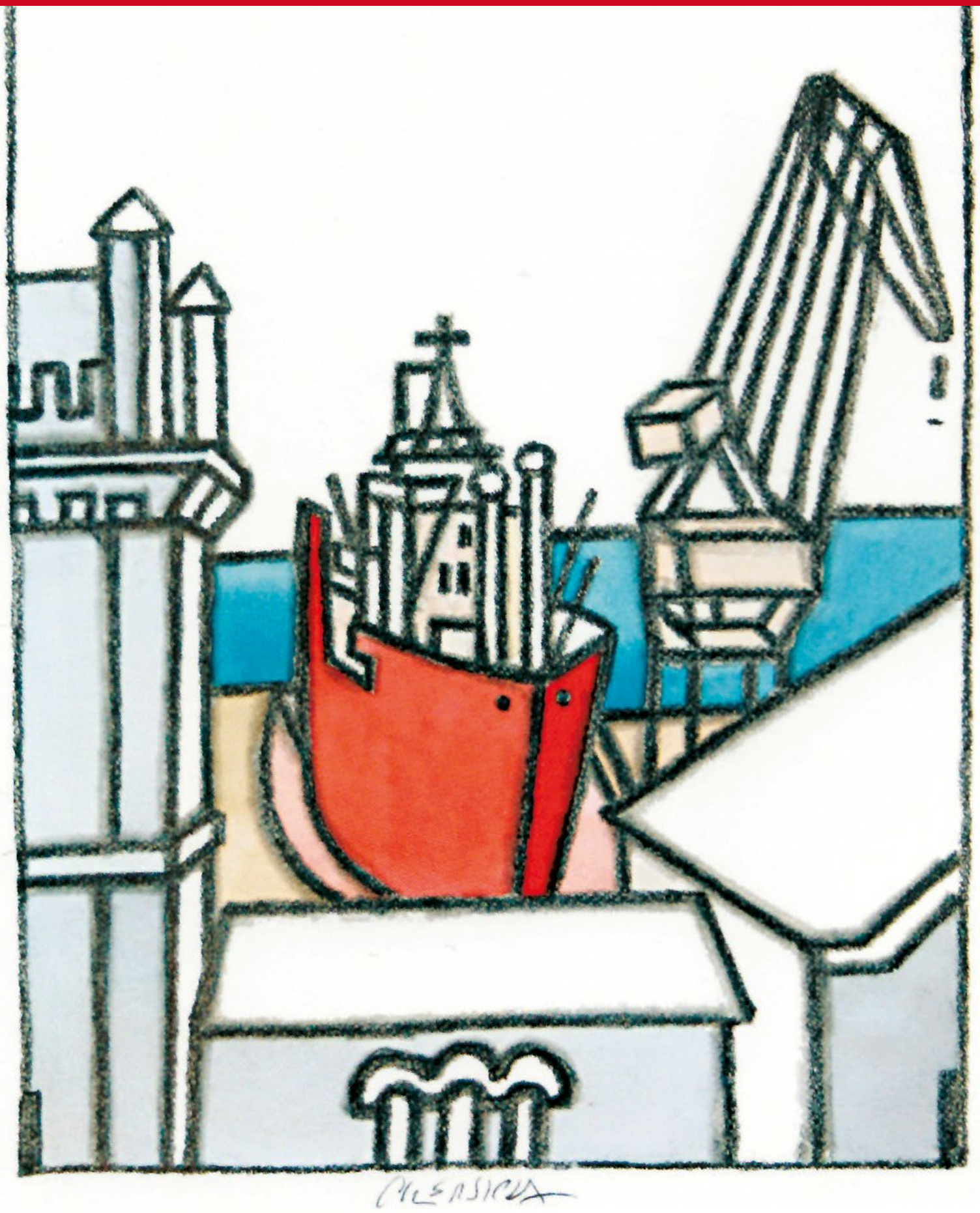
Il Ponte rosso

INFORMAZIONI DI ARTE E CULTURA

numero 54 - marzo 2020

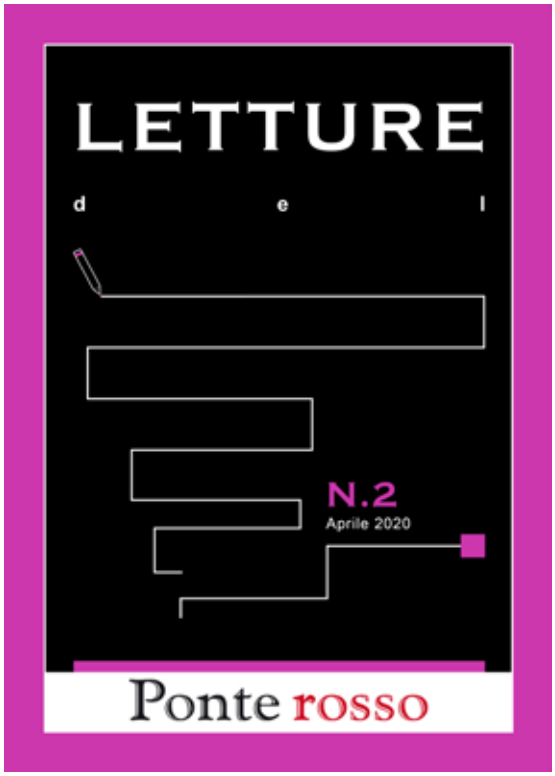


AI LETTORI

Questo numero del Ponte rosso esce in ritardo rispetto alla redazione dei testi che lo compongono, a causa di problemi organizzativi conseguenti le limitazioni imposte dalle misure di contrasto al contagio del covid-19, che ci sono imposte dalle disposizioni di legge.
La maggior parte degli articoli che presentiamo nelle pagine che seguono sono stati pensati e scritti prima che tali misure fossero poste in atto e possono risultare alquanto incongrue nella situazione attuale, ma li proponiamo ugualmente, ritenendo che possano essere funzionali a una lettura che di per sé costituisca un elemento di continuità per chi li legge nel tempo dilatato da trascorrere in casa in queste singolari, pesanti giornate, forzatamente private di occasioni d'incontro.

* * *

Intanto stiamo preparando il secondo numero di Letture del Ponte rosso, che uscirà ad aprile e conterrà testi narrativi o poetici scritti tutti da donne



