbero stonate: ve la immaginate voi Fausta a fare da staffetta partigiana, o a riflettere sulle tragedie della guerra, nella passeggiata che la porta da casa ai negozi del centro, o a filare pensieri sulla letteratura e sull'arte, o a valutare tra sé e sé vizi e virtù dei governi Rumor? Anche per Grisancich vale, senza dubbio, la frase di Flaubert, e "Fausta", potrebbe dire, "c'est moi"! (in effetti tutto suo, chi lo conosce lo capisce, l'inciso su Anita Pittoni, così ricco di ammirazione e tenerezza). Ma a quanto ha dovuto rinunciare del suo spessore umano e di cultura, delle sue convinzioni di uomo impegnato per darci il ritratto plausibile di questa "babeta sgaia", come si direbbe da noi; e che pure ha, all'attivo, un cuore grande e generoso e la voglia tenace di essere se stessa, sfidando compromessi e ipocrisie, donna emancipata quasi senza saperlo, per come spontaneamente realizza il suo bisogno di libertà. Chi mi ha seguito fin qua, avrà capito che il mio gusto inclina più verso *Album* che verso *Storie de Fausta*. Ma, come scriveva Saba, cose misteriose avvengono nelle cucine dei poeti. E chi siamo noi per ergerci a giudici delle loro ricette?

ICONE RUSSE A PALMANOVA

di Enzo Santese

La collaborazione tra il Comune di Palmanova e la Fondazione Aquileia ha consentito un evento tale da richiamare l'attenzione sula città stellata, dichiarata da poco patrimonio dell'umanità dall'Unesco, la mostra "L'icona russa e la nuova arte" (a cura di Julija Buzykina e Oksana Smirnova), in uno spazio, la Polveriera Napoleonica, sito museale di notevole interesse. Le 38 opere, già in mostra a Palazzo Braschi di Roma, per i 25 anni delle relazioni diplomatiche tra la Federazione Russa e l'Ordine di Malta, attraversano l'intervallo temporale tra i secoli XVII e XVIII e lasciano emergere ascendenze con lo stile barocco europeo. È una finestra aperta su aspetti fondanti della civiltà russa, fortemente nutrita di religiosità ortodossa, che ha abbondanti motivi di incidenza con la contemporaneità; infatti numerosi artisti si sono formati a quella temperie e si sono ispirati a quelle modalità costruttive dell'immagine.

La rassegna, aperta fino al 25 febbraio, è realizzata grazie a dipinti del Museo dell'Icona e di quello Centrale di Arte e Cultura Russa Antica ed ha la particolarità di collegare epoche diverse proponendo le immagini religiose e alcune opere contemporanee che creano un sollecitante rapporto dialettico. Le icone non sono soltanto l'evidenza di una devozione che nel presente ha solidi motivi di aggancio, ma anche la traccia culturale lungo cui molti artisti contemporanei si sono mossi arrivando a risultati che, pur inseriti nell'attualità del terzo millennio, hanno una linfa culturale di impronta religiosa ortodossa che li attraversa e li vivifica. I soggetti privilegiati dalla "scrittura" iconica sono, oltre alla Resurrezione di Cristo e a momenti della vita di Maria, i più noti episodi evangelici, le immagini di feste cristiane e le scene di eremiti fondatori di monasteri nel silenzio di una natura incontaminata dai rumori e dalle luci della città, immersi in una temperie che presto ha favorito la trasformazione in centri non solo spirituali, ma anche culturali di prim'ordine. L'evento

di Palmanova è anche un'occasione di studio delle influenze reciproche, su cui occidente e oriente - e in special modo la Russia e il nostro Paese - hanno costruito la loro riconoscibile cifra d'identità; in epoca medioevale, famosi maestri europei sono chiamati a lavorare a Mosca o S. Pietroburgo e, dopo la prima metà dell'VIII secolo con il diffondersi progressivo della furia iconoclasta, molte persone si "rifugiano" in vari centri del nostro paese (Milano, Firenze, Roma) portando i sensi più autentici della tradizione cristiano-orientale delle icone.

Molti pittori russi di questo genere nella seconda metà del 1600 e in tutto il 1700 guardano ai suggerimenti per un nuovo impianto compositivo alle scene bibliche di Nicolas Visscher (Amsterdam, 1586 - 1652). Disegnatore di grande abilità tecnica, sa dare anima alle sue incisioni con un tratto duttile e deciso; le sue scene religiose d'intonazione biblica sono immerse in paesaggi di intensa naturalità con gusto per l'esaltazione del dettaglio e vena miniaturistica. La *Trasfigurazione*, del decennio 1680, ne è un esempio significativo: percorre infatti quei moduli compositivi sulla base di un impianto cromatico acceso dai verdi e dalle tonalità rosate. L'opera presenta motivi di novità rispetto alle omologhe rappresentazioni sacre: prima della crocifissione, Gesù sale sul monte Tabor

Cristo Pantocratore in trono
inizio XVIII secolo
tempera su legno
cm 136 x 110

S. Giovanni Battista Precursore
fine XVII secolo
tempera su legno
cm 151,5 x 58,8

Arte sacra dal XVII secolo ai giorni nostri

Cristo Pantocratore
seconda metà del XVII secolo
tempera su legno
cm 105, 5 x 100,5

insieme agli apostoli Pietro, Giovanni e Giacomo e di fronte a loro si trasfigura. Allora Cristo in mezzo ai due profeti del Vecchio Testamento ascolta dalle loro parole le sue future sofferenze. Il dipinto distingue nettamente la zona celeste chiara e luminosa, da quella terrestre collinosa, ricoperta da sporadica vegetazione, e lascia trapelare il senso del movimento, sconosciuto rispetto alla frontalità statica della composizione iconica. Tra le opere in mostra molte sono quelle di assoluto livello artistico, con il pregio di evidenziare peculiarità sostanziali del genere espressivo; per esempio *Cristo Pantocratore in trono*, dell'inizio del XVIII secolo, proveniente dalla regione del Volga, è un paradigma iconologico che attraversa tutta la storia dell'arte russa presentando particolari che sono ricorrenti in molte opere sacre: il volto, le mani e i piedi bruniti, dove la logica del chiaro e dello scuro declina verso la seconda polarità; le vesti decorate e plissettate in una ricca gamma di pieghe, generatrici di un movimento che "dialoga" con la fissità araldica della figura centrale. Il *Cristo Pantocratore* poi, della seconda metà del XVII secolo, è indicativa di tante situazioni compositive concepite per la collocazione al soffitto della cupola, in una quadrato in cui si inscrive un tondo con il volto frontale del Salvatore, nella sua classica fisionomia allungata che accentua il tono ieratico, dalla imponenza spirituale in mezzo a una disseminazione di elementi geometrico-floreali.

Un ruolo importante hanno le iconostasi, ossia le immagini sacre utilizzate come strutture divisorie, poste fra il presbiterio e le navate delle chiese; la loro finalità di scandire gli spazi interni si amplia in una dilatazione di marcate qualità estetiche, come dimostra *S. Giovanni Battista Precursore*, icona risalente al periodo a cavallo tra il XVII e il XVIII secolo; il profeta, ricoperto di poveri panni d'asceta, è ritratto mentre esibisce una pergamena srotolata che replica l'invito del Battista nel Vangelo: "Ecco l'agnello di Dio che toglie i peccati del mondo pentitevi perché il Regno dei cieli è vicino." La tempera utilizzata per la veste mostra una grande ricchezza di segni ammatassati a pettine, che danno l'idea di una lucentezza, quella della santità espressa dalle tracce di appena percettibili linee argentate, che equilibrano la semplicità della veste color ocra.

Il *Miracolo di San Giorgio e il drago con scene di vita,* della fine XVII e inizio XVIII secolo, si segnala per la particolarità dei volti che per la maggior parte derivano dalla stessa matrice fisionomica; il paesaggio è semplificato dentro un impianto cromatico di intonazione popolare in base al rosso dominante con diverse sue tonalità; abbozzi di architettura vengono risolti con una maggior cura al dettaglio e la tematica del lancio di frecce della balestra mostra la derivazione dall'iconografia occidentale.

Tra le opere allineate nel percorso espositivo c'è l'*Ingresso di Gesù a Gerusalemme* dell'inizio del secolo XVIII, dove il tempio della città santa assomiglia più a una chiesa russa a cupola che non alla Basilica del Santo Sepolcro, una rappresentazione un po' arbitraria a somiglianza della realtà vicina agli autori. E poi il cavallo su cui incede Gesù sembra creato da una mano infantile che semplifica le linee e lo fa viaggiare illogicamente nello spazio. Ma anche l'elementare resa dei drappeggi e le presenze

ritagliate da un contorno immediato e primitivo collocano l'opera in una dimensione provinciale, per mano di artigiani inclini a realizzare velocemente il dipinto per la finalità richiesta, rappresentare cioè una festa liturgica nell'iconostasi di una chiesa.

Di qualità e provenienza diversa è una tempera di piccole dimensioni (cm 61 x 52): la *Resurrezione di Cristo con feste*, nata forse nell'ambito stesso della corte di San Pietroburgo negli anni 1750-1760, quindi con un carattere decisamente aristocratico. Qui l'immagine centrale e le undici più piccole che la circondano, evidenziano la contiguità con l'iconografia occidentale e in special modo con il gusto rococò, per i motivi floreali e per le erbe allungate che decorano le cornici, per i fondi bianchi e per le tonalità cromatiche azzurre e rosa che esaltano la luminosità delle scene. Tra le icone che si segnalano per la vivacità della narrazione e per la distanza dall'idea di immobilità di altre figure è *La SS.ma Trinità (o l'ospitalità di Abramo)*, della seconda metà del XVIII secolo: qui sicuramente c'è l'influenza delle incisioni bibliche del Visscher, testimoniata dal gesticolare degli angeli che si rivolgono ad Abramo.

Nel mezzo della rassegna, sulle due parti di un unico pannello sono poste altrettante opere che apparentemente nulla hanno a che fare con le icone. Una è di Vladimir Tatlin (Charkiv, 1885 - Mosca 1953), intellettuale eclettico che viaggiò moltissimo. La vena sperimentale lo portò ad adottare per le sue tensioni astratte i rilievi materici, chiamati "Controrilievi", alla base del costruttivismo, poggiante sull'attenzione specifica al *medium* e alle tecniche industriali del tempo. Il retroterra culturale è peraltro alimentato dai riflessi dell'icona russa, rimasta come risonanza nella filigrana della sua poetica. Infatti *Composizione con superfici trasparenti,* esposta a Palmanova, mostra la stretta connessione fra la materia, il legno, il riflesso della poetica dei "controrilievi" e la conoscenza profonda dei

Resurrezione di Cristo con feste
anni 1750-1760
tempera su legno
cm 61 x 52

procedimenti creativi nell'iconografia.

L'altra opera contemporanea è di Dmitry Gutov (nato a Mosca nel 1960) che produce un effetto straniante con la sua scultura parietale che mutua la nervatura grafica dell'icona *Madre di Dio Grande Panagia,* risalente alla prima parte del III secolo. I volumi allusi dalle bande metalliche, saldate in una figura benedicente, consentono all'osservatore di avere percezioni dell'opera sempre diverse con minimi spostamenti intorno alla stessa; così in una posizione frontale il lavoro si prospetta come una presenza tracciata per linee che ne contornano la "fisicità", man mano che ci si sposta verso i lati l'opera si astrattizza con una dinamica di segni marcati che si intrecciano con forza espressionista.

La rassegna di Palmanova si colloca tra quegli eventi culturali che, oltre a dare rilievo ai luoghi e ai contenitori in cui sono inseriti, creano l'occasione per un serio ulteriore approfondimento delle ragioni di dialogo tra est e ovest d'Europa; nella Polveriera Napoleonica si protende fino al 25 febbraio questo "momento" di convergenza culturale nell'ambito dell'arte sacra, auspici le icone, testimoni di un modo di sentire il fatto religioso e di esprimerlo con una dotazione artistica molto ricca e, per certi aspetti, seduttiva a prescindere dalla ragione confessionale o di devozione.

ČECHOV NELL'INFERNO DI SACHALIN

di Piero Del Giudice

Aleksandr Ščerbak
Gruppo di esiliati sul ponte della nave Pietroburgo
1890-1891

Anton Čechov
L'isola di Sachalin
traduzione di Valentina Parisi
Adeplhi, Milano 2017
pp. 464, Euro 22,00

Nel 1895 Čechov pubblica - completo dei quattro capitoli finali, vietati dalla censura nella precedente edizione su *Russkaja mysl* (Pensiero russo) - il diario del suo viaggio, dall'aprile al dicembre del 1890, a Sachalin: *Dalla Siberia all'isola Sachalin*, questo il titolo. La grande isola artica, a Nord del Giappone, poco distante dal continente, controverso territorio assegnato in toto alla Russia con i trattati del 1875 in cambio dell'arcipelago delle Curili che passa al Giappone, diventa una colonia penale nel 1869. Le pubbliche narrazioni di finalità - farne una colonia 'agricola di correzione' - subito confliggono con la morfologia del luogo, la sua impraticabilità, il clima - "il luogo più piovoso di tutta la Russia", "per 181 giorni l'anno è sottozero" - la sua improduttività - bene la patata, non i cereali se non in poche zone, poche pianure, montagne, tajga e palude - e la informale, banale, quotidiana violenza.

Il trentenne Cechov - nel suo bagaglio pistola e macchina fotografica - inizia a scrivere nel pieno della traversata siberiana ed è la parte letterariamente attraente. Il distacco dalla generazione epico-romantica è netto - lo capirà Tolstoj con cui Cechov intrattiene rapporti di formale ossequio - la scrittura è brillante, la narrazione fitta di occasioni, di avvenimenti. Minimalista, certo, la pagina, rispetto ai grandi precedenti, ma nel freddo e nella neve sono vividi e quotidiani oggetti, animali, fisionomie - slitte, stanghe, cinghie di cuoio, cavalli, volti, interni, il suono delle catene della colonna di detenuti in movimento - animosi e avventurosi gli incontri lungo la trafficata pista transiberiana in cui come bus senza controllo incrociano i postali, il *trakt* periglioso e innevato su cui si snoda la strada verso la colonia penale.

Anton Čechov

Cechov riesce, una volta a Sachalin e con il benevolo lasciapassare del comandante generale dell'isola, a visitare izbe e nuclei urbani, flora e fauna, consistenti rap-

Il trentenne Cechov - nel suo bagaglio pistola e macchina fotografica - inizia a scrivere nel pieno della traversata siberiana...

presentanze della popolazione autoctona e sottoposti alla pena nei vari stadi: detenuto - in catene e senza catene - coloni, proprietari di terre assegnate, contadini e infine uomini liberi. Rari i percorsi a esito felice: su cinque detenuti, tre hanno tentato di evadere, due direttori, Selivanov e Derbin, particolarmente crudeli, sono stati uccisi dai detenuti. Impiccagioni, frusta e bastone dominano la scena «… Prochorov dopo neanche dieci frustate è tutto coperto di ferite, il suo corpo diventa scarlatto, poi livido, l'epidermide si lacera a ogni colpo "Vostra Eccellenza!" implora fra strilli e singhiozzi "Vostra Eccellenza! Pietà, Vostra Eccellenza!"». Nel caso saranno novanta i colpi dati dal boia Tolstych «grande e grosso come un maciste da circo senza giacca e con il gilet slacciato». Omicidi continui - di detenuti, guardie, di *giljaki* e *anu* i miti nativi - sconvolgenti per 'insensatezza e crudeltà', cimici e parassiti ovunque, gioco d'azzardo del faraone che segna e cancella il tempo dell'inedia e della nostalgia, corruzione e prostituzione delle donne libere e detenute, di mogli e figlie, la sifilide o 'mal giapponese'. Tuttavia non è questo un libro sulla *katorga*, un capitolo di letteratura carceraria comparabile - come si è fatto - alle *Memorie del sottosuolo* o ai *Racconti di Kolima* o a *Una voce dal coro*. Sono piuttosto le pagine di una corposa inchiesta sociosanitaria - medico Cechov lo è - capitoli di un antropologo, di un appassionato di flora e fauna ed esperto di pesca… Una distanza c'è sempre, anche dove, come negli ultimi capitoli, si libera la narrazione più pertinente il concentrazionario.

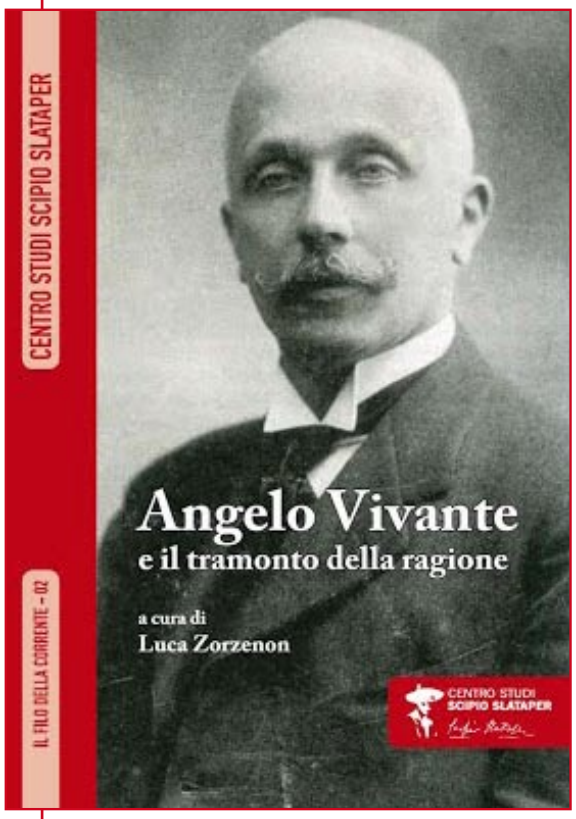
Innokentij Pavlovskij
Famiglia di Ainu, popolo indigeno di Sachalin
1890-1891

Innokentij Pavlovskij,
I deportati appena arrivati al carcere di Due vengono messi in ceppi e incatenati alle carriole
1890

UN SOCIALISTA AI CONFINI

di Luca G. Manenti

a cura di Luca Zorzenon
Angelo Vivante
e il tramonto della ragione
Centro studi Scipio Slataper,
Trieste 2017
pp. 368, s.i.p.



Il volume *Angelo Vivante e il tramonto della ragione* raccoglie gli atti di un convegno svoltosi a Trieste nel 2016 su iniziativa del Centro Studi Scipio Slataper, includendo in una corposa appendice scritti vivantiani apparsi su alcune delle principali riviste italiane primo-novecentesche, dalla Critica sociale all'Unità. Un grande lavoro aggiuntivo di scavo e recupero, quindi, che costituisce uno dei meriti del curatore, Luca Zorzenon, nella convinzione implicita che, spesso, il miglior inedito coincida con un edito dimenticato e disperso. Va detto subito che di questo libro c'era bisogno, perché, dopo gli ottimi lavori di Camillo Daneo del 1988 e di Anna Millo successivo di dieci anni, mancava una rilettura aggiornata della figura del socialista triestino, qui svolta da noti ricercatori, a partire da Renate Lunzer.

La storica analizza *Dal covo dei traditori*, opera del 1914 che poco portava di nuovo sul piatto della discussione rispetto al precedente Irredentismo adriatico, se non un tono più acceso in difesa dei socialisti d'Austria e un attacco maggiormente vigoroso alla retorica della borghesia triestina, che accusava i socialisti di voler slavificare una città presunta italiana di diritto pur essendo il capitalismo, secondo Vivante, l'artefice del risveglio slavo. Risveglio e non invasione, poiché avrebbe dovuto essere riconosciuta, egli continuava, l'autoctonia degli sloveni nelle terre contese dall'irredentismo e respinta come fasulla l'idea che il governo austriaco, in combutta con i socialisti, ne organizzasse l'afflusso nel porto adriatico. La lotta fra italiani e slavi sarebbe stata un mero paravento per gli interessi del capitalismo. Il saggio di Lunzer è il primo del volume e per primo mette in luce un'intuizione vivantiana riconosciuta anche da Millo e Verginella, vale a dire l'embrionale formulazione del concetto, oggi consolidato, di «comunità immaginata», espressione di fresco conio che rimanda all'esistenza di una nazione astratta, costruita attraverso il richiamo sentimentale a un passato condiviso e a una compattezza ideale decretata da fattori bio-culturali.

Anna Millo propone uno studio sulla produzione di Vivante degli anni 1908-1913, riconducendone l'elaborazione teorica al *milieu* intellettuale che ne permise la genesi, a cominciare da Salvemini, conosciuto nel 1904 a Trieste, e al contesto politico internazionale in cui essa maturò: un fazzoletto d'anni turbolento, che vide l'annessione austriaca della Bosnia-Erzegovina, la conquista italiana della Libia, le guerre balcaniche. Uno degli intenti - riuscito - della storica è stato quello d'assolvere Vivante dall'accusa, mossa da personaggi autorevoli come Arduino Agnelli, d'esser stato ancorato a una visione particolaristica, priva di vaste prospettive. La dialettica Salvemini-Vivante del 1908 si svolse tra due socialisti allineati nei giudizi sul tema dell'irredentismo, considerato esiziale per gli italiani adriatici. Molto, poi, il triestino doveva al pugliese in termini di riflessione teorica, pur avendone rifiutato i presupposti reputati insufficientemente suffragati dall'analisi empirica, stante l'importanza fondamentale da lui attribuita al dato oggettivo e al controllo

quantitativo. L'autrice contestualizza l'intervento di Vivante sulla *Voce* del 1910, anno di fondazione dell'Associazione nazionalista italiana, che lo indusse a rintuzzare le esorbitanti pretese dei nazionalisti, contestandone le tesi principali: quella del carattere artificiale, favorito dall'Austria, dello sviluppo demografico sloveno a Trieste, che sarebbe invece avvenuto sulla spinta dello sviluppo economico, e quella secondo cui la prosperità del centro adriatico derivava dalla sua felice posizione geografica piuttosto che dal ruolo protettivo esercitato dal governo austriaco.

Fulvio Senardi ha redatto ciò che potremmo definire un testo a grappoli, poiché lo scritto principale, contenente l'analisi della polemica Vivante-Salvemini, è chiosato da note a piè pagina che non si limitano a fornire una bibliografia, rappresentando invece, a tutti gli effetti, dei micro-saggi, tanto sono curate e tanto approfondiscono, con digressioni pertinenti, varie sotto-questioni affrontate nelle sfumature anche più tenui; attitudine che si concretizza in una serie di excursus ed esplicazioni che rendono l'articolo assai denso e stratificato. L'autore (un letterato, a vedere il curriculum, sebbene totalmente a suo agio a dialogare con Clio) scioglie la matassa di un problema complesso: l'opposizione fra socialisti italiani e austriaci all'indomani dell'annessione imperiale della Bosnia-Erzegovina nel 1908, intrapresa sulle pagine di *Critica sociale* in rappresentanza dei primi da Salvemini e dei secondi da Vivante. L'accusa rivolta ai colleghi asburgici era quella di non essersi opposti con adeguata energia a un colpo di mano bellicista, negatore del principio d'autodeterminazione di mazziniana memoria (il sottotitolo del saggio per l'appunto recita *Marx contro Mazzini?* con un punto di domanda finale che permette a Senardi di evitare ingessati schematismi, collocando su fronti antitetici uomini che godettero di larga autonomia di pensiero, ma insieme di cogliere in modo perfetto lo spirito della diatriba). Vivante, da una parte, era convinto che l'annessione avesse indebolito l'Austria in politica estera e rafforzato le economie interne della Bosnia e dell'Erzegovina, in quanto i rispettivi lavoratori avrebbero finalmente potuto beneficiare di quel po' di garanzie concesse dall'impero al proprio proletariato; Salvemini, dall'altra, era fermo nel denunciare la pericolosità insita nell'atto di legare i destini dei proletari e della borghesia, finendo per giustificarne le imprese colonialiste e riducendo il socialismo a una sorta d'egoismo corporativo.

L'autore non si limita a descrivere i tempi e i modi del diverbio tra i due intellettuali ed entra nel campo insidioso del sottinteso, estraendo dal grumo delle diverse prese di posizione le intenzioni psicologiche che vi sottostavano; e valga come esempio l'idea che Vivante avesse avuto bastante fiuto politico da pensare che una soluzione al problema dell'armonizzazione strategica di un movimento operaio frammentato in paesi con gradi di sviluppo diversi potesse risiedere precisamente nell'implementazione di un proletariato arretrato in un'area più sviluppata. Insomma, Marx *versus* Mazzini, stando alla lettura di Senardi, estremamente valida proprio perché espressa con le dovute riserve, ossia solidarietà orizzontale tra stesse classi di diversi paesi da un lato, verticale tra diverse classi dello stesso paese dall'altro.

Marta Verginella riconosce a Vivante la capacità di gettare sui temi trattati uno sguardo innovativo e di far ricorso a un approccio metodologico serio, che lo aveva portato a studiare tutte le nazionalità dell'area alto adriatica e ad analizzare i fattori politici ed economici congiuntamente a quelli psicologici, utilizzando cioè gli strumenti conoscitivi offerti dall'austro-marxismo quando tornavano utili e ad abbandonarli quand'era il caso di farlo, così come seppe distanziarsi dalle sicurezze scricchiolanti del positivismo per avventurarsi nell'accidentato terreno della mentalità collettiva e degli stati d'animo delle masse. L'attento richiamo al panorama storiografico passato e presente e la sottolineatura del portato di novità dell'elaborazione teorica di Vivante

Un intellettuale tra Marx e Mazzini, tra pacifismo e bellicismo, tra un regno e un impero, tra nazionalismi in conflitto

sono i punti di forti del saggio della storica, che parla di «sfida visionaria» portata avanti dal triestino, il quale, meno interessato al conflitto nazionale in sé rispetto alla costruzione delle comunità nazionali, anticipò, come già detto, le moderne acquisizioni sull'idea di nazione, che ne hanno evidenziato la natura artificiosa, ma non per questo meno cogente, modellata da due attori alleati: élite borghesi e storici militanti.

Anche Verginella assolve il socialista dall'imputazione d'essere stato succube di un'ottica ristretta e territoriale, avendo egli invece messo in relazione il particolare con il generale, Trieste con il regno e l'impero, e preso in esame il peso di ogni realtà sociale in seno a quest'ultimo. Il maggior merito dell'intellettuale andrebbe cercato, elle afferma, nell'operazione di decostruzione dei miti nazionali e nella negazione dell'impermeabilità dei confini comunitari in una fase storica in cui quei miti e quei confini godevano di un incondizionato appoggio da parte dei manipolatori dell'opinione pubblica.

Salvator Žitko restituisce l'impatto sul lungo periodo di Vivante nella saggistica e nei discorsi politici di sloveni e croati, che se ne avvalsero per dirimere problemi demografici ed economici e nelle dispute territoriali susseguenti alla prima e alla seconda guerra mondiale. Spulciando nel mare magnum delle pubblicazioni del periodo pre- e inter-bellico a caccia di menzioni del socialista, Žitko le scova in Golouh, Rybar, Tuma, Regent, Čermeli, Vojnovič e altri. Nel 1945 *Irredentismo adriatico* venne ripubblicato a Lubiana con riassunti in inglese e russo e ritornò utile nelle discussioni intorno al profilo geopolitico che avrebbe dovuto emergere dalle macerie della seconda guerra.

Infine il saggio di Luca Zorzenon, che antepone a una scrupolosa disamina di *Nazioni e Stato in Austria-Ungheria* di Vivante, uscito in quattro parti sull'*Unità* nel 1913, un paragrafo introduttivo in cui sono messi in rapporto il triestino e uno storico marxista del Novecento, Eric Hobsbawm, e rilevata la comune adozione di un punto di vista agnostico nell'analisi dei nazionalismi, al fine d'osservarli con la giusta freddezza critica. Zorzenon colloca *Nazioni e Stato* nel quadro degli avvenimenti coevi e ne individua la platea in un'Italia attraversata da forze politiche irredentiste ferocemente aggressive, tra le quali egli annovera pure i mazziniani, per quanto l'accostamento di coloro che da lì a poco si sarebbero schierati sul fronte dell'interventismo democratico ai nazionalisti di destra appaia un giudizio tranciante, impietoso nei confronti dei seguaci del cospiratore genovese, i quali, se col senno di poi è facile reputare politicamente ingenui per l'ostinazione con cui perseguirono obiettivi utopistici, nondimeno furono i corifei di un'accezione positiva della nazione, difensori sinceri del diritto di tutti all'espressione della propria cultura, insieme altruisti e patriottici, se è concesso un affiancamento lessicale che gli imperialisti esasperati, non loro, trasformarono in ossimoro.

Zorzenon indica in Renner e Bauer due pensatori che influirono su Vivante in termini sia teorici che metodologici. Il triestino accolse il correttivo di Bauer alla teoria engelsiana sull'inevitabile scomparsa dei cosiddetti popoli senza storia e schivò le secche di una rigida interpretazione marxista evitando di anteporre sempre e comunque il dato economico a quelli psicologici e culturali. Bene fa Zorzenon a rilevare pure le prese di distanza di Vivante da Bauer, soprattutto in merito alla tesi di quest'ultimo sulla possibile e positiva integrazione del proletariato in una nazione dominata sì dalla borghesia, ma funzionale a futuri esiti socialisti; sebbene qui, a nostra opinione, il triestino sfiorasse la contraddizione, se si tiene a mente il contenuto della sua difesa dei socialisti austriaci di fronte a quelli italiani, di cui Senardi ha dato conto in maniera soddisfacente. In conclusione, il volume rappresenta un avanzamento delle conoscenze su Vivante, l'austro-marxismo e il socialismo italiano d'inizio Novecento, merito di un gruppo di contributori competenti e della generosa prova fornita dal curatore.

L'ARTE ITALIANA OLTRE I CONFINI

di Lodovico Luciolli

Continuiamo, anche su questo numero, la collaborazione col sito web www.altritaliani.net, scambiando un articolo con gli amici residenti in Francia.

La "grande bellezza" confiscata o esportata: un incontro a Parigi sui beni artistici sfuggiti all'estero. Perché tanti capolavori italiani si trovano all'estero? Il tesoro dell'arte italiana ha subito negli ultimi secoli vicissitudini e sofferenze, tra saccheggi, furti, svendite commerciali. Oggi molte opere italiane si trovano all'estero a testimoniare, ancora una volta, l'importanza del nostro patrimonio. La faticosa ricerca, di recuperare questo tesoro, è soggetta ad alterne vicende. *Missione grande bellezza*, libro di Alessandro Marzo Magno tratta di questo interessante argomento. Di recente il lavoro è stato presentato a Parigi alla Maison d'Italie.

Missione grande bellezza è il titolo del libro di Alessandro Marzo Magno, giornalista veneziano, appena edito da Garzanti e dedicato al recupero parziale dei capolavori artistici italiani saccheggiati da Napoleone e Hitler.

La sua presentazione del 17 ottobre scorso, ospitata dal Direttore Roberto Giacone alla "Maison d'Italie" della "Cité Universitaire" e organizzata dal Presidente Michele Canonica della "Dante Alighieri" a Parigi rende d'ulteriore attualità quanto è stato documentato e scritto sull'argomento in questi ultimi anni.

L'arte in guerra come ha precedentemente scritto Sergio Romano nel suo libro (editore Skira, 2014), può essere "amata, concupita, e spregiudicatamente conquistata, ma anche odiata, perseguitata e distrutta". Romano lo ha scritto ancora prima dei danni di Daesch in Siria, e nelle due ore in cui si legge tutto il suo libro s'imparano tutte le vicissitudini in proposito, dalla Rivoluzione francese ad oggi. Essendo l'arte "anche un attributo del potere", è "destinata a diventare preda, bottino" e "simbolo di legittimità da trasmettere ed ereditare".

E' così, dunque, come ricorda Marzo Magno, che a Venezia "Napoleòn" è stato "ladròn" (tra l'altro) nel 1797 delle *Nozze di Cana* del Veronese, che, ancora oggi viste

Botticelli
al Metropolitan Museum

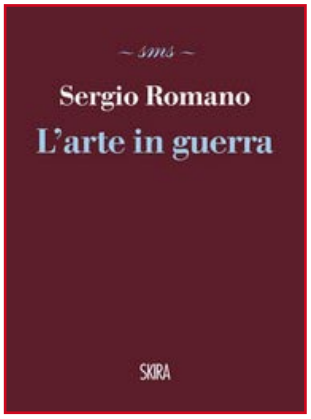
di lato al Louvre, hanno i segni dei tagli subiti per il trasporto, e della *Quadriga* di San Marco (già razziata dai veneziani a Costantinopoli nel 1203 durante la IV Crociata). Invece nell'esempio d'arte distrutta è così che si deve a Napoleone la demolizione della Chiesa di San Geminiano del Sansovino per la creazione del Salone da Ballo nell'Ala Napoleonica delle Procuratie.

Nel 1796 Napoleone a Milano è stato "ladrùn" (tra l'altro) delle *Allegorie dei 4 elementi* di Jan Brueghel il Vecchio e del *Codice Atlantico* di Leonardo da Vinci.

Complessivamente una metà circa delle opere razziate da Napoleone non sembra tornata in Italia; come la metà delle allegorie di Brueghel: L'acqua e il fuoco (oggi all'Ambrosiana), essendo rimaste al Louvre L'aria e la terra. Il ritorno dei Cavalli di San Marco e del Codice di Leonardo è conseguente al desiderio, nel 1815 al Congresso di Vienna, dell'Austria-Ungheria di riaverli nel "suo" Lombardo-Veneto. E il ritorno d'una parte delle opere razziate nello Stato Pontificio è dovuto a Canova, inviato a tal fine per la sua fama da Pio VII a Parigi, da dove finiscono nei Musei Vaticani anche opere prese nel resto della Penisola.

Ancora meno quantificabile in proporzione appare invece il ritorno in Italia delle opere sparite durante la 2a Guerra Mondiale. Marzo Magno richiama la necessità di distinguere tra quelle che prima dell'8 settembre

La grande bellezza confiscata o esportata



'43 non si rifiutavano a basso prezzo ai tedeschi alleati, per il desiderio di Hitler di fare a Linz il museo più grande del mondo e per la bulimia artistica di Göring diventata pari a quella fisica per far ancora più posto alle medaglie sul suo petto, e quelle saccheggiate successivamente.

Per le prime intervenivano personalmente spesso Mussolini e Ciano (nonostante le Leggi Rosadi del 1929 e Bottai del 1939), dopo che Hitler (pittore dilettante) era stato impressionato dalla bellezza artistica dell'Italia nella visita del 1938 (Trilussa: "Roma de travertino / rifatta de cartone / aspetta l'imbianchino / suo prossimo padrone"… e per evitarlo Pio XI s'era ritirato a Castelgandolfo); e le seconde devono essere considerate, al netto degli inestimabili interventi di persone come:

Palma Bucarelli, direttrice della Galleria Nazionale d'Arte Moderna a Roma, la quale con il suo fascino non solo "l'aveva fatta sotto il naso ai tedeschi" ma aveva anche provveduto a nascondere una parte delle opere a Castel S. Angelo e al Palazzo Farnese di Caprarola; o Fernanda Wittgens a Milano, direttrice di Brera, le cui opere aveva fatto in tempo a mettere in salvo prima dei bombardamenti e prima d'essere incarcerata per gli aiuti agli ebrei (Brera dopo la guerra è stata ricostruita con la stessa velocità della Scala); o Pasquale Rotondi, Soprintendente nelle Marche delle Opere d'arte delle quali aveva nascosto una parte nella Rocca di Sassocorvaro e nel Castello di Carpegna (la Tempesta di Giorgione era stata invece tenuta nascosta sotto il letto su cui la moglie si fingeva malata); o altri partigiani che come Pietro Ferraro hanno pure contribuito al salvataggio delle opere d'arte; o altri ancora che come a Palazzo Colonna a Roma ne avevano murato i pezzi più importanti nel sottosuolo; o altri infine come Rodolfo Siviero che nel 1944 a Firenze aveva nascosto l'Annunciazione del Beato Angelico dal Convento di Piazza Savonarola.

La partecipazione alla presentazione del libro di Marzo Magno di Fabio Isman è stata di particolare rilievo non solo per la sua competenza ma anche per tutta la passione, pari a quella con cui per più di 30 anni è stato uno dei più prestigiosi giornalisti del Messaggero, per il recupero delle opere d'arte. Autore de I predatori dell'arte perduta: il saccheggio dell'archeologia in Italia (ed. Skira, 2009) e quest'anno de L' Italia dell'arte venduta, collezioni disperse, capolavori fuggiti (ed. Il Mulino). Anche dalla sede centrale della "Dante Alighieri" di Roma, egli ha richiamato più volte le frequenze di queste razzie in tutte le forme in cui sono avvenute: doni politici (esempio: Discobolo Lancellotti da Mussolini a Hitler), bottini di guerra (esempio: le opere di Montecassino fatte arrivare da Göring nel '43 in Germania); libere vendite degli antiquari ai collezionisti oltrefrontiera (ad esempio già nel periodo napoleonico con la vendita di opere del Trecento e Quattrocento italiano al collezionista inglese a Berlino Edward Solly, che le ha poi parzialmente cedute allo Stato prussiano, e di nuovo a cavallo tra due secoli, ossia dalla fine del XIX alla 1a Guerra mondiale, con la parte in ciò avuta dall'antiquario Stefano Bardini, per cui Donatello e Botticelli sono esposti al Metropolitan di New York); e, infine, con il giro dei "tombaroli" sui suoli romani, greci ed etruschi della penisola e dei loro commercianti simile per la quantità e per il valore della merce al giro della droga.

Nei recuperi, in ordine cronologico dal dopoguerra, rimane storica la figura di Rodolfo Siviero. Ambiguo con i tedeschi durante la guerra, riesce così a conoscerne le razzie artistiche in particolare a Firenze (oggi sede del museo con il suo nome) e ad assumere poi la parte di partigiano per le informazioni raccolte a questo proposito che servono nel '45 alla restituzione agli Uffizi delle opere fermatesi in Alto Adige e nel '46 a farlo nominare da De Gasperi Ministro Plenipotenziario presso gli Alleati in Germania proprio per questi recuperi.

È così che nel 47 tornano tra l'altro a Capodimonte le opere razziate dai tedeschi a Montecassino (tra cui la Danae di Tiziano regalata a Göring). Ma Siviero non s'accontenta solo di quelle razziate e vuole recuperare anche quelle vendute o regalate ai tedeschi prima dell'8 settembre 43. Tornano perciò nel '48 in Italia altre opere come il Discobolo Lancellotti (oggi a Palazzo Mas-

simo a Roma). Siviero infine dà la caccia anche alle opere illegalmente commercializzate oltreconfine, recuperando per esempio a Los Angeles le Fatiche d'Ercole del Pollaiolo che erano degli Uffizi.

Se "l'arte logora chi non ce l'ha" (o chi ne ha di meno), lo logora dunque in tutte le circostanze: in guerra, sia come nemico predatore, sia come alleato nella liberazione (esempio: i cosiddetti "monuments officers" o "Venus fixers" -protettori simbolici delle statue di Venere- , ossia i militari che come il generale Mark Wayne Clark avevano avuto lo scrupolo o il rimorso di "combattere in un maledetto museo d'arte", o come altri militari che come Deane Keller -professore di pittura alla Yale School of Fine Arts - aveva visto le città toscane appena distrutte dalla guerra - il libro Salvate Venere d'Ilaria Dagnini Brey, Mondadori 2010, ben descrive lo stato d'animo di questi militari); e lo logora in pace a tal punto da creare tra i musei non solo statunitensi una concorrenza senza scrupoli nell'acquisto delle opere non solo sul mercato.