Sommario

Città vuota 3

Il mio Carso, edizione critica 4
di Luca Zorzenon

Le geometrie immaginarie di Escher 6
di Walter Chiereghin

La tragedia della Elisabetta Montanari 10
di Umberto Laureni e Leandro Lucchetti

Friedrich Hebbel secondo Slataper 13
di Anitha F. Angermaier

Carpaccio: Venezia mascherata da Roma 14
di Nadia Danelon

Quando le lupare sono rosa 17
di Anna Piccioni

Per non dimenticare mai 18
di Sandro Pecchiari

Incisioni di Ossi Czinner alla Saletta 21

Ossi Czinner: un carattere d'artista 22
di Viviana Novak

Piccolo mondo antico di Michele Gangale 25
di Silva Bon

Il ritratto d'un artista da giovane 26
di Paolo Quazzolo

Un garofano sfiorito presto 28
di Walter Chiereghin

Artigiani quasi artisti: gran razza d'annata 32
di Roberto Curci

Il virus felice 34
di Francesco Carbone

Prosa e musical tra Gorizia e Trieste 36
di Paolo Quazzolo

Chersicla (finalmente) in mostra a Trieste 38
di Walter Chiereghin

Le lettere di Carlo e Giani Stuparich 40
di Gianni CImador

L'Odissea di Gioacchino Staropoli 43
di Silva Bon

Scotti narra di sé e di altri due poeti 44
di Gianluca Paciucci

L'umanità contro il signore delle mosche 46
di Stefano Crisafulli

Una conversazione difficile 47
di Giuseppe O. Longo

CITTÀ VUOTA

Viviamo giornate immerse in un clima di solitudine e di sospensione del nostro abituale tran tran, chiusi in casa, gli appartamenti trasformati dal decreto governativo in tante fortezze Bastiani. Dalle finestre spiamo, nell'incongrua primavera che pianamente si accinge a prendere il posto di un inesistente inverno, l'arrivo di un nemico incognito ed elusivo. Arriverà, se e quando arriverà, dall'orizzonte di un deserto urbano improvvisamente immerso nel silenzio e nella luce abbacinante in cui lo aveva immaginato, nel suo *Deserto dei Tartari*, Dino Buzzati.

E poi finirà questa nottata, naturalmente, come finisce ogni guerra: il sole sorgerà ancora, come ogni mattina, torneremo ad uscire, a incontrarci, a cenare con gli amici, ad andare al cinema, a teatro. Lo faranno almeno quelli di noi che saranno tra i salvati. Gli altri, i sommersi, avranno consumato le loro ultime ore nella solitudine asettica di un reparto di terapia intensiva, nel ronzio discreto dei dispositivi tecnologici che prolungano le loro agonie, senza poter intuire, riflesso negli occhi di una persona cara, lo stesso loro sbigottito disappunto per l'imminenza del definitivo congedo. Caduti in una guerra senza rifugi né trincee, senza medaglie né onori, subita e non dichiarata, sarà loro negato persino il postumo omaggio di esequie pubbliche, perché – anche opportunamente, per carità – si sono vietati persino i funerali, in preventiva resa al possibile contagio.

Riflettendo su questi aspetti nell'isolamento di queste giornate, attendendo i dati del quotidiano bollettino di guerra che alle diciotto viene diffuso via etere dai responsabili della Protezione civile, non si può non considerare che oltre al costo anagrafico con le sue statistiche di sommersi, salvati e contagiati, oltre anche al costo economico, forse addirittura irrimediabile per il nostro Paese, che probabilmente saremo chiamati a pagare per il resto della nostra vita, esiste anche un costo antropologico, per una società che improvvisamente si riscopre fragile, impotente, introflessa nei singoli nuclei familiari, anche se obbligatoriamente solidale per decreto, almeno in alcuni dei suoi comportamenti. Finirà la nottata, certo, e forse molte cose torneranno come prima: potremo incolonnarci in macchina per andare al mare d'estate, i credenti potranno tornare a messa almeno la domenica, seppelliremo i nostri morti abbracciandoci in un dolore composto e almeno in parte stemperato perché suddiviso tra quanti si affolleranno attorno al caro estinto.

Forse. O magari saremo indotti dalle forche caudine, sotto le quali ci ha costretto a passare collettivamente il male insidioso cui oggi tentiamo di resistere, a ripensare criticamente quanto è avvenuto nella nostra comunità, tra gli ultimi scampoli di un inesistente inverno e nell'incongrua primavera che lo ha seguito. E a considerare per esempio se sia stato opportuno per decenni ridurre le spese per la sanità pubblica, confidando in quella privata (e agevolandone i non irrisori utili di bilancio). O, tanto per citare un elemento secondario, ma non del tutto, se sia risultato utile alla società italiana l'istituzione del numero chiuso a Medicina. O ancora, se non sia stata un'imperdonabile leggerezza assegnare nell'urna un ruolo centrale a politici di mezza tacca, che starnazzano ora, pretendendo dal Governo provvedimenti oggi più severi, ieri più tolleranti nella lotta al contagio, reclamando ieri la chiusura oggi l'apertura dei confini, magari invocando, con questi chiari di luna, elezioni anticipate, tanto per non smentirsi.