E logora il vincitore perfino tra le macerie: come a Berlino dove i sovietici avevano estratto da queste anche i capolavori italiani lì pervenuti, poi portati a Mosca (come risulta dagli scritti dell'Ambasciatore Massimo Baistrocchi, incaricato di seguirne le vicende).

Ma all'accordo italo-tedesco dei tempi di Siviero non ha fatto seguito né appare tuttora immaginabile un accordo italo-russo per la loro restituzione (i sovietici avevano allora classificato questo bottino, come quello più modesto tra le macerie dell'Ambasciata d'Italia, in conto riparazioni di guerra).

Maggior successo ha avuto e continua dunque ad avere il recupero dei beni in occidente: sia negli USA che in Europa, a seguito in particolare della creazione nel '69 del Nucleo per la Tutela del Patrimonio Culturale dei Carabinieri e dell'organizzazione datavi dal Comandante Generale Roberto Conforti dal 1991 al 2002, e della creazione nel '75 del Ministero per i Beni Culturali con cui questo Nucleo (a Piazza S. Ignazio, ossia a due passi dal Ministero) oggi opera con un'efficienza esemplare. E a seguito della creazione nel '95 della Commissione Interministeriale per le Opere d'Arte, presieduta fino al 2003 dall'Ambasciatore Mario Bondioli Osio, che nel suo libro Da Milano alla Sabina passando per la Farnesina (ed. Simonelli, 2016) ricorda (tra l'altro) d'aver esteso ai territori dell'ex Repubblica Democratica di Germania l'accordo italo-tedesco di recupero dei beni, ottenendo così la Venere di Leptis Magna finita a Göring e poi restituita alla Libia, e ottenendo anche la restituzione a Palazzo Barberini d'un quadro, La battaglia di Costantino, che era dell'Ambasciata a Berlino, come il Betsabea al bagno di Iacopo Zucchi restituito dal Wadsworth Atheneum di Hartford, Connecticut. I 28 più consistenti recuperi della Commissione da lui presieduta sono anche conseguenti alle varie mediazioni con gli USA che avevano accettato il 1972, anno della Convenzione UNESCO, come quello dal quale tener conto degli illeciti passaggi di proprietà.

La Commissione ha inoltre collaborato con quella "Anselmi" per i tentativi di recupero dei beni confiscati agli ebrei, ma con risultati inferiori a quelli in Francia, non esistendo degli archivi come quello di Rose Valland, Conservatrice durante la guerra del Jeu de Paume, luogo di smistamento dei beni artistici degli ebrei, di cui annotava l'origine e la destinazione rendendo così poi più facili i rispettivi recuperi e le restituzioni ai sopravvissuti o agli eredi o alla comunità.

Ancora più difficile in Italia distinguere tra i beni degli ebrei alienati prima dell'8 settembre '43 e quelli saccheggiati dopo questa data, tra i quali si sospetta che circa 7000 volumi della comunità del ghetto di Roma siano pure poi finiti dalla Germania in Russia.

Oggi, nonostante, il codice e le norme dei Beni Culturali che ne contingentano le esportazioni, rimangono comunque oltre frontiera quantità tali di opere sia di pittura e scultura che archeologiche da non poter essere tutte riportate in libri come quelli di Isman e Marzio Magno ai quali va tra l'altro riconosciuto il merito di ricordare che, comunque sia e sia stato esportato questo patrimonio, fa parte del capitale più prezioso della Nazione.

LA PAROLA FIGLIO

di Walter Chiereghin

Patrizia Rigoni

Abbiamo tutti familiarità con la semantica della parola "figlio", non fosse altro che per il fatto che ciascuno di noi è figlio di qualcuno. Per comprenderla in ogni sua dimensione, tuttavia, non è sufficiente contemplare questa parola dal solo punto di vista del generato, ma si renderebbe necessario esaminarla anche dall'estremità opposta di questa imprescindibile relazione, dalla parte di chi genera e poi si prende cura. Per chi può farlo, si capisce, essendo oltre che figlio anche genitore. Da tale duplicità dei punti di osservazione di questa parola cosi usuale si può comprendere come essa sia centrale nell'esperienza umana e determinante nei fili delle relazioni con gli altri e con il tempo, quello da cui discendiamo e quello che ci apprestiamo a vivere nei domani che ci saranno concessi dalla sorte.

Questo rapporto elementare e al contempo intricato di implicazioni è stato esplorato con profondità e sincerità da Patrizia Rigoni, scrittrice, di origine lombarda, ma ormai triestina d'elezione, essendo residente nel capoluogo giuliano dal 2000. Ha visto così la luce La parola figlio, racconto lungo edito alla fine dell'anno appena trascorso, il risultato letterario di una lunga riflessione dell'autrice sui molti legami che la inscrivono al centro di una raggiera di rapporti affettivi e familiari, che si srotolano fin dai primi anni dell'infanzia per protendersi verso un futuro ancora in ombra, ma che emerge progressivamente alla luce, assistito dalla consapevole e vigile attenzione dell'io narrante.

Quello che si rivela con il procedere della narrazione, organizzata per frammenti che intenzionalmente tengono in scarsa considerazione il fluire cronologico degli eventi, è un'intricata messe di collegamenti tra i membri di una famiglia numerosa, dove pare che l'atto di mettere al mondo nuovi figli sia quasi l'attività prevalente: "quattro figli la nonna, quattro figli anche mia madre. Quattro figli la madre di mia nonna" (p. 14); lei, che si limiterà a due, ha la percezione di aver iniziato a essere madre quand'era ancora soltanto figlia, esercitandosi sui fratellini neonati, conservandone i cordoni ombelicali essiccati. Così, fin dalla prima pagina, si assegna un valore fondamentale alla materialità, alla concretezza di cose e apparati anatomici, ai cicli mestruali che tardano a manifestarsi e poi si eclissano nella menopausa, a tutto quanto costituisce il presupposto materiale di un'articolato coinvolgimento emotivo sul quale poggia la vita stessa, quella di relazione e quella interiore, col suo portato di ansie e di abbandoni, di serene vacanze familiari e di avventurose esplorazioni del pianeta, di non celate ambizioni letterarie e di bizzarre curiosità per l'entomologia, ad esempio, oppure per la botanica.

"Figlio è vicino alla parola foglia,
figlio è vicino alla parola foglio"

La maternità, fin dal titolo, è il soggetto che attraversa tutta intera la narrazione, come un corso d'acqua carsico affiorando con prepotenza nel fluire della memoria o, alternativamente, rimanendo sottinteso in molti passi. Una maternità che nelle varie fasi dell'esistenza è di volta in volta temuta ("Non basta nemmeno la pillola, ho sempre paura di restare incinta" p. 22), spiata nelle sue implicazioni astrali ("Nella quinta Casa del mio calendario astrologico, ho la Luna. La quinta casa è la Casa della famiglia, ma è anche la Casa della maternità. […] Come non bastasse è nel segno del Cancro […] Cancro, maternità, Luna: un corpo che è tutto ventre, gambe pronte a spostarsi in velocità, lo sguardo a trecentosessanta gradi ma rovesciato indietro allo scoglio, alla tana" p. 30), rievocata nell'autobiografia dei parti ("Il primo figlio nasce in luna nera, tira vento di novembre, resta addormentato per il tempo intero del travaglio" p. 40), rievocata nella dolcezza successiva al dolore e alle ansie del travaglio (Mi trovo al buio come un soldato in trincea, felice di essere scampato di nuovo alla morte. Il cuore pieno di felicità e la coperta ruvida di lana che mi riporta un pezzo alla volta i piedi, la schiena, le spalle. Addento quegli acini viola e torno femmina: sulle labbra mi scivola la stessa freschezza dell'acqua rovesciata sul sesso per aiutarlo a chiudersi" p. 61). Per limitarsi al solo atto della nascita. Ma la maternità, com'è ovvio, si dilata attorno ai figli che crescono, che diventano uomini, che si laureano, che fanno sport, che sono spiati con rispetto ma anche con una straordinaria tenerezza ("e quegli occhi sfumati e saggi, con cui già intimidiva e giudicava chi osava da bambino pizzicargli le guance, tornano verdi di felicità" p. 105) o con lo sbigottimento della lontananza ("Come immagino che possa succedere alle aquile, appena il nido si svuota, ho freddo agli occhi. […] Da lì in poi saranno congiuntiviti una dietro l'altra, visite e colliri, e un pianto che non affiora" p. 31).

La dimensione della maternità, nonostante tutto, non si appropria della totalità del libro, che mediante l'uso sapiente di una prosa densa e al contempo effervescente si anima progressivamente di altri personaggi. Questi sono di volta in volta comparse o protagonisti dei singoli frammenti che, come tessere di un mosaico, compongono il volume, il quale assume quindi la connotazione di un'autobiografia aperta, come ogni altra, a quanto vi possono apportare gli altri. I personaggi che animano il racconto non sono quasi mai indicati con un nome proprio, ma soltanto con la relazione che assumono nella vita della protagonista, il papà, la madre, il primo figlio, l'uomo nuovo, la figlia dell'uomo nuovo, il secondo figlio. E poi un amico pilota dilettante di piccoli aerei da turismo, recuperato per caso dopo quasi quarant'anni di lontananza e ancora altre presenze che ruotano attorno alla voce narrante che si spende nella tensione di raccontarsi, in uno sforzo di chiarezza, alternando qualche ermetismo nel tessuto altrimenti lucido e attento delle pagine di una prosa che a tratti si arrende a un breve abbandono lirico, a momenti auto-ironica, altre volte frammentata in essenziali discorsi diretti, atti a definire una situazione, uno snodo nella vicenda narrata.

La collocazione spaziale del racconto è quanto mai varia, considerato l'interesse per i viaggi della protagonista, che si ritrova in Amazzonia, nel Vietnam, in altre mete esotiche o nei cieli affrontati col suo pilota su un minuscolo biplano a due posti, a contemplare dall'alto, con trepidante apprensione, fiumi montagne e lagune dell'Italia. Una notevole perizia di paesaggista si rivela nella descrizione della città d'elezione: "Il Carso circonda Trieste come un mantello, la protegge e la isola. Il Carso sono le spalle della città, il mare sono i suoi piedi" (p. 15).

Una lettura intensa e assorbente, insomma, una confessione a cuore aperto, un libro da conservare e da riprendere in mano ogni tanto, come quando si ha desiderio di stare ad ascoltare la voce di un'amica.

Patrizia Rigoni
La parola figlio
Campanotto editore,
Pasian di Prato 2017
pp. 160, euro 18,00

LA SOLITUDINE DELLA *PERSUASIONE*

di Luca Zorzenon

Michelstaedter
Autoritratto

«*Chi non ha la persuasione non può comunicarla*»: così Michelstaedter che, a rafforzare il concetto, chiosa dal Vangelo di Luca: «un cieco non può certo guidare un altro cieco». Ma la *persuasione* è possesso *ab-solutus*, perenne ed immobile di se stessi, istante del «far fiamma» di sé extra temporale ed extra spaziale, che brucia nel suo attimo ogni finitezza e storicità dell'esistenza umana. Neppure la *persuasione* può dunque esser comunicata.

In Michelstaedter la *persuasione*, la ricerca di una forma di vita che possieda un autentico e assoluto senso di se stessa, è anche drammatica condizione di solitudine e di incomunicabilità: colui che è *persuaso* è voce che chiama dalla cima di una montagna o da una landa desertica, nelle più diffuse figurazioni metaforiche. Ma è proprio dal punto di vista della *persuasione* che Michelstaedter può darci le grandi pagine sull'analisi della *rettorica* come forma istituzionale cristallizzata della vita inautentica, la denuncia della società di massa, della tecnica e della serialità industriale come ordinamento sociale repressivo del libero pensiero e della libera azione umana. È la forma sociale della vita-non vita: la φιλοψυχία (per citarla col greco di Michelstaedter), quel piacere falso e illusorio del vivere con cui nutriamo le nostre esistenze, mai realmente presente e sempre demandato al futuro, che ci vale a coprire e rimuovere il dolore sordo e continuo di un'esistenza senza senso e ci consente di oscurarne l'orrore.

La *pars destruens* de *La persuasione e la rettorica*, la sua ancor attuale potenza critica dell'organizzazione sociale e culturale moderna, è frutto di un individualismo eroico (di ascendenza romantico-borghese), di quel *far fiamma di se stesso*, abbagliante di verità e al tempo stesso incomunicabile, che brucia il *persuaso* e – nella famosa immagine del goriziano – ne spegne la vita come lume di lampada per improvviso travaso di olio sovrabbondante. Il «povero pedone», come Michelstaedter si definisce, è conscio di non aver sorte migliore dei grandi che lo hanno preceduto: dai presocratici a Socrate stesso, dai tragici greci a Gesù, da Petrarca ai moderni Beethoven, Leopardi e Ibsen. Maestri inascoltati e traditi dallo stuolo di rettorici edificatori di sistemi che nel corso del tempo ne hanno disinnescato le autentiche capacità di *persuasione*. Persuadere l'uomo ad essere *persuaso* e a distruggere la vita falsa della *rettorica* è stato ed è impossibile: «Io so che parlo perché parlo ma che non persuaderò nessuno», così inizia il capolavoro del pensiero di Michelstaedter. Aporia drammatica che nel pensiero e nell'arte grande-borghese del primo '900, per dirla con Asor Rosa, pone il problema di un irrisolto rapporto con le prospettive concrete di trasformazione del mondo: «Intorno ad essa noi sentiamo il vuoto dell'azione e della prassi».

* * *

«Lo disse Cristo, e ci fabbricarono su la Chiesa». Nel suo *Per una vita che sia*

Saggi sul filosofo goriziano in un volume di Ilvano Caliaro

vita. Studi su Carlo Michelstaedter Ilvano Caliaro raccoglie una serie di saggi michelstaedteriani il cui fulcro unificante, ed insieme più densamente problematico, è il capitolo intitolato *Con Tolstoj verso Gesù*. Da Kant a Kierkegaard a Schopenhauer a Nietzsche, sia pure da differenti punti di vista, la tradizione filosofica moderna rivendica alla figura di Gesù differenza e lontananza radicale dalla prassi storica e dalla dogmatica ecclesiastica istituzionale. In un punto che gli altri riassume: Gesù inteso come profeta di un "regno dei cieli" non sopra o oltre l'uomo ma *dentro gli uomini*, Gesù parola autentica di verità radicalmente persuasa e perciò parola-prassi immediata, che deve attuarsi nell'immanenza, senza riferimento a trascendenze metafisiche e teologiche. Caliaro sonda il rapporto di Michelstaedter con la figura di Gesù ricostruendo innanzitutto i termini della mediazione e dell'influenza esercitate sul filosofo goriziano dal Tolstoj de *La confessione*, punto di svolta esistenziale e ideologico del grande scrittore russo verso il suo alto magistero di umanitarismo sociale nutrito delle ragioni di una fede laica nelle possibilità di *resurrezione* terrena del senso autentico della vita umana.

«È Gesù - scrive Caliaro - ad incarnare l'idea di "persuasione" in Michelstaedter. Ma anche il Gesù di Michelstaedter, come quello di Tolstoj, è soltanto un uomo tutto teso ad individuare un valore assoluto per la propria vita e ad attuarlo, quindi un "maestro di vita", di vita autentica, un "educatore". Salendo sulla croce, donando cioè tutto se stesso, realizzando quindi compiutamente, radicalmente, il bene, egli ha salvato se stesso, ha cioè conferito un significato assoluto alla propria esistenza, ma non ha salvato gli uomini, poiché occorre che ciascuno si faccia salvatore di se stesso, ossia conferisca un significato assoluto alla propria esistenza.»

Il Gesù di Michelstaedter, nell'indagine di Caliaro, è figura che attinge al tragico: la tragedia del *persuaso* che, nell'additare a tutti con la parola e la prassi la via della salvezza (della «salute») dalla *rettorica,* salva in realtà solo se stesso, ed anzi viene «tradito» se, come è accaduto per le altre grandi figure michelstaedteriane della *persuasione*, anche il suo messaggio viene piegato nel tempo alle forme della inautentica, rettorica vita sociale.

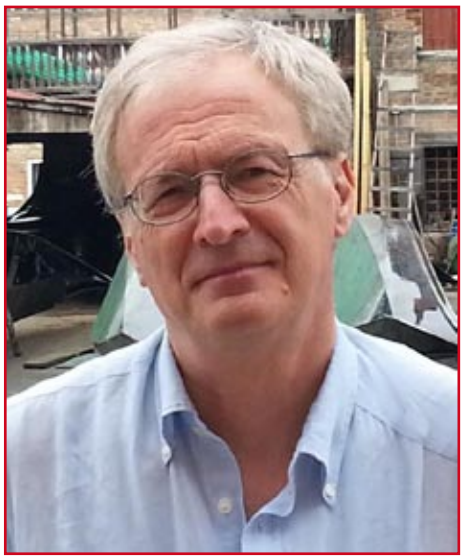
La vocazione eminentemente pedagogica e sociale del *persuaso* che si vuole "educatore", "maestro di vita" e che tuttavia sperimenta l'aspra contraddizione del riconoscersi impossibilitato a persuadere gli altri, trova nella figura di Gesù, secondo l'interpretazione di Caliaro, l'esempio più vicino e sofferto cui Michelstaedter guarda nelle pagine de *La persuasione e la rettorica*.

Pagine che, peraltro, nel loro previsto destino di solitudine, di rifiuto, di *non-persuasione*, Michelstaedter verga secondo un'inesausta tessitura dialogica, polifonica (e plurilinguistica), in costante corpo a corpo col pensiero e con la parola altrui, antica e moderna. Non a caso il saggio d'esordio del libro di Caliaro si intitola *Voci*: Michelstaedter ha bisogno di convocare nella sua scrittura i grandi maestri della *persuasione*, nei quali egli «ha rinvenuto un patrimonio di verità liberatorie» dalla tradizione dell'artificio rettorico, di sentirli vicini alla sua situazione di «tardo e misero» "discepolo", di umile «pedone». Maestri tra i quali Michelstaedter cita anche Petrarca. Ed è al rapporto con Petrarca, in specie il Petrarca dei *Trionfi*, che Caliaro dedica uno dei capitoli del libro. La riflessione sul tempo e sulla dicotomia drammatica tra l'idea di eternità e la realtà di finitezza, entrambe costitutive della condizione umana, è il grande tema pertrarchesco che Caliaro riconosce influente nella pagina di Michelstaedter. Ma il conflitto in Petrarca tra «transunte e perenne» si converte nel filosofo novecentesco in quello tra «disvalore e valore»: «Se per Petrarca – scrive Caliaro – la deficienza della vita risiede non nella mancanza di valori bensì nella loro labilità, per Michelstaedter la deficienza della vita risiede nella sua correlatività», nella sua impossibilità ad attingere il possesso assoluto dell'autentico valore, costantemente espropriato dalla costruzione rettorica della vita e del

Ilvano Caliaro
Per una vita che sia vita
Studi su Carlo Michelstaedter
Leo S. Olschki, Firenze 2017
pp. VIII-114, euro 20,00

Ilvano Caliaro

Carlo Michelstaedter ha cercato di fornire una risposta alla domanda concernente la possibilità di individuare un valore assoluto all'esistenza



discorso sociale. Quella inaccettabilità in Michelstaedter della condizione umana finita, precaria, storica che confina il valore della via alla «salute» che in lui ha nome di *persuasione* al perimentro della sola dimensione individuale.

* * *

Quella di Michelstaedter è un'idea di *persuasione* che, nello stesso giro di anni in cui egli lavora alla sua tesi di laurea, deve confrontarsi con altre riflessioni su analogo tema ma di diverso esito. E basti qui l'accenno all'*Arte di persuadere* di Prezzolini (1907), quel« Giuliano il Sofista» che nei processi moderni di formazione della propaganda sociale e di confezionamento di pseudo-verità di massa intuiva, con buona dose di cinismo nihilista, nuove possibilità di affermazione della funzione dell'intellettuale. *Persuasioni a confronto* è il saggio finale del libro di Caliaro, in cui, invece, si sonda il rapporto tra le due differenti «ideologie» della persuasione in Michelstaedter e in Slataper, accomunati peraltro dall'identità storico-generazionale, dalla provenienza giuliana, dagli studi e dal soggiorno fiorentino, in quel primo '900 in cui Firenze fu capitale d'avanguardia della cultura italiana.

Se ancor oggi paiono acutissime le pagine di Michelstaedter sull'organizzazione *rettorica* dell'idea e del mondo del lavoro (fascinate anche da qualche suggestione marxiana), è proprio nella riflessione sulla *nozione di lavoro* che Slataper gradatamente viene a riconoscere il dovere etico di produrre un'opera (e non solo una parola) di *amorosa persuasione* del valore e del senso della vita che non sia «salute» solo individuale, ma condizione di prassi collettiva e sociale. Caliaro cita un appunto di diario in cui Slataper, dopo il suicidio di Michelstaedter, annota: «Quello che è stato disastro per Papini, Michelstaedter - felicità per noi. […] Costretti a vivere nella *vita* senza crederci. Nell'al di là non ci si può rifugiare: tutta la liberazione che viene dall'al di là manca. Non c'è immortalità, anima: dunque non gloria. Ma gli esseri attivi: *lavoro*. Ci siamo accorti che nel lavoro, nell'esprimerci nel sodo, c'era felicità.» È il *lavoro* della terza parte del *Mio Carso*, con intonazioni bibliche ma certo non scevre della consapevolezza dei moderni processi di alienazione: «Lavorerai piangendo dal disgusto, ma lavorerai». […] Il tuo dannato lavoro sarà, forse, eternamente vano. Ma lavorerai, come se tu fossi l'ultimo dei rimasti».

Più drastico, Slataper, in un suo scritto su Michelstaedter apparso sulla *Voce*, che Caliaro cita, e in cui si profila l'interpretazione filosofica del suicidio: «ammazzarsi non significa attestare la verità della propria convinzione, ma riconoscere la propria impotenza a praticarla».

Sulla scorta del *Michelstaedter* di Ilvano Caliaro, saggio importante le cui prospettive di indagine solo sinteticamente si è cercato qui di richiamare, si può aggiungere che in Slataper (il quale, forse in implicito confronto col goriziano, definisce se stesso, «impersuaso e contraddittorio») la ricerca della parola *persuasa*, quella «che supera la parola, che dà la cosa direttamente», può darsi solo nell'inevitabile e doloroso attraversamento della *rettorica* sociale cui la condizione di storica finitezza umana tutti inchioda, può esprimersi solo in un atto di etico volontarismo, non meno individualistico, ma che schiuda all'intellettuale le prospettive di una prassi sociale che spezzi il cerchio della solitudine e incrini il nonsenso della «vita-non vita».

IMMAGINI PER UNA CITTÀ

di Charles Klopp

Trieste. Una città e la sua anima è il terzo libro corredato di fotografie di Trieste che Pietro Spirito ha pubblicato negli ultimi sei anni. Il nuovo volume viene dopo *La fabbrica del mare. Al lavoro nel golfo di Trieste* (Trart) del 2013 e *GraffiTs* (Edizioni Simone Volpato Studio Bibliografico) del 2012, entrambi con fotografie in bianco e nero di Roberta Radini. Quasi venti anni prima, nel 1994, Spirito aveva pubblicato *Trieste a stelle e strisce. Vita quotidiana ai tempi del governo militare alleato* (Mgs), uno studio storico con illustrazioni che documentavano l'argomento indicato nel titolo del volume. Spirito, scrittore e giornalista per il *Piccolo,* in tempi più recenti ha pubblicato una vivace e personalissima guida alla città (questa volta senza foto), *Trieste è un'altra* (Mauro Pagliai, 2011). É autore anche di molti altri libri che sono in parte romanzi o studi storici, in parte reportage o confessioni autobiografiche e che in molti casi sono ambientati a Trieste o su (o qualche volta dentro) il suo golfo. I cinque libri elencati sopra non sono romanzi ma libri che, almeno in senso lato, possono essere considerati "guide alla città." I cinque volumi, però, sono diversissimi fra di loro. Dopo il libro degli anni novanta sulla vita a Trieste durante l'occupazione angloamericana, *La fabbrica del mare* è una documentazione molto sobria della vita degli uomini e donne che lavorano su navi di vari tipi che si muovono sulle acque del golfo e forniscono sicurezza e prosperità alla città: rimorchiatori, pescatori e maricoltori di cozze, uomini e donne della Guardia costiera, e altri che lavorano a tutela del golfo e perciò della città.

GraffiTs, pubblicato l'anno prima, è un'opera di tutto diversa. Questo breve ed elegante opuscolo tratta uno strato della popolazione triestina differente da quella di *La fabbrica del mare*: quello occupato di "dissociati" (come dice una di loro) che vivono per le strade, emarginati e writer che producono i graffiti visibili in varie zone di Trieste, scritti

catturati qui dall'attentissima lente fotografica di Roberta Radini. Brevi frasi o frammenti di frasi, questi graffiti servivano poi come spunti per gli scritti fantasiosi e spesso provocatori che Spirito ha creato per accompagnare le foto della sua collaboratrice. Insieme ad esse suggeriscono delle storie che, quando estrapolate dalla fantasia creativa di Spirito si rivelano misteriose e disturbanti, spesso piene di dolore.

Trieste è un'altra, invece, non è un'indagine sulle esistenze di due popolazioni che vivono l'una accanto all'altra

Pietro Spirito
foto di Massimo Crivellari
Trieste. Una città e la sua anima
LEG, Gorizia 2017
pp. 247, euro 30.00

Pubblicato un libro con testi di Pietro Spirito e immagini di Massimo Crivellari

ma probabilmente non si sono mai parlati. Descrive una sola giornata nella vita di un individuo che si potrebbe considerare un turista indigeno: l'autore stesso che con la sua Kawasaki attraversa rombando zone talvolta inedite della sua città per poi fermarsi e riflettere su località urbane e extraurbane che molti dei suoi lettori vedono ogni giorno ma le cui storie e bellezze ignorano. I dieci capitoli (alcuni già apparsi in forma ridotta nel *Piccolo*) che Spirito propone nella sua "non guida" descrivono posti ed eventi che fanno parte di storie e leggende imprevedibili e favolose ma sempre basate sui fatti. I posti descritti includono i magazzini di Porto Vecchio una volta depositi commerciali circondati di ottimismo commerciale e più tardi tragici recapiti di memorie dell'esodo istriano; la stazione ferroviaria abbandonata (ma pur sempre occupata da una guardiana testarda e simpatica) di Rozzol-Montebello; la "Casa degli Sposi" di Via Fabio Severo con le sue memorie di caste passioni sotto la tutela di una benevolenza forse paternalistica ma pur sempre genuina; la gru "Ursus" e la sua caparbietà agli occhi di Spirito quasi umana; l'ex Hotel Balkan la cui storia vergognosa è ben nota ormai a tutta la città; il campo profughi di Padriciano; e, fuori della città, delle fortificazioni abbandonate sul Carso una volta baluardi contro i nemici di una guerra fredda ormai spenta anch'essa. Il viaggio che lo scrittore compie attraverso la sua città con le sue memorie di crudeltà, sacrifici, e piccoli eroismi trova il suo ultimo approdo al Cimitero di Sant'Anna dove lo scrittore rimane chiuso dentro dopo l'ora di chiusura e dove evoca in fantasia alcuni triestini famosi compresi Giani Stuparich ("nume-faro di Trieste") e Anita Pittoni ("donna forte e fragile, volitiva, passionale, determinata, a volte implacabile"). Poi il percorso rocambolesco e allo stesso tempo meditativo finisce davanti alla tomba del padre dello scrittore. A questo punto, lui, a notte fatta, si domanda se si è riuscito a ricomporre lo specchio rotto della sua comprensione della sua città o se le schegge delle sue riflessioni rimarranno sempre frammentarie, la sua visione sempre da completarsi, magari in un altro libro.

Il nuovo libro che Pietro Spirito e Massimo Crivellari hanno dedicato a Trieste pare indirizzato ad un pubblico più grande e meno specializzato di quello degli altri libri qui esaminati. Un volume che misura 23x23 centimetri con 247 pagine rilegate in un bellissimo giallo fiammante, *Trieste. Una città e la sua anima* contiene più di centocinquanta fotografie a colori, tutte di Crivellari con l'eccezione di una (quella del gufo reale alla

p. 124) di Luca Tolar. Alcune di queste splendide foto occupano una pagina intera o anche due pagine e in tal modo danno una nota di opulenza visiva al volume. Le foto sono unite a sessantacinque testi scritti di Spirito. E mentre non è chiaro se sono i testi a illustrare le foto o viceversa, è evidente che si tratta qui di una simbiosi reciproca fra parole e immagini particolarmente felice e stimolante.

I soggetti di queste foto e di questi testi sono in molti casi i monumenti di Trieste che tutti conoscono: Miramare, Piazza Unità d'Italia, Barcola, San Giusto, il Canal Grande, e tanti altri ancora. Ma, come in *Trieste è un'altra*, anche altre località meno note ai turisti e magari ai triestini stessi sono prese in considerazione. Queste includono il Gasometro di Via Svevo ex Via Broletto, un mirabile esempio della scienza e ingegneria locali non senza certi valori estetici; il complesso di case popolari di Rozzol Melara ormai giudicate da tutti più affini alle costruzioni sperimentali di Le Courbusier che non al famigerato Fort Apache bronxese; e le tante botteghe dei rigattieri (non "antiquari," insiste Spirito) del centro città. Altre sezioni del libro trattano non tanto edifici o monumenti ma attività come la movida giovanile di Via Torino e dintorni; lo sport a Trieste; e (ci mancherebbe altro), la bora che in delle belle foto vediamo tormentare non solo il mare che s'infuria accanto alle Rive ma anche inermi e pazienti cittadini curvi sotto le sue sferzate.

Le foto di questo libro trattano per forza le esteriorità delle cose, siano esse monumenti o individui che fanno footing o canottaggio o che si mettono in posa per la macchina fotografica come fa un gesticolante Ugo Pierri in una delle pagine conclusive del libro. I testi di Pietro Spirito, però - sempre bellissimi, eleganti e mai superficiali - riescono a penetrare l'aspetto esterno di ciò che descrivono e riescono così a scoprire dei significati non immediatamente percepibili o immaginati. Questi paragrafi ci portano al cuore dei misteri di questa città così originale, complessa, e amata (anche odiosamata) dai suoi abitanti e anche da quelli che vivono altrove.

Il libro costa poco considerando la sua portata artistica e intellettuale. I triestini, o almeno io così li immagino, lo leggeranno soddisfatti e talvolta sorpresi di fronte a ciò che il suo autore chiama "la caleidoscopica magia" di una città "sfuggente e franante". I turisti che lo compreranno, credo, rimarranno sorpresi pure loro ma anche meravigliati davanti a immagini e testi frutti di una curiosità collaborativa rispettosa ma anche libera, spregiudicata, e talvolta birichina.

UN SECOLO DOPO LA RIVOLUZIONE RUSSA

di Walter Chiereghin

Vasilij Kandinskij
Lago
1910. Olio su tela
Mosca
Galleria Tret'jakovskaja

Attenzione puntata sulla Russia da parte dell'Erpac, che dopo aver proposto tra dicembre e gennaio "Goodbye Perestrojka. Cento opere di artisti dell'ex Unione Sovietica", presso la Galleria Spazzapan di Gradisca d'Isonzo (v. Il Ponte rosso n. 30, gennaio 2018) promuove ora, fino al prossimo 25 marzo, un'altra esposizione a Palazzo Attems Petzenstein di Gorizia, intitolata "La rivoluzione russa. Da Djagilev all'Astrattismo (1898-1922)", due momenti stellarmente lontani nella storia dell'arte contemporanea russa, il primo alla fine, l'altro alla gestazione e alla nascita di un fervore rivoluzionario che, come affermò John Reed, era destinato a cambiare il mondo. Per molti decenni almeno, come poi s'è visto, a partire proprio dal 30 dicembre 1922, data di costituzione dell'Unione Sovietica. L'altra estremità del segmento culturale considerato, il 1898, è stato l'anno di fondazione di "Mir iskusstva" (Il mondo dell'arte), una rivista culturale frutto di un'associazione tra intellettuali russi che auspicavano un rinnovamento dell'arte nel loro Paese, sulla scorta di quanto stava avvenendo nelle grandi capitali culturali europee e che vide tra i contributori più importanti quel Sergej Djagilev indicato nella titolazione della mostra, famoso soprattutto come impresario teatrale e fondatore della compagnia del "Balletti russi", per la quale Igor Stravinsky compose alcune delle sue opere più celebrate e rappresentate, da L'uccello di fuoco (1910) a Petruška (1911) a La sagra della primavera (1913).

A Gorizia, la mostra a cura di Silvia Burini, docente a Ca' Foscari che con un altro dei curatori, Giuseppe Barbieri, dirige il Csar, Centro Studi sulle arti della Russia, e di Faina Balachovskaja, della Galleria Tret'jakov di Mosca, che custodisce la più importante collezione di arte russa a livello mondiale ed è prestatrice della maggior parte delle opere esposte, si propone di dar conto di un clima culturale connotato da un'effervescente avanguardia, che non ha potuto che svilupparsi di pari passo con gli ardori rivoluzionari, prima di adagiarsi nel confortevole scontato realismo di regime, quando il comunismo sovietico, per dirla con Enrico Berlinguer, aveva esaurito la sua spinta propulsiva.

L'esposizione goriziana è arricchita anche da un notevole apparato multimediale che facilita il visitatore nel richiamare alla memoria particolari del periodo storico considerato, che com'è logico non

Il'ja Maškov
Ritratto della studentessa Natalija Michajlovna Usovaja
1915. Olio su tela
Mosca
Galleria Tret'jakovskaja

In mostra a Gorizia opere d'arte tra gli ultimi due anni dell'Ottocento e il 1922, data di nascita dell'Unione Sovietica.

si esaurisce nel fatidico 1917, ma viene analizzato in funzione dei presupposti e degli esiti della Rivoluzione d'Ottobre.

Numerosi e importanti sono i dipinti presenti a Palazzo Attems, tra i quali è presente anche *Lago*, un'opera astratta di Vasilij Kandinskij e un'altra (Stazione senza fermata, 1913) di Kazimir Malevič, noto in Occidente soprattutto in quanto fondatore del Suprematismo, ma accanto a due sculture e alle opere di pittura - alcune delle quali eseguite da artisti scarsamente conosciuti fuori dai confini dell'ex Unione sovietica - sono presenti numerosi e interessanti oggetti di arte applicata, manifesti, per lo più di propaganda politica del periodo caldo della Rivoluzione e della guerra civile, ma anche altre notevoli opere di grafica ed oggetti di uso comune e quotidiano: una straordinaria collezione di progetti per tessuti di inizio '900, schizzi per costumi e scenografie teatrali, vassoi di metallo borsette, porcellane, tabacchiere e scatoline in cartapesta laccate, portacipria. Sono anche questi oggetti d'uso a testimoniare della straordinaria effervescenza creativa di quel periodo, che si faceva carico di curare, pure in presenza di incredibili ristrettezze e privazioni determinate dalla guerra e da quanto ad essa seguì, l'aspetto estetico della quotidianità, in alcuni casi ricalcando stilemi e soggetti della tradizione, in altri prestandosi a conformarsi alla carica innovativa delle più recenti tendenze oppure a piegarsi alle esigenze propagandistiche della nuova retorica rivoluzionaria.

La mostra di Palazzo Attems Petzenstein dimostra come anche in Russia fosse in quel volgere di anni presente e oltremodo attiva la ricerca di nuove vie che non erano limitate all'ambito delle arti figurative, ma spaziavano in ogni altro ambito sempre con una forte tendenza all'innovazione, tanto nel teatro - si pensi al solo Cechov - quanto nella musica (Musorgskij e Stravinsky) e poi ancora nel balletto, nella fotografia e soprattutto nell'elaborazione teorica di ciascuna di tali declinazioni della creatività artistica.

Aleksandra Ekster: Composizione 1914, Olio su tela. Mosca Galleria Tret'jakovskaja

Kazimir Malevič Stazione senza fermata. Kuncevo 1913. Olio su legno Mosca Galleria Tret'jakovskaja

Come si è detto, la mostra integra le opere d'arte in essa contenute con l'utilizzo di materiali multimediali in una sezione, curata in particolare da Giuseppe Barbieri, che propone, mediante un accesso video e audio attivabile mediante quattro postazioni touch screen, approfondimenti documentali mediante l'uso di filmati, immagini e suoni riferiti alla Russia di quegli anni turbolenti che, se interessano e intrattengono con vivacità una gran parte dei visitatori, i rivolgono con particolare efficacia al pubblico più giovane e agli studenti.

Giuseppe Mariuz

SANGUE FRA LE PRIMULE

di Marina Silvestri

Il mondo contadino della pianura friulano-veneta è al centro del romanzo Sangue tra le primule di Giuseppe Mariuz, un autore che ha al suo attivo numerose pubblicazioni di storia contemporanea, alcune biografie, fra cui tre libri su Pier Paolo Pasolini, raccolte di poesie, racconti e programmi radiotelevisivi. Questo è il suo primo romanzo. Un romanzo storico che parla delle agitazioni agrarie degli anni Venti, delle divisioni fra leghe bianche e rosse e all'interno del mondo cattolico e della stessa Chiesa; e poi il paternalismo dei proprietari terrieri, le paure della borghesia e la violenza del nascente regime; un romanzo che scava in profondità nella mentalità, nei costumi e nelle tradizioni. L'autore mette a fuoco tanto il periodo storico con le sue macro dinamiche economiche, politiche e sociali, quanto i riflessi degli scontri ideologici nella comunità e all'interno delle stesse famiglie. «Teste calde stavano su un fronte e su quello opposto - scrive - e attendevano un niente per scoppiare; la guerra aveva reso precario il senso della vita agli uni e agli altri, specie a quelli con la pancia vuota. Le guardie comunali provenivano dalla stessa terra dei dimostranti, parlavano lo stesso dialetto, […] però intascavano un salario sicuro quantunque eroso dall'inflazione […] I reali carabinieri erano volontari per fame, analfabeti o quasi, provenienti in gran parte dal Meridione […] i soldati della caserma di fanteria non erano altrettanto sicuri per il governo e per la corona, ma la loro condizione d'origine di contadini li rendeva comunque sottomessi e disciplinati verso i loro superiori, così com'era stato in guerra. Quanto ai dimostranti s'era visto in quei mesi che erano accomunati da una grande rabbia e ribellione per lo stato di indigenza in cui erano precipitati. Avevano scoperto il nemico non più sull'altra trincea o negli eserciti di occupazione, ma all'interno; […] in chi annunciava l'imminente licenziamento dei lavoratori occupati in opere pubbliche di ripristino, in chi impediva di emigrare, in chi negava i sussidi, in chi non forniva nemmeno più le minestre per i poveri e gli ammalati. […]

e poi c'erano i padroni delle fabbriche e i loro caporioni, gli agrari e i loro fattori, i commercianti che incettavano i prodotti e vi speculavano; e i preti».