Forse che qualcuno in più inizierà a considerare criticamente quello che gli viene propinato dagli onnipresenti tuttologi, ricordando gli interventi sbraitati alla televisione, tra improperi e volgarità, da un noto storico dell'arte che, novello don Ferrante, si affannava a spiegare che il virus non esiste, inveendo contro i virologi che a suo dire brancolano nel buio. Come dire: il bue (la capra, nella fattispecie) che dice cornuto all'asino.

informazioni web di arte e cultura
a distribuzione gratuita
n. 54
marzo 2020

Direttore:
Walter Chiereghin

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:
Bruno Chersicla
Arsenale
Grafite acquarello, 1989
Collezione privata

IL MIO CARSO EDIZIONE CRITICA

di Luca Zorzenon

Scipio Slataper
Il mio Carso
edizione critica
a cura di Roberto Norbedo
Pátron editore, Bologna 2019
pp. 160, euro 40,00

Nella «Collezione di opere inedite e rare» pubblicate dalla «Commissione per i testi di Lingua», Bologna, è uscita l'edizione critica del *Mio Carso* di Scipio Slataper. La Commissione accoglie per la prima volta la redazione di un'edizione critica di un'opera del '900.

Frutto di un lungo, paziente, appassionato lavoro di Roberto Norbedo, docente all'Università di Udine, si può tranquillamente affermare che d'ora in avanti gli studiosi non potranno prescindere da questo testo nello studio dell'opera e della personalità intellettuale di Slataper.

Norbedo lavora alla raccolta e all'analisi di tutti i documenti (*testimoni*) oggi disponibili, manoscritti e a stampa, che configurano il percorso di ideazione e di scrittura del *Mio Carso* lungo il biennio 1910-1912. Si tratta di abbozzi contenuti in pagine di diario e taccuini, di stesure preliminari parziali, lettere, frammenti manoscritti, materiale edito e largamente inedito, riprodotto in *Appendice*. Tra questi, anche testi di "incubazione" risalenti al settembre del 1909 e soprattutto il manoscritto del *Mio Carso* pressoché completo, la *redazione α*, stesα tra l'agosto e il settembre del 1911 a Ocisla, con probabili correzioni che prolungano il lavoro anche nell'autunno, durante il viaggio di Slataper a Vienna, Praga, Dresda, Berlino, che Norbedo ci offre in immediata comparazione con l'edizione definitiva a stampa del maggio del 1912.

Norbedo mette giustamente in rilievo, all'inizio della sua *Introduzione*, quanto *Il mio Carso* sia «opera assolutamente originale rispetto agli schemi tradizionali della narrativa», caratterizzata da «uno sperimentalismo per molti aspetti radicale». *Il mio Carso* nasce entro un orizzonte storico-generazionale ben preciso, quello dei giovani colti nati negli anni '80 del secolo XIX che si muovono insoddisfatti e irrequieti (Slataper avrebbe aggiunto di se stesso: «impersuaso e contradditorio») dentro l'egemonia culturale crociana e marcando ancor più la distanza dagli estremi tentativi dannunziani di reinventare nella modernità la figura del poeta-vate: giovani protagonisti di quell'urgenza storica di svecchiamento e di riforma della cultura italiana che trova nelle importanti riviste fiorentine di inizio secolo la tribuna delle proprie battaglie, e più importante fra esse proprio *La Voce*.

E in Slataper la sperimentazione di nuove forme narrative è radicalmente legata al processo di formazione della personalità sentita come urgenza esistenziale e storica di una radicale riforma intellettuale e morale.

Scrive Slataper in un appunto di diario: «Bisogna costruire la propria vita: come il tagliapietra, seduto sulla strada, tien con le gambe ricurve il mucchio di breccia. E tutte le immagini diventano insieme dure come un'incudine su cui si picchia. Le immagini che non illimpidiscono: perché non si fondono come in un'unica soluzione. E scrivo di ciò, con ciò».