Nato a Valvasone, illustrando le fonti Mariuz sottolinea: «Questo romanzo è rimasto sulla penna per vari decenni. Suoi complici sono molti parenti, a partire dai più vecchi, nonna e prozii, che frequentavo abitualmente da giovane.[…] La curiosità che mi hanno instillato si è poi arricchita nel tempo con studi, ricerche e letture di vari autori di storia, memorialistica, antropologia culturale…». Segue un lungo elenco rigorosamente in ordine alfabetico che dimostra come siano preziosi tanto la documentazione storica quanto le frequentazioni intellettuali e amicali. Perché la storia ha bisogno della memoria tramandata, e la memoria della storia, per non spegnersi in un confuso accumulo di destini privati.

Il titolo del romanzo, Sangue fra le primule, suggerisce un immediato indiretto rimando al testo di Nico Naldini sugli anni giovanili di Pasolini a Casarsa, il «paese di temporali e primule», e all'essere le vicende narrate anche lo sfondo per un misterioso delitto. L'incalzare degli eventi porta all'uccisione del figlio di un «noto amministratore di tenute e abile affarista, divenuto da poco proprietario terriero grazie alla fifa delle eredi Fratina, che si erano disfatte della campagne di Sant'Urbano», delitto «che fu per molto tempo al centro di innumerevoli chiacchiere e di un certo sgomento». L'uomo venne trovato la mattina delle Ceneri del Ventidue «fra il fossato e la riva coperta di primule, dove una scaletta in pietra portava al lavato-

Il primo romanzo di Giuseppe Mariuz è un romanzo storico che parla delle agitazioni agrarie degli anni Venti

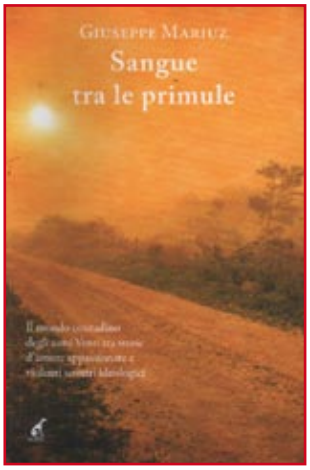
io». Il popolo si interrogava: «Politica o donne, o magari le due cose mischiate…» Perché il morto aveva cercato la copertura del fascismo. E non è l'unico sangue a essere versato. Una filandina muore dissanguata, «rimasta gravida prese due lunghi ferri da calza…», di un'altra giovane violata rimane lo «scarpet che emerse su un olla sorgiva del Sile, poche centinaia di metri a occidente della casa dove abitava. La trovarono ancora sommersa, con un cordino stretto alla gola e legato, all'altra estremità, su una grossa pietra»; muore un ragazzo che «si avventura a recuperare ferraglie di guerra ed esplosivi sul greto del Tagliamento all'altezza del ponte della Delizia»; e poi la Vanna, mistra alla filanda, «che grazie al suo periodo triestino si trovava a suo agio fra i signori…». Morti oscure e disperate.

Le storie si intrecciano: il vecchio mondo in disfacimento, gli ideali di riscatto sociale, le spedizioni punitive dei fascisti; e ci sono in primo piano storie di donne che cercano con determinazione un ruolo e una dignità nuovi: l'Albina che va a vivere con Elio, figlio di Zuan Giurizzan, bìntar come il padre e Caterina, maestra, figlia dell'ingegner Locatelli che dirige la filanda, che si unisce a Paolo, attivista politico comunista, sospeso dalla scuola per la sua attività sovversiva.

La guerra ha lasciato il segno. I contadini, siano mezzadri o braccianti stagionali, sono ritornati dal fronte con la coscienza di essere stati trattati come carne da macello, ma hanno respirato nuove idee e anche gli echi della rivoluzione; non si sentono più sotans, e chiedono di contare, mentre le famiglie nobiliari vendono ai mezzadri per paura dei bolscevichi. Cambiano i rapporti umani e i personaggi tratteggiati da Giuseppe Mariuz raccontano questo cambiamento; personaggi e vicende ambientati nell'immaginario paese di Sant'Urbano, frutto della fantasia dell'autore, ma con una stretta attinenza ad accadimenti avvenuti a San Vito al Tagliamento, e nel circondario.

Il romanzo si apre con «la scomposta e rumorosa brigata dei taglialegna dopo otto ore di manera e segone insaporite da una fetta di polenta fredda e un'unghia di lardo». Gli «uomini a opera discutevano con concitato fervore dei giorni a venire, scaricando la paura di una nuova fame con ingiurie, bestemmie, lazzi e mimi al commissario prefettizio, all'ingegnere capotecnico, ai reali carbonieri, a tutti gli sfruttatori del popolo e ai servi del padrone e del capitale che impedivano la dignità della loro vita…». Quando i «giorni a venire» si saranno compiuti poco resterà del Friuli 'piccolo compendio dell'universo' delle pagine di Ippolito Nievo; le grandi famiglie contadine saranno scomparse e disperse da un'emigrazione non tanto ormai solo da lavoro, quanto politica, che riguarda anche la borghesia. Lontano dalla «patria infida» scrive una delle protagoniste in una lettera al fratello rimasto, che al regime ha aderito: «In questi anni, la vita di fuoriusciti ci ha escluso dalle normali relazioni sociali e familiari; siamo stati assorbiti dai grandi ideali lasciandoci alle spalle come zavorra gli affetti del passato». Grazie all'interessamento di don Oreste «che va drio ale parole dei Vangeli» famiglie intere e singoli emigreranno verso il Sudamerica, in particolare le fazende del Brasile, o il Midì francese, attraversando il confine clandestinamente, perché «alle guardie non interessava guantarli, in fondo i Taliani avevano troppe braccia e poca terra e i Francesi il contrario».

L'autore facendo propria la lezione pasoliniana in merito alla forza espressiva delle parlate dialettali, dei gerghi e della lingua madre, rispetto all'uso di un neo italiano 'medio' che spegne le identità, usa una prosa in cui termini ed espressioni in lingua friulana, incastonati non solo nei dialoghi, ma nella narrazione, concorrono a contestualizzare le vicende sullo sfondo linguistico del territorio in cui si svolgono. Termini sedimentazione di storia vissuta, e trasmessa, portatori di cultura viva, reale non assimilata e difficilmente assimilabile. Come scrive: «Nel mondo contadino ogni parola trovava il suo corrispettivo concreto, non v'era spazio per alcuna astrazione».



Giuseppe Mariuz
Sangue tra le primule
Gaspari editore, Udine 2017
pp. 348, Euro17.50

LA LUNGA VITA DI GIUSEPPINA MARTINUZZI

di Silva Bon

Giuseppina Martinuzzi

È appena uscito in libreria l'ultimo lavoro di Giacomo Scotti, noto scrittore e poeta, nato a Saviano, in provincia di Napoli, nel 1928 e attivo tra Fiume e Trieste, in un continuo intreccio di viaggi, di spostamenti, di presenze culturali nelle due realtà contigue, quella croata e quella italiana. Scotti è portatore di valori di dialogo, di conoscenza, di superamento di confini reali e di muri ideologici, di pregiudizi che chiudono all'altro, per promuovere piuttosto un ponte costruito sulla parola, sulla diffusione di saperi, di avventure letterarie che permettono ai lettori italiani, curiosi e aperti, di incontrare il mondo croato-serbo e, a quelli della ex Jugoslavia, il mondo italiano. Per questa sua opera instancabile di fraseggio e di contaminazione intellettuale, politica in senso lato, è stato premiato più volte, in Italia, come a Fiume e a Pola.

Autore di più di centottanta opere di storia, di narrativa, romanzi, sillogi poetiche, saggi, Giacomo Scotti, a novant'anni ancora è presente nel mondo culturale delle nostre terre di frontiera. Come scrittore sensibile, e attento operatore scientifico, oggi ci offre la possibilità di leggere il lavoro più completo ed esaustivo scritto su un personaggio femminile che nella regione dell'Alpe Adria è diventato un mito propositivo di autonomia, emancipazione e valorizzazione delle donne: parlo di Giuseppina Martinuzzi, nata e morta ad Albona, nell'Istria meridionale, negli anni tra il 1844 e il 1925.

Una lunga vita, quella di Giuseppina Martinuzzi: 81 anni vissuti soprattutto a Trieste, la prima donna rossa istriana, come recita il titolo un po' provocatorio scelto da Giacomo Scotti: cioè la prima donna convintamente e consapevolmente socialista e comunista dell'Istria; eroica combattente del proletariato, della fratellanza e dell'unità italo - slava; scrittrice, poetessa, saggista; oltre che maestra, prodiga e oblativa, operante per decenni alla fine dell'Ottocento e nei primi anni del Novecento, nelle scuole primarie dei quartieri più popolari, degradati e disagiati di Trieste, come ad esempio Cittavecchia.

La scelta di diventare attivista a tempo pieno degli ideali di un socialismo umanitario, e, dopo il 1921, di un comunismo internazionalista, è una scelta della maturità di Giuseppina Martinuzzi: lei aveva poco più di cinquant'anni quando decide di abbracciare la fede socialista, dopo aver affrontato la lettura e il confronto intellettuale con le opere di Marx e di Engels.

Negli anni della giovinezza, pur sempre impegnata nello studio e nella produzione di opere letterarie, poesie, articoli, saggi, lei era ancora confluente e partecipe di quel *milieu* sociale borghese, entro cui aveva i natali, e che naturalmente la portavano a frequentare l'ambiente irredentista italiano e a condividere idee di un nazionalismo liberale di sinistra, di impronta fortemente mazziniana, repubblicana e garibaldina.

Da sempre sensibile alle sofferenze della povera gente, alla precarietà delle classi più povere della popolazione istriana, Giuseppina Martinuzzi, vivendo ad Albona, ben conosceva e vedeva con chiarezza, da vicino, ad esempio, le terribili condizioni di vita dei minatori della

In un libro di Giacomo Scotti ripercorsa la biografia dell'intellettuale socialista istriana

valle dell'Arsia, giovani uomini, donne, bambini costretti ad un lavoro durissimo di sfruttamento economico e sociale. Tutto ciò era colto dalla osservazione non neutra, ma fortemente partecipe di una donna intelligente e aperta verso i problemi del prossimo.

Perciò il passaggio alla militanza socialista è un passaggio naturale, un transito che denuncia la povertà, la impossibilità, in quelle condizioni politico-sociali, e in quel mondo di fine Ottocento e primo Novecento di migliorie concrete di carattere economico e di condizioni lavorative. Giuseppina Martinuzzi vede anche a Trieste lo sfruttamento indiscriminato delle donne e degli uomini del proletariato, degli operai dei Cantieri: le loro richieste, che si concretizzano in proteste, scioperi in massa, sono repressi nel sangue, con l'uso della forza militare da parte delle autorità austroungariche.

Giuseppina Martinuzzi è una donna professionalmente dedita all'insegnamento e al discorso e approccio didattico; perciò lei pensa che la possibilità di miglioramento delle condizioni sociali ed economiche di vita delle classi più umili, in particolare delle donne, delle fanciulle, sia possibile e realizzabile; lavora in favore di un riscatto positivo e sostanziale, che passa, in primo luogo, come primo passaggio, attraverso la strada della alfabetizzazione, della acculturazione.

Opera in una realtà difficile come maestra, educatrice, come letterata e donna di penna scrive su riviste e giornali: dapprima fonda e dirige, prima donna nella regione, una rivista letteraria, un periodico "Pro Patria" negli anni 1888-1889; poi, col passare degli anni il suo impegno e il suo protagonismo diventano sempre più pressanti, scrive articoli di denuncia su giornali istriani, di Capodistria, di Rovigno, di Pola, triestini e friulani, soprattutto di Udine, come ad esempio, tra i molti altri, il *Lavoratore friulano*; intreccia amicizie collaborative con altre donne, scrittrici emancipate e molto note del suo tempo, come Elda Gianelli, oppure con scrittori di impegno sociale italiani, come Edmondo De Amicis.

Dopo la sua scelta di militanza di campo socialista tutte le opere di narrazione letteraria creativa, i poemetti tra epica e lirica, come *Ingiustizia*, canto storico-sociale, sono al servizio dell'idea.

Questo bel libro, che Vita Activa ha con orgoglio editoriale pubblicato, rientra nella politica sociale e femminile che opera nell'ambito della Casa Internazionale delle Donne di Trieste; il volume, di ben 330 pagine, fa parte della sezione "Memorie", diretta da Mariella Grande, cioè della Collana che intende valorizzare le autrici dell'Ottocento e del Novecento, un tempo affermate e famose, oggi cadute nell'oblio.

Nello specifico, il libro dedicato a Giuseppina Martinuzzi e magistralmente curato dall'editor Patrizia Saina, raccoglie, grazie al capillare lavoro di ricerca di Giacomo Scotti articoli e scritti inediti, che completano in modo esaustivo il quadro della produzione letteraria di questa "pasionaria". Scotti ha potuto avvalersi, tra l'altro, anche dei documenti conservati nell'Archivio presso il Museo della famiglia Martinuzzi ad Albona e negli archivi a Fiume e a Pola, raccogliendo inoltre documenti fotografici di grande interesse, come quello che illustra la copertina del libro, che fotografa un quadro familiare di decoro borghese, come attestano i particolari dei vestiti dei genitori, della sorella e del fratello, e dell'elegante arredo domestico, e vedono Giuseppina Martinuzzi amorevolmente intenta alla lettura proposta e condivisa.

In conclusione, penso che questo libro costituisca una possibilità attiva e vincente di confronto con l'opera e l'esempio di vita di una grande donna, operante tra Ottocento e Novecento; esso giustamente ripropone e valorizza quei semi di ideale ispirazione culturale e di onesto impegno politico-sociale gettati e testimoniati da Giuseppina Martinuzzi: di questi stimoli abbiamo bisogno ancora oggi, in momenti di difficili passaggi di un contesto italiano ed europeo.

Giacomo Scotti
La prima donna rossa istriana. Vita, opera politica e letteraria di Giuseppina Martinuzzi
Vita Activa, Trieste 2017
pp. 330, euro 16,00

IL ROBOT PERTURBANTE / 3
Hoffmann e gli automi

di Giuseppe O. Longo

Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann

Anche nel caso del perturbante e delle sue radici psicologiche scrittori e registi hanno fornito e forniscono abbondante materiale di indagine per gli psicologi e gli psichiatri. A proposito dell'inconscio, Italo Calvino, riferendosi ai racconti di quel singolare personaggio che fu Hoffmann, scrisse: «La scoperta dell'inconscio avviene qui, nella letteratura romantica fantastica, quasi cent'anni prima che ne venga data una definizione teorica».

Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann (1776-1822) nacque a Königsberg, Prussia orientale, oggi Kaliningrad, in Russia. Il padre era avvocato a Königsberg, ma era poeta e musicista dilettante. Nel 1767 sposò la cugina Luise Albertine Doerfler (1748-1796). Ernst Theodor Wilhelm (che nel 1805 avrebbe cambiato il terzo nome in Amadeus in omaggio a Mozart) ultimo di tre fratelli. Nel 1778 i genitori si separarono e lui rimase con la madre, che si trasferì presso la famiglia di origine, composta da due zie nubili, e da uno zio scapolo, burbero e severo, Otto Wilhelm, cui fu affidata l'educazione del bambino. Il periodo trascorso in questa famiglia piuttosto soffocante doveva lasciare un'orma indelebile nello scrittore, che dal padre aveva ereditato una spiccata vena artistica, mentre la madre, ipersensibile e soggetta a depressioni, gli aveva consegnato un carattere incline al fantastico e al visionario.

Dopo la laurea in legge, Hoffmann intraprese una carriera di funzionario in varie città della Germania e della Polonia, e sarebbe troppo lungo seguirlo nei suoi spostamenti. Mette tuttavia conto menzionare l'incidente occorsogli il martedì grasso del 1802 a Posen (oggi Poznan, in Polonia), dove svolgeva il suo primo incarico: durante un ballo furono distribuite le caricature di alcuni ufficiali dell'esercito, di cui fu facile individuare l'autore. Le autorità di Berlino, cui erano state presentate delle rimostranze, decisero di "promuovere" il giovane spedendolo a Płock, nella Prussia Orientale (oggi nella Polonia Centrale), dove giunse nell'agosto 1802 con la novella sposa polacca. Dopo un soggiorno a Varsavia, Hoffmann tornò a Berlino, dove svolse una multiforme attività: scrittore, musicista, disegnatore e critico musicale.

È del 1809 il suo primo racconto fantastico (*Il cavalier Gluck*), cui ne seguirono molti altri, che presero spesso le mosse dai traumi psichici della sua infanzia (*Racconti fantastici alla maniera di Callot*) e dal suo interesse per l'occultismo e l'ipnotismo (*Gli elisir del diavolo*). Sempre sull'orlo dello squilibrio, in lui si dissolveva la distinzione tra sogno e realtà: tipico in questo senso *L'uomo della sabbia*, cui accennerò più avanti. Perseguitato dal timore di diventare pazzo, Hoffmann approfondì l'argomento della follia studiando i ricoverati nel manicomio di Bamberga e le persone che incontrava grazie al suo lavoro di consigliere giudiziario a Berlino. Morì di sifilide a 46 anni, nel 1822.

Hoffmann fu autore di racconti gremiti di creature chimeriche e demoniache. Come la sua vita si svolse nel contrasto tra la scrupolosità impiegatizia e la passione artistica, allo stesso modo nelle sue opere compaiono fianco a fianco, talora sovrapponendosi e compenetrandosi, il mondo della quotidianità, visto come assurdo e artificioso, e il mondo della fantasia e del sogno, considerato ovvio e naturale. L'estraneità dello scrittore rispetto all'esistenza ordinaria gli consentì di gettare uno sguardo sugli aspetti ambigui della natura e dietro la facciata della vita borghese. Non si dimentichi che negli stessi anni Mary Shelley compose il suo *Frankenstein*, John Polidori il *Vampiro*, e che, soprattutto in Germania, fioriva la letteratura gotica e orrorifica.

Molti furono gli scrittori influenzati da Hoffmann, da Baudelaire a Balzac, da Puškin a Gogol a Poe. In ambito musicale, il nostro fu compositore prolifico e originale, mentre i suoi personaggi ispirarono altri musicisti, tra cui Offenbach (*I racconti di Hoffmann*) e Čiajkovskij (*Schiaccianoci e il re dei topi*).

Hoffmann fu autore di racconti gremiti di creature chimeriche e demoniache

L'uomo della sabbia
(Der Sandmann)

Nei racconti di Hoffmann s'incontrano spesso gli *automi*, a volte talmente simili agli umani da trarre in inganno gli osservatori più acuti: non si dimentichi che il Settecento aveva visto una fioritura senza precedenti di queste macchine meravigliose e inquietanti. Un racconto, emblematico fin dal titolo, è *L'automa*, epitome di quella meccanica misteriosa e allucinata tanto cara allo scrittore. L'automa si presentava nell'aspetto e nelle vesti esotiche di un Turco ed era in grado di fornire risposte a chi l'interrogava sussurrandogli la domanda nell'orecchio destro. A volte, alzando il braccio, l'automa minacciava l'interrogante o si rifiutava di rispondere. In ogni caso, dopo un certo numero di risposte il mago che lo manovrava «infilava la chiave nel fianco sinistro della figura, caricando con gran fracasso una macchina ad orologeria».

Nel racconto del 1815, *L'uomo della sabbia*, comparso nella raccolta dei *Notturni* (1816), si affronta il tema dell'ambiguità e del doppio e il rapporto tra essere umano e automa. È uno scritto esemplare per quanto riguarda il tema del perturbante.

Fin dall'infanzia il protagonista del racconto, Nataniele, è ossessionato e terrorizzato da Coppelius, un amico di famiglia, avvocato e alchimista, su cui il bambino proietta i tratti malvagi del padre. In seguito, durante gli studi universitari di giurisprudenza, Nataniele si sente perseguitato da una sorta di "doppio" dell'avvocato, il fabbricante italiano di occhiali Coppola. Fidanzatosi con Clara, ragazza affettuosa e concreta, il giovane acquista da Coppola un binocolo che gli consente di scorgere, nel palazzo di fronte, appartenente al professor Spalanzani, una bellissima fanciulla, che lui crede essere Olimpia, la figlia del professore, di cui s'innamora perdutamente. In realtà Olimpia è una bambola meccanica di cui il giovane non riesce a scorgere la vera natura, nonostante le tante prove che agli occhi degli altri sono evidenti. In seguito a un incidente Nataniele scopre che Olimpia è un automa e per il trauma impazzisce. Dopo un ricovero in manicomio, passa la convalescenza a casa, tra le cure dei familiari e di Clara. Un giorno, dopo la guarigione, Nataniele e la fidanzata salgono su una torre per osservare dall'alto il panorama della città. Quivi il giovane usa il binocolo di Coppola e impazzisce di nuovo credendo di vedere anche in Clara un automa. Dopo aver tentato invano di precipitare la fidanzata dalla torre, Nataniele si getta nel vuoto e muore.

Anche oggi, dopo duecento anni, *L'uomo della sabbia* ci turba e ci inquieta: in primo luogo per la ricchezza di suggestioni sul meccanismo della proiezione che agisce nelle nostre relazioni con gli altri, in particolare con le persone che più ci sono vicine e con cui i rapporti sono più intensi, come nell'innamoramento. Come in altri racconti di Hoffmann, anche qui si svolge una lotta tra il bene e il male, che si concreta nella distinzione operata da Nataniele tra le parti buone e cattive delle persone a lui care: ma questa distinzione è intorbidata dai cupi presagi e dai deliri del giovane, tipici dei pazienti affetti da schizofrenia, paranoia e psicosi varie.

Di rilievo è anche lo sforzo compiuto da Clara, donna autonoma e razionale, di spiegare i meccanismi del male e dell'inconscio[1]. Questa analisi rispecchia il continuo tentativo di Hoffmann di scomporre l'io per scoprirne il funzionamento profondo.

(3-*continua*)

1) Lo scrittore infatti mette in bocca alla giovane Clara queste parole: «Se esiste un potere oscuro e ostile che introduce a tradimento nel nostro cuore un filo con il quale ci afferra e ci trascina su una strada pericolosa e mortale che altrimenti non avremmo mai battuto... se un potere siffatto esiste, esso deve prendere dentro di noi la nostra stessa forma, anzi deve diventare il nostro io. Soltanto così infatti possiamo credergli e concedergli quello spazio di cui ha bisogno per compiere quell'opera segreta.»

UN SACRO CAPRICCIO

di Nadia Danelon

Leonardo da Vinci
Annunciazione
Galleria degli Uffizi

L'*Annunciazione* di Leonardo da Vinci è, senza alcun dubbio, uno tra i maggiori capolavori conservati presso la Galleria degli Uffizi: questa tavola, dipinta negli anni '70 del XV secolo, è resa celebre da una composizione enigmatica che - per certi versi - viene giudicata imperfetta dalla maggior parte degli studiosi.

Leonardo, che nel realizzare l'opera si dimostra fedele alla tradizionale iconografia tipica di questo soggetto religioso, pone in evidenza alcuni elementi enigmatici: quasi degli errori che, sebbene siano stati attribuiti anche alla giovane età di un artista ancora attivo presso la bottega del suo maestro, hanno comportato delle notevoli difficoltà nell'attribuzione. Non esistono molti documenti relativi a questo dipinto: tant'è vero che, in prima battuta, la tavola viene attribuita a Domenico Ghirlandaio. L'opera proviene dalla chiesa e monastero di San Bartolomeo a Monteoliveto (Firenze): è giunta agli Uffizi nel 1867, comparendo per la prima volta nel catalogo del 1869. A partire dal suo ingresso nelle collezioni fiorentine, l'opera viene assegnata alla mano di Leonardo da Vinci, grazie al preciso parere espresso da Liphart: tuttavia, come già ricordato, per decenni si susseguono attribuzioni errate da parte degli studiosi che contribuiscono a creare l'impressione di un processo esecutivo incoerente. Si è voluto assegnare l'opera alla mano di Ridolfo del Ghirlandaio (Morelli e Cavalcaselle), poi a Verrocchio (Cruttwell e Reymond): ad un certo punto viene ipotizzato che l'opera possa essere il frutto di una collaborazione tra Leonardo da Vinci e Lorenzo di Credi, assegnando al primo la figura dell'angelo e al secondo quella della Vergine. In più, nel corso del tempo, alcuni studiosi hanno riproposto anche l'originale attribuzione a Domenico Ghirlandaio. Le incoerenze che hanno contribuito ad alimentare il dibattito sono visibili già ad una prima occhiata: riguardano principalmente la figura della Vergine, che presenta alcuni dettagli davvero poco chiari. Il braccio destro della Madonna è davvero troppo lungo: in nessun caso, anche modificando la posizione della figura, la sua mano sarebbe in grado di raggiungere il libro. Inoltre, osservando la strana disposizione del panneggio che copre la parte inferiore del corpo della Vergine, sembra quasi che la figura abbia tre gambe.

Tenendo conto della giovante età di Leonardo da Vinci al momento della realizzazione di questa preziosa opera, si è giunti ad ipotizzare che la composizione sia frutto di varie sperimentazioni, quasi una somma delle competenze acquisite nel tempo: questa ipotesi, tuttavia, contribuirebbe a devastare la cronologia del dipinto (generalmente collocato tra il 1472 e il 1475). Esistono due studi preparatori, realizzati da Leonardo e relativi alla composizione: uno schizzo per la manica dell'angelo e un prezioso disegno finalizzato allo studio del panneggio della Vergine (che, per la tecnica con cui è stato realizzato, si riallaccia agli elaborati tipici degli allievi di bottega: frutto, in questo caso, della mano di un artista ancora incompiuto e dipendente dalla figura del suo maestro). Questi errori, messi volutamente in luce dagli studiosi, sono

Leonardo da Vinci
schizzo per la manica dell'angelo

*L'*Annunciazione *degli Uffizi di Leonardo da Vinci*

Leonardo da Vinci
studio del panneggio
della Vergine

stati giustificati per mezzo di ipotesi differenti. Si deve ad esempio sottolineare che la visione frontale dell'opera, a cui siamo generalmente abituati, non corrisponde al punto di vista disponibile nel contesto della sua collocazione originale: la visione ottimale della tavola si dovrebbe ottenere da destra, così come per secoli è stato possibile osservarla nel contesto della chiesa di San Bartolomeo. Alcuni studiosi si sono però sbizzarriti, attribuendo ulteriori significati alla composizione dell'opera: poco più di dieci anni fa (2005), Giuseppe Fornari ha provato a paragonare l'eccessiva lunghezza del braccio della Vergine alla distanza che separa la dimensione terrena da quella spirituale, distinguendo nella tavola la dimensione umana (Maria) e quella divina (l'angelo). In ogni caso, come è stato osservato, nessuna giustificazione allegorica potrebbe spiegare la strana disposizione del leggio rispetto alla figura della Vergine: è infatti collocato in corrispondenza della porta d'ingresso alla villa, mentre la Madonna è posizionata su un piano leggermente arretrato rispetto a quello dell'elemento. Non per questo l'opera dovrebbe essere considerata priva di elementi allegorici: il giglio e il giardino chiuso dal muretto fanno riferimento alla verginità di Maria. Inoltre, come sottolineato da Tucker e Crenshaw (2011), la Vergine funge da tramite tra l'Antico e il Nuovo Testamento: quello posizionato sul leggio sarebbe quindi il testo biblico, su cui Maria tiene il segno per ricordarsi del punto in cui ha interrotto la lettura al momento dell'arrivo di san Gabriele. Notevole è il valore attribuito al paesaggio che fa da sfondo alla scena: al di là del muro della villa, si scorgono una città portuale e dei picchi rocciosi. Il giardino, a sua volta, è curatissimo: non a caso, Raffaele Monti (1965) lo ha descritto come un "vero e proprio erbario di curiosità". Inoltre, è stata più volte sottolineata anche la bellezza degli alberi raffigurati da Leonardo. La critica, assegnando ormai con assoluta certezza il dipinto alla mano di Leonardo da Vinci (le sue impronte sono state trovate sulla superficie della tavola), ha sottolineato anche le evidenti affinità tra l'opera conservata agli Uffizi e l'altra Annunciazione di Leonardo, custodita presso il Museo del Louvre di Parigi: si tratta del comparto centrale di una predella, risalente al 1478, collocata in origine sul basamento della Madonna di Piazza, commissionata a Verrocchio per il duomo di Pistoia. Il piccolo elaborato presente nella collezione parigina, attribuito a Leonardo da Morelli (1893), presenta alcune ridipinture: in base alle analisi effettuate, sono emerse delle modifiche all'altezza del viso dell'angelo e nel manto della Madonna. Secondo la ricostruzione proposta da Valentinier (1950), alla predella della Madonna di Piazza vanno riferiti tre comparti: l'Annunciazione di Leonardo in posizione centrale, la Nascita di Giovanni Battista del Perugino a sinistra (conservata presso l'Art Gallery di Liverpool) e il San Donato d'Arezzo e il gabelliere di Lorenzo di Credi a destra (nelle collezioni dell'Art Museum di Worcester). I due capolavori di Leonardo, nonostante i chiari riferimenti alla tradizione già tipica di questo soggetto, presentano delle caratteristiche del tutto nuove: è davvero notevole dal punto di vista compositivo e impreziosita da una moltitudine di dettagli soprattutto la versione degli Uffizi, dove Leonardo strizza l'occhio, nel particolare basamento del leggio, al sarcofago di Piero e Giovanni de' Medici realizzato dal suo maestro (Verrocchio) per la basilica fiorentina di San Lorenzo.

LA CONTRADA E IL ROSSETTI

A GORIZIA SI RICORDA MACEDONIO *di Paolo Quazzolo*

Francesco Magali e Ariella Reggio
Giovanna e il funambolico Alfredo

Dopo il debutto nazionale dello scorso maggio al Teatro Cometa Off di Roma, la nuova produzione della Contrada, *Giovanna e il funambolico Alfredo,* è approdata sul palcoscenico del Teatro Bobbio. Un testo scritto, interpretato e diretto da Francesco Magali assieme a una imprevedibile Ariella Reggio nel panni di Giovanna d'Arco. Si tratta di un testo che affronta con garbata leggerezza il tema difficile del disagio sociale e della pazzia, pur senza rinunciare del tutto, nell'ultima parte della pièce, a una dimensione più dichiaratamente drammatica. Alfredo, pittoresco e tenero personaggio che vive chiuso nel suo mondo infantile, vede materializzarsi davanti a sé uno dei suoi miti, Giovanna d'Arco. Ma quella che entra in scena non è la giovinetta condottiera arsa sul rogo ad appena 19 anni, ma una severa signora di una certa età, che desidera scambiare quattro chiacchiere con il protagonista, finendo per cacciare il naso nei cassetti di Alfredo e dichiarando di conoscere imbarazzanti situazioni intime del ragazzo. L'atto unico scorre via rapido e leggero tra battute divertenti, situazioni oniriche e un pizzico d'amaro che rimane al termine della rappresentazione. Applauditissimi i due bravi interpreti.

Di segno completamente diverso *Il gabbiano* di Anton Cechov, presentato al Politeama Rossetti dal Centro di Produzione Teatrale "La Fabbrica dell'Attore". Si tratta di uno spettacolo ideato una ventina d'anni fa da Giancarlo Nanni e ripreso ora da Manuela Kusterman, che ne è anche interprete assieme a un affiatato gruppo di attori. Testo tra i più celebri e amati del grande drammaturgo russo, *Il gabbiano* è una riflessione sul difficile rapporto tra una madre attrice affermata e un figlio che ne cerca inutilmente e di-

Il Gabbiano

Sono entrate nel vivo le stagioni dei teati giuliani

speratamente l'attenzione. Un testo in cui prevale – come in tutto il teatro cechoviano – non tanto l'azione, quanto la tempesta interiore dei sentimenti che tormentano i singoli personaggi. Il dramma è stato rivisitato da uno spettacolo che è frutto di un lungo percorso laboratoriale e che propone una riflessione sulla storia delle rappresentazioni cechoviane, da quelle ideate a fine Ottocento da Stanislavskij, sino a quelle di Visconti, Strehler e Peter Brook. La platea triestina non è sembrata apprezzare eccessivamente questo spettacolo che, malgrado l'impegno profuso dagli interpreti, mostra i suoi anni. Ma è anche vero che l'allestimento conserva intatto un forte fascino che tuttavia fatica a giungere alla platea: la rielaborazione del testo e il percorso culturale proposto dal regista presuppongono, da parte dello spettatore, una perfetta conoscenza del testo nella sua versione originale, così come una altrettanto puntuale padronanza delle vicissitudini interpretative del *Gabbiano*. Ma, forse, il modo migliore per apprezzare questa messinscena è quello di lasciarsi andare alle visioni oniriche e alle sensazioni emotive che giungono dalla scena, senza pretendere di ritrovare, nella sua completezza originaria, il capolavoro cechoviano.

Si è conclusa pochi giorni or sono la ventisettesima edizione del Festival Internazionale "Castello di Gorizia – Premio Francesco Macedonio", vetrina dedicata alle migliori compagnie filodrammatiche attive sul territorio nazionale e non. Assieme a quello di Pesaro, il Festival di Gorizia è ormai da tempo uno dei punti di riferimento, a livello nazionale, per le compagnie amatoriali e sul palcoscenico del Kulturni Dom (ormai da anni sede della manifestazione), si alternano gruppi provenienti da tutta Italia, il meglio del panorama nazionale con allestimenti che talora nulla hanno da invidiare alle produzioni dei professionisti. Negli ultimi anni il Festival si è gradualmente ampliato, offrendo al suo interno anche numerose serate fuori concorso e alternando agli spettacoli drammatici anche momenti musicali o di danza. Tra gli spettacoli in concorso si sono apprezzati alcuni grandi classici come i pirandelliani *Sei personaggi in cerca d'autore* proposto dalla compagnia "Al Castello" di Foligno, o la goldoniana *Una delle ultime sere di carnovale* presentata dalla "Trappola" di Vicenza. Ma non è mancato il teatro napoletano con *Miseria e nobiltà* di Scarpetta nella versione della compagnia torinese "Masaniello", quello nord americano con *Improvvisamente l'estate scorsa* di Tennessee Williams della "Piccola ribalta" di Pesaro, o quello inglese con *Camere da letto* di Ayckbourn messo in scena da "Estravagarioteatro" di Verona. Fino alla serata dedicata al musical con una impegnativa messinscena dei *Miserabili* a cura della Compagnia "OGM" di Forlì. Al fianco degli spettacoli in concorso non sono mancate alcune serate di grande richiamo, come *Mistero buffo* di Fo interpretato da Ugo Dighero, *Enigma* di Stefano Massini con un'intensa Ottavia Piccolo, o la serata dedicata al flamenco *Otra Mirada*. E infine anche una manifestazione fuori sede, presso il Museo Teatrale "Carlo Schmidl" di Trieste, dedicata a Giorgio Strehler e alle sue sceneggiature per i *Mémoires* di Carlo Goldoni. Nel corso della serata finale, al Teatro Verdi di Gorizia, si sono tenute le premiazioni che hanno incoronato vincitore di questa edizione del Festival la "Piccola ribalta" di Pesaro con *Improvvisamente l'estate scorsa.*

Improvvisamente l'estate scorsa

QUOTA 29 PER UN TS FILM FESTIVAL RIVOLUZIONARIO

di Stefano Crisafulli

Come ogni gennaio, il Trieste Film Festival ha riaperto i battenti e lo ha fatto per ben due volte: al Teatro Miela il 19/1, con il Godard di *Sympathy for the devil*, e nella nuova sede (provvisoria) del Politeama Rossetti, dopo la chiusura della Sala Tripcovich, lunedì 22/1 con l'anteprima italiana dell'ultimo film di Tony Gatlif, *Djam*. Doppia anche la direzione artistica del festival, che ha raggiunto quota 29 con Fabrizio Grosoli e Nicoletta Romeo al timone e un anno intero da celebrare: il 1968. La storica kermesse dedicata al cinema dell'Est Europa ha voluto, infatti, festeggiare il cinquantenario della rivoluzione sessantottina, proponendo nella sezione *Rebel 68. East 'n' west revolution* alcune perle cinematografiche dell'epoca, come *Baci rubati* di Truffaut e *Blow Up* di Antonioni, ma anche documentari sul '68 nei balcani e nell'ex U.R.S.S. e film ispirati dal periodo come *The Dreamers* di Bertolucci.

La musica, in generale, ha svolto un ruolo egemone in questo TSFF 2018 con due eventi dal vivo e un'intera sezione dedicata (*Art and sound*), senza dimenticare il classico concorso dei lungometraggi, vinto dal film del russo Chlebnikov *Aritmija*, la rassegna dei corti, che ha visto il successo del duro ma realistico *60 Kilo niczego* (60 chili di nulla) del polacco Piotr Domalewski, il premio Corso Salani, vinto da *L'uomo con la lanterna* di Farncesca Lixi, la rassegna dei documentari, andata a *Wonderful losers: a different world* del lituano Arunas Matelis, il premio Osservatorio Balcani e Caucaso, ricevuto dal documentario rumeno *La nazione morta* di Radu Jude e un'interessante serie di opere sul Kurdistan. La giuria del Progetto Giovani del Comune ha invece segnalato come miglior film *Rudar* di Hanna Slak.

Il trasloco forzato dalla sala Tripcovich, dovuto principalmente ad una diversa visione politica, urbanistica e culturale della nuova giunta nei confronti dell'area sulla quale sorge, ha spostato l'asse del festival verso il Teatro Rossetti e il Viale XX settembre, marginalizzando un po' il Teatro Miela, che ha comunque ospitato i primi due giorni del festival, le serate musicali di Shantel e Božo Vreco, oltre alle importanti sezioni dei cortometraggi e di Made in Kurdistan. Al Miela sabato 20/1 è stato, inoltre, premiato l'attore e poeta Rade Serbedzija con l'Eastern Star Award: 'È un premio al cinema jugoslavo - ha detto Serbedzija al momento della consegna - e voglio dedicarlo ad Anna Maria Percavassi che era innamorata del nostro cinema e ha sempre cercato di creare fratellanza tra i registi dell'Est e dell'Ovest'.

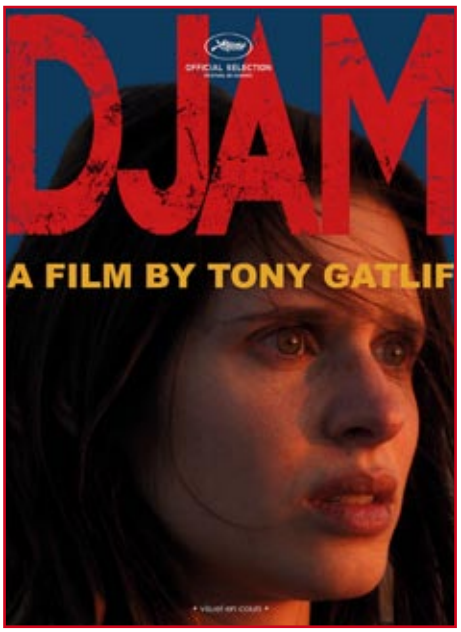
DJAM UN FILM PER SPIRITI LIBERI

di Stefano Crisafulli

Il 1968 è stato un anno speciale per l'Europa e, checché ne dicano i revisionisti del conservatorismo nostrano, da allora il mondo è cambiato. Ed è cambiato in meglio, anche se tutte le conquiste di libertà e di giustizia sociale ottenute allora stanno perdendo terreno di fronte al neoliberismo imperante. *Djam*, di Tony Gatlif, non è un film che risale a quel periodo storico, ma sicuramente ha più di un debito con esso. Lo ha, perché, mentre scorrono le immagini sullo schermo del Politeama Rossetti nel corso dell'Opening Night del 29° Trieste Film Festival, lunedì 22/1, non si può non pensare alle spinte rivoluzionarie di allora, anche se spesso velate da un sottofondo di malinconia. Ma la gioia di vivere e la volontà di libertà che sprizzano dalla giovane protagonista del film, Djam, interpretata dall'attrice Daphné Patakia, richiamano quelle sessantottine.