La parola da cercare e lavorare per «costruire la propria vita» diviene dura e resistente come la pietra, la scrittura è lavoro di martello (forse Nietzsche, qui, ma quanto diverso da quello dannunziano), l'immagine da produrre rischia sempre l'opacità, il mucchio di breccia pietrosa fra le mani è un cumulo di frammenti senza ordine e senso che rischia di non "fondersi" in «un'unica soluzione». Il tagliapietra è forse il più umile dei mestieri proletari che Slataper poteva scorgere nella sua città che lastricava le sue borghesissime vie con la pietra carsica tagliata e lavorata in prevalenza, all'epoca, da contadini sloveni inurbati. Per l'intreccio tra *vita* e *scrittura*, per gli echi, le allusioni, i riferimenti molteplici al complesso mondo slataperiano che si esprime nel *Mio Carso*, l'appunto è fondamentale.

È, dunque, con la consapevolezza che «la letteratura [può essere] un triste e secco mestiere» (come del resto anche la *vita*) e che perciò le occorre una parola nuova e una nuova *verità*, quella che «supera la parola, l'annienta, che dà la cosa direttamente» (e non si trattava più davvero di intenderla alla maniera naturalista-verista), che Slataper lavora alla creazione della sua scrittura e della sua opera. E *Il*

Pubblicato il frutto di un importante appassionato lavoro di Roberto Norbedo

mio Carso, appunto, nella lucida coscienza del suo giovanissimo autore, vuol essere una «cosa nuova», ci ricorda *in primis* Norbedo, citando una lettera di Slataper dell'ottobre 1912 a Emilio Cecchi, che peraltro aveva mal definito l'autore del libro un «Sigfrido dilettante».

Il mio Carso è il racconto di questa urgenza di trovare un principio di formazione. Racconto di una *preparazione*: altra parola ben slataperiana. *Preparazione* incerta, dubbiosa, sempre a rischio di scacco, condizionale e ottativa (come è del memorabile *incipit*), faticosa, travagliata e dolorosa nel suo percorso durante il quale il fantasma di un fallimento mortale (le pagine dello strazio per il suicidio di Anna) si affaccia tragico e inquietante fin sul buio dell'insensato *nulla*, prima di approdare alla volontaristica fiducia finale nell' «amare» e nel «lavorare». Slataper nel *Carso* non poteva che sondare una nuova *forma* del narrare, sperimentare un'architettura strutturale inedita, sorvegliare un impasto linguistico estremamente variegato, e procedere così alla ricerca del senso e dello stile dell'*opera*, per tappe e ed elaborazioni successive. Racconto o diario? Autobiografia o mito? Impressionismo o espressionismo? Frammentismo o ricerca di una nuova organicità? Prosa o tensione alla poesia? O tutte queste cose assieme: in snodi interni e passaggi di continuità e di frattura dall'una all'altra, e fino a disorientare il riconoscimento di una sicura identità di genere.

È su questo denso scenario "sperimentale" che Norbedo interviene con il suo lavoro critico e filologico a illuminarne le diverse fasi, gli snodi, il percorso complessivo, in un'opera sì giovanile («un grido» la definì lo stesso Slataper) ma che in questa edizione critica si rivela in tutta la sua meditata densità di elaborazione *in fieri* delle sue micro- e macro-strutture. *Il mio Carso* appare, così, come un grumo iniziale di tensioni e di intenzioni d'autore che si irraggia dal nucleo originario di ispirazione e che progressivamente nel tempo deve ridurre il suo moto centrifugo e talora caotico e convertirsi nella spinta opposta, centripeta e di *reductio ad unum*. Un progressivo farsi e illimpidirsi di idee e immagini che deve trovare una *forma* che sia un *ordine* di *senso*. La storia, la fenomenologia di quel *fascio di intenzioni* che inizialmente circonda il nucleo poetico originario, che è il sentiero che l'autore percorre per rendere progressivamente chiara prima di tutto a se stesso la direttrice di senso della propria opera, è ciò che il lavoro di Norbedo pazientemente sdipana e ci squaderna. In questa preziosa edizione critica del *Mio Carso* abbiamo così sotto gli occhi quasi tre anni di lavoro slataperiano per approdare alla versione definitiva dell'opera. Edizione importante anche perché schiude a nuovi approfondimenti interpretativi che in questa sede non si possono neanche accennare.