Lei, Daphné Patakia era presente in sala e, prima della visione, davanti ad un pubblico che, per l'occasione, ha riempito la Sala Grande in ogni ordine di posti, ha raccontato com'è stata scelta dal regista: 'Tony Gatlif mi ha preso perché camminava come Charlie Chaplin'. In effetti, non è solo la camminata a renderla simile al celebre Charlot, ma anche le caratteristiche stesse del personaggio. Djam vive in un'isola greca (Lesbo) assieme allo zio Kakourgos ed è da lui incaricata di andare a Istanbul per cercare un pezzo del motore di un barcone. Con quel barcone portano in giro i turisti, che però sono sempre meno. Nel frattempo l'isola è diventata terra di sbarco e di transito per i migranti, come testimonia una breve, ma intensa sequenza girata in una discarica di giubbotti di salvataggio. Con una caterva di raccomandazioni da parte dello zio, Djam se ne va, zaino in spalla, ma, giunta ad Istanbul, incontra una coetanea francese, April, che avrebbe voluto andare in Siria a portare aiuto e si è persa. Il suo spaesamento è esistenziale (e simbolico-politico: in fondo April è come l'Europa), tanto che si mette subito a seguire Djam nelle sue peregrinazioni. Il viaggio di ritorno si trasformerà in un'odissea, a volte triste, a volte gioiosa, nella dura quotidianità di un mondo travolto dalle ineguaglianze sociali e alla ricerca

di una via di fuga per poter sperare ancora. Ma Djam ha, dalla sua, un carattere libero e solare, oltre alla capacità di cantare e suonare il Rebetiko (musica popolare greca, nata nei bassifondi) e di danzare di fronte alle avversità e riuscirà a tornare. Proprio quando tutto sembra a posto, però, dovrà lasciare di nuovo l'isola e rimettersi in viaggio sulla barca dello zio, assieme ad una piccola comunità di resistenti. Gatlif prosegue sulla scia di *Exils* (premio per la miglior regia a Cannes 2004) nella sua poetica del viaggio, dell'esilio e dell'incontro tra culture con un film vitale e completo, che denuncia le storture della finanza globale senza rinunciare alla leggerezza e alla voglia di vivere.



GUADAGNINO

UN GIUDIZIO CONTRO CORRENTE

di Fulvio Senardi

Invogliato da una critica elogiativa fino all'iperbole, subisco al cinema le due ora e passa del *Chiamami con il tuo nome* di Luca Guadagnino. Durante lo spettacolo e all'uscita scorgo nell'amica che avevo a fianco il mio stesso sguardo di perplessità. Poi, l'inchiesta fra conoscenti blandamente cinefili per cercare di comprendere meglio. Non che mi manchi l'abitudine alla dissidenza, fin da quando papà insisteva a spiegarmi che il miglior politico era Malagodi, misurandosi con dinieghi, da parte mia, prima diplomatici poi sempre più testardi. Oppure quando scrivevo peste e corna di Va' dove ti porta il cuore, incoraggiato, in questo caso, contro il parere dei più, dal mio mentore dell'università, Giuseppe Petronio. Ma per Guadagnino il plebiscito è così ampio ed assordante, che ho chiesto ospitalità al direttore Chiereghin, nella speranza di un dibattito chiarificatore.

Dunque, a scanso di equivoci, calo subito la carte: ho trovato il film vacuo e pretenzioso. Nonostante la notevole interpretazione del giovanissimo Chalamet, Elio del film, compensata ahimè dal sorriso pre-stampato di Hammer (Oliver), un vero sunny boy alla Baywatch. L'ambientazione è quella tipica dell'Italia-natura, tagliata su misura per facili entusiasmi americani: una villa nel verde (nel cremasco in questo caso, e non in Toscana, come vuole usata consuetudine, si ricordi Io ballo da sola di Bertolucci) ripresa nei particolari di stagni azzurreggianti, fronde virenti, dettagli architettonici di antica eleganza patrizia. Con insistiti fermo immagine, qualche volta scopertamente simbolici (il cannello di un'antica fontana su cui Groddeck saprebbe molto dire). Si pensa a Malick. Con la differenza che in lui le immagini (i particolari naturali) e la musica formano un suggestivo tutt'uno che evoca l'essere e il divenire, la stasi e il mutamento, l'Eterno.

In Guadagnino il trattamento è manieristico e scontato. Inutile raccontare la trama, per quanto se n'è parlato. Il risveglio dei sensi di un adolescente, che si innamora di un giovane, di qualche anno più grande, giunto come ospite nella villa di famiglia. Già, la famiglia; qui un imbarazzante punctum dolens: un Mulino Bianco ad alto esponente culturale, dove bonomia e tolleranza si sposano a raffinata arte del vivere, e vi si parlano con proprietà e naturalezza tutte le lingue d'Europa. Ma solo quando Elio non sieda al pianoforte, uno Steinway and sons naturalmente, per interpretazioni di altissima classe. O non si disquisisca, nel salotto tappezzato di volumi preziosi, di complesse etimologie, come quella di albicocca, che, spiega un sorridente duetto di Hammer e del padrone di casa, transita dal latino al greco, quindi all'arabo, per ritornare alla penisola arricchita dell'articolo 'al'. Non altrettanto ricchi di pathos i dialoghi tra Elio e Hammer, che ricordano Ionesco (ma senza l'intenzionalità, credo, del teatro dell'assurdo). Certo, spesse volte l'adolescenza si ammanta di silenzi e di rossori, vive del non detto, o trasmette i suoi messaggi negli interstizi di silenzio; eppure, cara adolescenza timida, il narratore, scrittore o regista che sia, dovrebbe saperti far "parlare". E tutto ciò in una città bellissima e muta, con una Piazza Duomo da day after, svuotata, salvo i due giovani, di presenze umane. Una scena prosciugata, come in certi manifesti di Antonioni sulla solitudine e l'incomunicabilità. Eppure come resistere al richiamo dei sensi? L'apollineo del luogo magico nella campagna estiva, assorta nella sua magia, si apre allora all'estasi dionisiaca. L'inventivo amore con la pesca vale come metafora di un Eros ancora incerto sull'oggetto: ultimo guizzo, prima della scelta, del freudiano "perverso polimorfo"?

Di tanto in tanto qualche contestualizzazione storica (inutile, tanto gli americani non possono capire) e fra di esse una clamorosamente sbagliata: il pentapartito guidato da Craxi spiegato come risultato del "compromesso storico".

Le lancette scrutate con sguardo implorante danno, dopo due ore, il segno della grazia. Mi alzo ed esco a riveder le stelle.

IL VENTO I GIORNI
MA SOPRATTUTTO IL MARE

di Anna Calonico

Fabio Fiori, riminese, narratore e marinaio, si occupa da oltre vent'anni di biologia ed ecologia marina ed ha al suo attivo diverse pubblicazioni sul mare e sulla vela, collabora inoltre con Bolina, oltre che con Corriere Romagna e La Stampa online, e porta avanti un blog che, naturalmente, parla di mare.

Il vento i giorni è il suo primo romanzo e ha come protagonista Cosimo, un quarantenne pilota portuale di Ancona, città in cui si svolge la storia e che, se non fosse nominata spesso, potrebbe essere identificata con Trieste: il mare è lo stesso, la sponda opposta anche, e la passione per il mare di chi scrive, e di conseguenza dei suoi personaggi, la si respira anche nel capoluogo giuliano. Cosimo è un uomo solitario, che intrattiene una relazione fatta di notti amorose con Anna e che, per uno scherzo della vita più che per fare un favore all'amico Andrea, si ritrova ad ospitare nella propria casa un'altra donna, Vesna, con un brutto passato balcanico alle spalle. Entrambe le donne finiscono per sconvolgere la vita regolare e senza spasmi di Cosimo.

Sebbene la narrazione non sia particolarmente avvincente (resta, per esempio, il punto di domanda su che cosa sia successo ad Andrea, che nei capitoli centrali ha avuto un certo rilievo e che poi sparisce dalla storia), il libro può senz'altro piacere a chi ama e vive il mare perché sembra quasi un dialogo con un marinaio, con il rumore delle onde in sottofondo: durante la lettura sembra quasi di vederlo, con tutte le sue sfumature d'azzurro, di percepirne l'odore e persino il sapore. Si parla spesso di cibo, i piatti preparati dai protagonisti vengono descritti minuziosamente, e le ricette proposte, tutte rigorosamente a base di pesce, ci fanno quasi assaggiare il mare Adriatico. Il libro vorrebbe riflettere su Cosimo, Vesna, Anna, gente malandata e scossa che nasconde nel cuore sentimenti tumultuosi, ma la scrittura è troppo precisa e vivida per far pensare ad immateriali moti dell'animo e invece ci presenta un quadro con mille tonalità (ogni scena è ricca di aggettivi e ne risulta colorata e quasi tangibile) e molto concreto: la vegetazione, ad esempio, è fatta di oleandri, ginestre, corbezzoli, ginepri, licheni, parietaria, borragine, lentischi; gli uccelli sono sempre ben riconosciuti, i venti anche: ci sono la bora, il libeccio, la tramontana, il maestrale, lo scirocco (che si chiama jugo per gli slavi, šuruk per gli arabi), perché *ogni vento ha un profumo particolare. I venti come gli uomini meritano nomi propri* (p. 66).

Soprattutto il mondo marino è ben definito con termini tecnici di chi vive sul mare e per il mare, del resto ogni pagina è un inno alla grande distesa azzurra e, caratteristica curiosa, anche i titoli dei capitoli, lunghi quasi come tante storielle indipendenti, suggeriscono al lettore la passione dell'autore: *Aveva abitato diversi silenziosi abissi*, *Navigava in acque buie*, *La barca andava dolcissima*, *Il mare e il cielo invitavano ad una silenziosa attesa*, *Un'infinita nostalgia del mare*.

Fabio Fiori
Il vento i giorni
Edizioni Pequod, Ancona 2017
pp. 145, € 15,00

CARLO MOLLINO

LA FOTOGRAFIA DAPPERTUTTO

di Michele De Luca

Carlo Mollino
Mimì Schiagno
1952-1960 c.

Carlo Mollino
Convalescente
1936-1939 c.

"C'è un motivo per il quale la fotografia interessa particolarmente Carlo Mollino e lo accompagna a tutte le età senza significative interruzioni: la fotografia è dappertutto, non è un'attività artistica o professionale separata dal resto, ma può assumere forme, funzioni e compiti molto differenti tra loro, finendo per coincidere con la vita stessa di chi la utilizza. Con la fotografia, Mollino realizza dunque un obiettivo primario per qualsiasi personalità individualista e iper-produttiva come la sua: compone la propria autobiografia". Così Francesco Zanot ci introduce alla mostra "L'occhio magico di Carlo Mollino. Fotografie 1934-1973" (catalogo Silvana Editoriale) allestita a Camera - Centro Italiano per la Fotografia di Torino, che ripercorre l'intera produzione fotografica della poliedrica e geniale personalità dell'artista (è stato architetto, designer, aviatore, oltre che grande appassionato di montagna) nato a Torino nel 1905 e scomparso nella stessa città il 1973, in una selezione di oltre cinquecento immagini tratte dall'archivio del Politecnico di Torino.

Figlio unico dell'ingegnere Eugenio Mollino, Carlo completò gli studi, dalle elementari alle superiori, presso il Collegio San Giuseppe. Nel 1925 si iscrisse alla facoltà di Ingegneria e, dopo un anno, si trasferì alla Regia Scuola Superiore di Architettura dell'Accademia Albertina di Torino, in seguito divenuta facoltà di Architettura del Politecnico di Torino, dove si laureò nel luglio del 1931. Ottimo sciatore, nonché direttore della Coscuma (commissione delle scuole e dei maestri di sci), nel 1951 scrisse il trattato *Introduzione al discesismo* dalle cui pagine emerge appieno tutta la sua personalità inquieta, fantasiosa, bizzarra. Dopo avere pubblicato nel 1948 i volumi *Architettura, arte e tecnica*, nel 1953 vinse il concorso a professore ordinario e ottenne la cattedra di Composizione architettonica, che conservò fino alla morte. Nel 1957 partecipò al Comitato organizzativo della XI Triennale di Milano; morì improvvisamente nel suo studio nel 1973, quando ancora era in attività.

Mollino ha da sempre riservato alla fotografia un ruolo di primo piano, utilizzandola sia come mezzo espressivo e creativo, sia come inseparabile strumento di documentazione e archiviazione del proprio lavoro, sia, ancora, come "taccuino" del proprio intenso "vissuto" giorno per giorno. Questa esposizione, indubbiamente la più grande e completa mai realizzata fino ad ora, si concentra sul suo rapporto con la tecnica e l'arte della "scrittura con la luce"

volendo evidenziarne l'unicità, l'originalità e la "cifra" più ricorrente, a partire dalle prime immagini d'architettura realizzate negli anni Trenta fino alle Polaroid degli ultimi anni della sua vita. Scorrendo la straordinaria sequenza di immagini lungo il percorso espositivo, balza decisamente agli occhi la complessità e fecondità della sua riflessione sul mezzo fotografico, sulla specificità e assoluta autonomia del suo linguaggio, riflessione che è anche sulla "storia" stessa della fotografia in un percorso che assorbe la lezione dei "classici", ma si lancia in una sperimentazione sempre curiosa e inesausta.

Immagini dirette ad indagare sul tema dell'abitare o a "reinterpretare" edifici ed interni da lui stesso progettati, istantanee di architetture "incontrate" nei suoi tanti viaggi, ma anche composizioni surrealiste, vetrine, fotografie di fotografie, fotomontaggi, il mito della velocità, modelle, messe in scena, sciatori: spinto da un'ansia di perfezionismo, Mollino - scrive ancora Zanot - preme il clic a ripetizione; "non si accontenta della singola immagine di un soggetto, ma ne realizza un'altra e un'altra ancora, modificando tutte le variabili possibili, in un processo di continua approssimazione a un'ideale che resta evidentemente inafferrabile".

Carlo Mollino
Ritratto (senza titolo)
1956-1962 c.

In pratica, la fotografia è parte integrante della biografia che essa stessa ricostruisce: da una parte risulta uno strumento indispensabile per mettere in ordine e presentare organicamente intuizioni, pensieri ed elaborati relativi ad ambiti molto diversi come l'architettura, il design, il ritratto, lo sci, l'automobilismo, il volo e il viaggio, mentre dall'altra si aggiunge a questo elenco contaminando il racconto con una serie di licenze poetiche e sperimentali. L'eterogeneità del lavoro fotografico di Mollino "fotografa" ogni aspetto del suo rapportarsi a questa disciplina e alla sua specificità di mezzo comunicativo ed espressivo. Fotografa i più vari soggetti, con diverso approccio, con tecniche non uniformi. È una varietà che si manifesta sia con una serie di passaggi successivi nel tempo, sia alternando motivi differenti in una stessa fase di lavorazione. In particolare, per ciò che riguarda la modalità di rappresentarli, passa dallo stile documentario alle brume del pittorialismo d'inizio secolo, dall'ordine geometrico alla libertà dell'inconscio, dalla lezione della Nuova Oggettività (con la sua clinica lucidità descrittiva) a Dada, sperimentando e approfondendo punti di visti sostanzialmente opposti e assolutamente inesplorati.

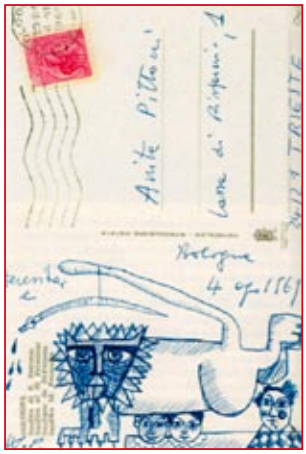
Carlo Mollino
e Riccardo Moncalvo
Casa del Sole, Cervinia
fotomontaggio
1955 c.

TOCCATO DAL DITO DI DIO

di Walter Chiereghin

Riccardo Cepach
Flavia Delbello
(a cura di)
La scala a chiocciola
Anita Pittoni - Ugo Pierri
lettere 1966-1979
Battello stampatore, Trieste 2017
pp. 121, euro 12,00

Concepito come omaggio per l'ottantesimo compleanno di Ugo Pierri, artista triestino di lungo corso e di fluviale dissacrante inventiva, spartita tra poesia e figurazione (pittore "inediale", come ama definirsi), ha visto la luce *La scala a chiocciola*, contenete le lettere che si sono scambiati Pierri e Anita Pittoni tra il 1966 e il 1979, un libro che illumina un rapporto interpersonale, evocando al contempo uno degli ambienti più stimolanti e fecondi della cultura triestina degli anni compresi nell'intervallo temporale considerato. Il titolo di questo carteggio richiama esplicitamente il luogo dov'è nata la singolare amicizia tra i due artisti, la scala a chiocciola che conduce al primo piano dello stabile di Via Cassa di Risparmio numero 1, sede della casa-laboratorio della Pittoni, crocevia obbligato di tanta parte della cultura triestina di quegli anni, e non solo di quelli, se ancora oggi ricorrentemente memorie personali e collettive rievocano i mitici martedì animati da personalità quali Giani Stuparich e Virgilio Giotti, ma anche da tanti altri intellettuali triestini. Tra i più giovani - allora - frequentatori di quella casa vi è chi continua ancora nei nostri giorni a scavare dentro le proprie poetiche, come fanno ad esempio Roberto Pagan, Claudio Grisancich e, appunto, Ugo Pierri.



Le lettere ora raccolte in volume e pubblicate, assieme a versi e disegni, provengono dai faldoni che, nel fondo Pittoni costituito presso la Biblioteca Civica "Attilio Hortis" di Trieste, custodiscono la corrispondenza tra i due, testimonianza di un rapporto curioso tra due personalità diversissime, ma con importanti aree di concordanza, a partire dal senso di autonomia e di indipendenza fieramente difeso e refrattario a ogni tentativo di coercizione, per quanto lieve.

All'inizio del carteggio considerato, con una prima lettera della Pittoni, datata 19 gennaio 1966, la donna si rivolge al giovane amico asserendo di comprenderne alla fine l'insofferenza all'autodisciplina e al rigore, soprattutto lavorativo, e il desiderio di vivere senza impegnarsi in un'attività organizzata e disciplinata da normative rigide. È probabilmente un atto di resa che segue un periodo di incomprensioni e attriti tra i due, posto che la Pittoni avrebbe voluto che Pierri si adoperasse per porre in rilievo i suoi talenti di artista. Del resto, in una poesia in dialetto finora inedita che è premessa al carteggio è lo stesso Pierri a dare ragione di questa sua insofferenza per le mire che la donna nutriva per la sua carriera e "sistemazione" anche economica e dei contrasti che ad essa sono seguiti: "te me volevi ben / te me volevi artista / mi pensavo solo al balon / e no vedevo l'ora de corer / - lughero canterin - / zo per le antiche scale".

Ad ogni modo, Ugo non metterà mai la testa a posto e Anita non glie lo perdonerà mai del tutto, anche se lo giustifica e ne comprende l'autentica vocazione: "tu sei toccato dal dito di Dio (che è l'arte, la poesia) e tutto quello che ti capita è bene, solo bene". Da allora rimane una costante nella vita di entrambi un rapporto di serena amicizia che deborda spesso in complicità, nella condivisione di un'ironia fresca ed effervescente di cui testimonia un fitto scambio di lettere, soprattutto nel periodo di degenza di Ugo per un lungo ricovero, ma anche in anni successivi, segnati dal consolidamento del suo rapporto con Teresita, la compagna che tuttora divide la vita con lui e poi ancora dalla nascita della figlia Miriam. Le lettere si impreziosiscono di versi, quelle di Ugo anche di disegni, di colori e l'averle rese pubbliche costituisce un autentico regalo non solo per l'artista ottantenne, ma anche per i molti che continuano ad apprezzare la spigolosità provocatoria del suo agire nella città che lui afferma essere una ridente necropoli.

BORA SCURA
DI LEANDRO LUCCHETTI

di Marco Menato

Quando si dice bora, tutti pensano a Trieste e alle immagini choc trasmesse dai telegiornali nelle giornate più battute, aggiungendo che la bora non è più quella di una volta!

Quindi le oltre 1500 pagine scritte da Leandro Lucchetti e stampate dall'editore Robin di Torino non possono che trattare la storia, poco conosciuta, di Trieste e più in generale del confine orientale durante il Novecento: il sottotitolo è infatti La saga del confine d'Oriente. L'editore ha scelto di stampare l'opera in tre comodi volumi, così da permettere fors'anche una lettura autonoma. Il prezzo è però complessivo: euro 29.50, un'operazione di marketing costruita con l'intento di avvicinare qualche lettore in più, piuttosto che respingerlo.

Leandro Lucchetti è nato a Trieste nel 1944, dove è tornato da pensionato dopo una carriera in RAI, come regista e sceneggiatore. Questa è la sua seconda opera, nel 2016 ha pubblicato per Fuorilinea, piccola sigla editoriale di Monterotondo, il romanzo noir Amorosi sensi.

Se non si fosse mosso da Trieste, probabilmente Lucchetti avrebbe condotto ricerche storiche, interviste, indagini, su molti episodi della storia giuliana del Novecento. Si sarebbe dedicato alla "storia locale", materia che fino a qualche anno fa riempiva gli scaffali delle librerie e delle biblioteche, costituendo un interessato sfogo di molti editori (veri o presunti) attivi sul territorio. Oggi l'ambito degli studi locali è molto cambiato, ma soprattutto l'amministrazione pubblica non è più disposta ad elargire somme per l'acquisto di centinaia di copie di volumi, il cui focus era sempre quello della storia della propria città. E invece Lucchetti ha trovato lavoro lontano da Trieste e la storia della sua terra l'ha dovuta raccontare a chi di Trieste conosceva appunto solo la bora.

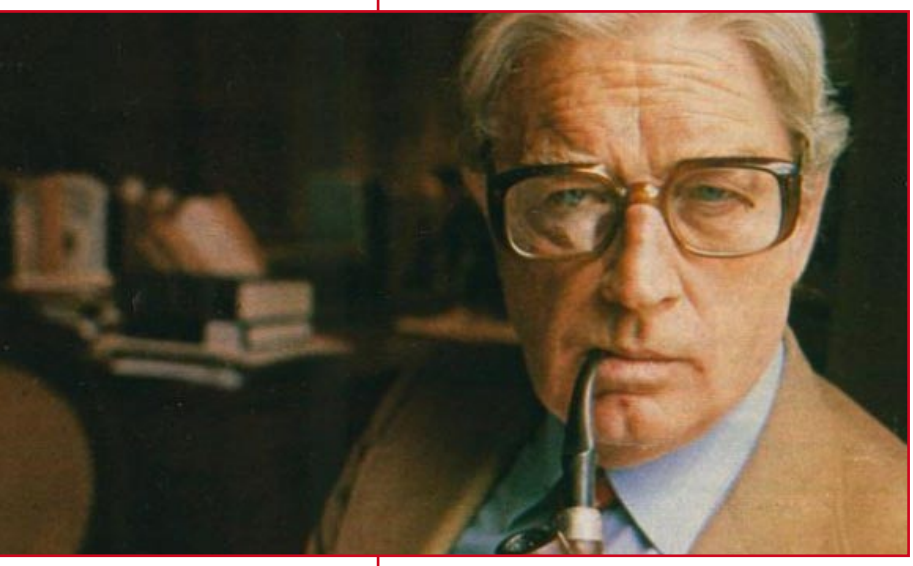
Bora scura non è un romanzo storico, come potrebbe sembrare, è un romanzo che usa i personaggi per narrare la loro vita dentro le complesse ed intricate vicende storiche di queste terre, dalla Prima Guerra alla cortina di ferro, spesso una storia nemmeno compresa dagli stessi personaggi, che quasi come marionette popolano i tre volumi. È uno sguardo dall'alto, condotto con sicuro piglio narrativo, dove nulla è lasciato al caso: d'altra parte Lucchetti è sceneggiatore e quindi conosce bene le tecniche per tenere sempre desta l'attenzione dello spettatore, in questo caso del lettore. Non è nemmeno un romanzo a tesi, non si vuole convincere che una certa epoca è meglio di un'altra, che alcuni personaggi sono buoni e altri cattivi quasi per definizione: l'autore è contento di raccontare la grande storia servendosi di tante microstorie e sarà il lettore a sentirsi di volta in volta più vicino a uno o all'altro. La Storia infatti, quella scritta nei libri e nei documenti d'archivio, costituisce l'albero portante dell'opera e per questo nell'ultimo volume è riportata una bibliografia di orientamento (documentazione che generalmente un romanzo non richiede): è un aperto invito del narratore ad approfondire gli argomenti e a valutare, eventualmente, quale sia la distanza fra l'invenzione e la realtà storica. Da questo punto di vista è certamente un modo nuovo di attualizzare il racconto storico, per farlo comprendere a una platea di non specialisti (a partire dagli studenti), tenuto conto che si tratta di una Storia non lineare che interessa ampie porzioni di territorio che ora appartengono a stati (e a lingue) differenti.

Superato l'iniziale ostacolo, visivo, dei tre tomi incombenti, la lettura scorre veloce confermando che proprio da queste parti si tocca con mano l'idea di una storia europea, slegata dagli stretti confini imposti dagli uomini. A ragione Diego Zandel, scrittore originario dell'Istria, conclude la sua positiva recensione su www.balcanicaucaso.org: "In questo senso, il romanzo, con il suo taglio avventuroso, ricco di spunti sentimentali, emotivi, politici, storici, cronachistici, può - più di un altro strumento - fornire un quadro completo, senza pregiudizi e senza ipocrisie, di quegli avvenimenti, tanto lontani ma capaci ancora di suscitare polemiche quando non odi di parte, almeno in loco e tra chi a quelle terre in qualche modo appartiene".

Leandro Lucchetti
Bora scura
La saga del confine d'Oriente
Robin, Torino
pp. 1500, € 29,50

ROMANZI DI GIOVANNI FERRARA

di Anna Calonico



Giovanni Ferrara (Roma 1928 - Pavia 2007), intellettuale laico, voce della sinistra più indipendente e critica, antifascista e senatore per diverse legislature, insegnante di Storia Antica all'Università di Firenze, collaboratore de *Il Mondo*, *Il Giorno*, *La Repubblica*, studioso di grande livello e autore di numerosi saggi, soprattutto di Tucidide e Giulio Cesare, definito da *Repubblica* "amico dei giovani" nel dare la notizia della sua morte (proprio dopo aver parlato ai giovani in una serata della Scuola di Formazione Politica di "Libertà e Giustizia" a Pavia è stato colto dal malore che lo ha portato alla morte) ha esordito nella narrativa con *Il senso della notte* nel 1995, facendo seguire a questo primo esile libro *La visione* (1996) e *La sosta* (1997), mentre soltanto dieci anni dopo, postumo, è uscito per Garzanti *Il fratello comunista*, dedicato al fratello Maurizio.

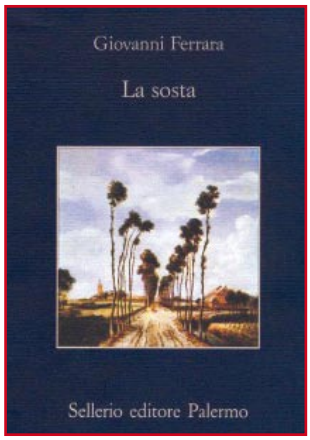
I primi tre romanzi, tutti pubblicati da Sellerio, hanno in comune alcuni temi (la notte, la solitudine, la morte, il ricordo del passato, le atrocità della guerra) oltre allo stile inconfondibile: periodi lunghi e spezzettati in numerose subordinate che riportano i pensieri del protagonista (sempre una non meglio identificata terza persona) come in un lungo flusso di coscienza alla James Joyce, a volte difficile da seguire, ma intenso, pieno di significati e di riflessioni.

Il senso della notte (Sellerio, Palermo, 1995, pp. 93) vede per la prima volta affacciarsi sulla pagina, pronto a raccontare la sua storia, un personaggio che non viene mai chiamato per nome, ma che, pur essendo soltanto un'ombra, suggerisce al lettore di identificarlo con l'autore stesso. Racconta tre momenti della sua vita: tre soli momenti, dilatati nello spazio e nel tempo del pensiero che si perde nei ricordi e mescola i fatti e le idee, collegandoli l'uno all'altro, lasciandoli e riprendendoli più volte. I tre capitoli riguardano le lunghe notti insonni della giovinezza, trascorse in uno studio profondo e costante, la ritirata di un gruppo di tedeschi proprio sotto la sua finestra, nel giugno del 44, dopo la battaglia di Roma e, infine, un'escursione in montagna in uno dei tanti luoghi in cui si è combattuta la Grande Guerra. Solo leggendo quel centinaio scarso di pagine si può capire fino a che punto i tre fatti, apparentemente così diversi e lontani tra loro, siano in realtà strettamente legati per il personaggio, che insiste sull'importanza della battaglia di Roma, *la sola ragione per la quale la città di Roma meriti d'essere menzionata nel Ventesimo secolo, avendo (del resto) rappresentato il solo avvenimento d'effettiva importanza nella vita dei romani di queste generazioni, non potendosi considerare tali le apparizioni al balcone del truce-ridicolo personaggio modello e promotore d'imbecillità nazionale* (pp. 61- 62); che si arrabbia e si dispera per gli effetti devastanti e crudeli della guerra: *lo scopo reale della guerra sia di sterminare la gioventù, fisicamente ed anche (risultato questo raggiunto al massimo grado) moralmente, trasformando moltissimi dei corpi sopravvissuti in membra mutilate e le anime in semplici ricettacoli d'angoscia* (p. 90).

Libretto leggero nel formato, pesante come un macigno nel significato. Più lieve, invece, *La visione* (Sellerio, Palermo, 1996, pp. 101): *Già da molto tempo prima di essere come ora è, seduto immobile, non andava più ai con-*

certi di musica sinfonica o da camera perché, dice, ai concerti gli veniva da piangere. La musica lo faceva piangere, prima o poi gli veniva il nodo alla gola e cominciavano a scivolare giù per le gote le lacrime (p. 11). Inizia così una dichiarazione d'amore per la musica, fatta da un personaggio (anch'esso una terza persona anonima e mai ben descritta) che si presenta come un grande dotto costretto all'immobilità su una carrozzina. Ecco che tornano i temi della morte (sino al tragico finale), della solitudine e dello studio appassionato. La visione annunciata nel titolo riguarda, ovviamente, la musica: il protagonista, nelle sue lunghissime meditazioni giornaliere, unica occupazione di quel corpo immobile che ha mantenuto intatta la capacità intellettuale, vede davanti ai suoi occhi una scena successa in un luogo e in un tempo ben lontani da lui, vede Franz Joseph Haydn, proprio il grande musicista, nel momento in cui riceve la lettera che gli annuncia la morte di Mozart. Da qui, oltre a riflessioni tragicamente comiche sulla sua situazione di infermo *uomo universalmente stimato e rispettato (prima della paralisi, naturalmente)* (p. 31), il personaggio spiega il suo pensiero sulla similitudine tra la musica e l'amicizia: *l'amicizia e la musica sono simili, anche se dimostrare una cosa del genere per via razionale sarebbe ridicolo, tutt'al più si potrebbe osservare un'ovvia somiglianza, che dell'amicizia come della musica è, appunto, impossibile fornire una definizione soddisfacente* (p. 54). Entrambe, nel libro, portano i personaggi, l'intellettuale paralitico e il musicista Haydn, a sognare e a commuoversi sino alle lacrime, in un movimento ipnotico e seducente del tempo che si dilata e si insinua nella vita reale del protagonista, prima e dopo la grave malattia, e nel passato grandioso di maestri musicisti.

La sosta (Sellerio, Palermo, 1997, pp. 94), infine, riprende ed ingigantisce il flusso di coscienza che già ha caratterizzato i due romanzi precedenti, e nel giro di poche pagine l'autore-protagonista (ancora una volta un intellettuale non meglio definito, ma sempre così simile all'autore) passa in rassegna un gran numero di argomenti, legandoli tra loro come solo una mente lasciata libera di vagare riesce a fare. L'occasione per queste riflessioni è una pausa imprevista nel tragitto quotidiano che il personaggio compie sulla tratta ferroviaria Roma - Firenze. Inaspettatamente, il treno è costretto ad una sosta a Chiusi, cittadina famosa per le urne funerarie del suo Museo Civico, e lì il dotto passeggero, stanco dei discorsi superficiali ed ipocriti dei suoi compagni di viaggio, decide di scendere, ricordando soltanto in un secondo momento, quando rimane solo sul marciapiede della stazione, di essere già stato, in un fumoso passato, in quel paese. I pensieri vanno dalle urne del Museo alle guerre, tutte le guerre, e poi alla battaglia di Roma del 44 (immancabile in tutti e tre i romanzi di Ferrara), sino alla remota battaglia del lago Trasimeno, e da lì a Catullo, Saffo, agli eroi romani e greci, e si disperdono e si ritrovano arrivando al suicidio di un amico, e dal ricordo dell'amico iniziano lunghe riflessioni sulla democrazia, sull'amicizia, sulla solitudine e sulla morte. Sono argomenti apparentemente lontanissimi tra loro, ma nella mente del personaggio si intersecano con l'aiuto di Hegel, una citazione del quale si ritrova ad inizio libro, Socrate, Platone, Kant e anche un po' di psicoanalisi. Dei tre testi, *La sosta* risulta forse il più difficile da seguire, breve ma zeppo di passaggi improvvisi da un ragionamento all'altro, eppure è curiosa l'impressione che si tratti sempre dello stesso libro, sembra di accompagnare sempre lo stesso dotto personaggio dal ricordo dei tre momenti salienti della sua vita alla commozione per la visione di Haydn, sino a quando risale sul treno pensando a tutti i fatti e personaggi passati: *perché mai, rifletteva mormorando tra se', si vive quando quasi tutti al mondo sono morti, perché mai* (p. 94).



INIZIO D'ANNO IN DIALETTO

di Liliana Bamboschek

Quei de Scala Santa

Al teatro dei Salesiani nell'ambito della rassegna "A tutto… teatro" è andata in scena dal 6 al 21 gennaio la commedia *No xe mai pase* di Gerry Braida per la regia del figlio Lorenzo. Protagonista la compagnia P.A.T Teatro in uno di quegli spettacoli esilaranti che sono la sua specialità. È un sabato mattina e il protagonista Gianmaria si prepara a passare un weekend dedicato al riposo e al divertimento dopo una settimana di lavoro ma… il destino non vuole così. A turbare la sua quiete viene la sorella che nutre parecchie preoccupazioni sul suo conto. Lui vive solo, non parla mai di sposarsi, anzi, alla sua età non ha ancora una fidanzata… in più riceve giornalmente la visita di un amico… i vicini spettegolano e così alla sorella viene il sospetto che sia gay. È il primo di una serie di equivoci che si accavalleranno sempre più prendendo di mira il poveraccio, assediato non solo dall'amico assillante ma dalla gelosissima moglie di lui e da un contorno di altri equivoci personaggi femminili. Il gioco delle battute con doppi sensi prosegue a pieno ritmo e raggiunge nel finale un crescendo paradossale. Il tutto affidato alla consumata abilità degli attori, in primo luogo Manuel Barzelatto e Lorenzo Braida.

Il 2018 si è aperto al teatro Silvio Pellico con la compagnia Quei de Scala Santa che ha messo in scena la commedia *Benedeto 'sto compleano* di Marisa Gregori, adattamento e regia di Adriana Ravalico. Entriamo in una bella casa a Opicina, circondata dal verde, dove vive la protagonista in compagnia dei suoi animali domestici, con un papà che ogni tanto protesta e il rimpianto di un marito che se n'era andato via di casa all'improvviso dieci anni prima senza dare più notizie. Il giorno del suo compleanno quasi nessuno si ricorda di farle gli auguri, anzi comincia una strana processione di parenti e vicini di casa che sembrano aver tutti bisogno di lei per i motivi più diversi. Luciana ha un buon carattere e lascia fare, sempre disponibile ad aiutare tutti, la figlia, la sorella,

PAT Teatro in No xe mai pase
Quei de Scala Santa in Benedeto 'sto compleano
Ex allievi del in Toti in Ora no, tesoro!

Ex allievi del Toti

il nipote, la vicina invadente. Insomma si racconta una vicenda famigliare a tu per tu coi problemi quotidiani di convivenza e comprensione reciproca e la commedia si fonda più sulle battute che sulla trama vera e propria. Personaggi simpatici a cui ciascun attore dà una personale caratterizzazione, sviluppando anche certi aspetti comici. Fra tutti spicca la figura della protagonista che Maria Teresa Celani mette in luce con dinamismo e umanità.

Dal 26 gennaio al 4 febbraio al Silvio Pellico la compagnia Ex allievi del Toti ha presentato *Ora no, tesoro!*, adattamento in dialetto triestino di Roberto Tramontini e Walter Bertocchi da Ray Conney per la regia di Paolo Dalfovo. Travasare il tipico humour della farsa inglese nel nostro saporito dialetto è stata una felice operazione, ma tutta la messa in scena della commedia è un piccolo capolavoro di scelte raffinate. L'azione si sposta dagli anni '70 ai più scatenati anni '20, pieni di voglia di vivere dopo il dramma della guerra. Siamo in un'affollata via Battisti, vicino al Caffè San Marco nel modernissimo Atelier Frou Frou che con le sue pellicce d'alta moda sta facendo impazzire donne di tutte le condizioni sociali, dall'attempata signora all'ultima spogliarellista del cafè chantant. I due soci che lo gestiscono fanno il possibile per accontentarle anche intessendo intrighi amorosi. Questo è il luogo in cui approdano mariti, mogli, amanti, spesso all'insaputa l'uno dell'altro e succede di tutto: vestiti che volano dalla finestra, pellicce donate e trafugate, donne che s'improvvisano indossatrici. Scambi di persona con equivoci imbarazzanti. E sullo sfondo emerge Trieste ricostruita nel periodo dei suoi anni ruggenti, tra lo sfavillio dei costumi, in un magnifico e smaliziato ritratto in bianco e nero. Un saggio di bravura e stile che riguarda tutta la compagnia al completo: attori, scene, musiche, luci e regia.

HAMMERLE
Editori e Stampatori
in Trieste

ideazione

sviluppo

stampa

web

Casa Editrice
Studio Grafico
Servizi di Stampa

Via della Maiolica, 15/a
34125 Trieste
tel. 040.767075

www.hammerle.it
info@hammerle.it