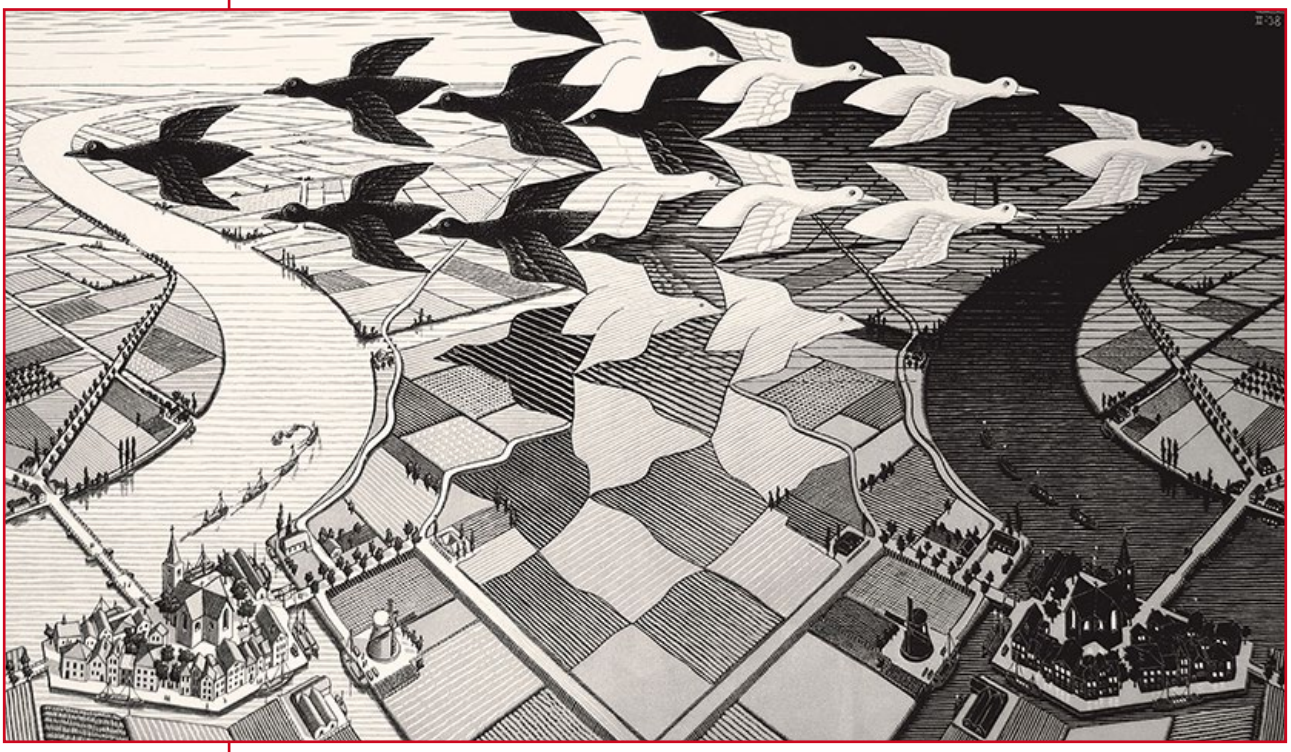
Ma certo, anche solo a un primo sondaggio, a una prima lettura di questa edizione critica, l'interesse si concentra su alcune zone del testo e delle sue varianti, dei suoi abbozzi, delle sue correzioni (anche di rotta complessiva dell'asse ideologico), più lavorate, più ardue, più difficili.

La *Calata* ad esempio, da lavorare anche col «martello», che impegna Slataper intensamente e strenuamente in radicali disfacimenti e travagliosi rifacimenti, tanto dal punto di vista della struttura della narrazione quanto da quello linguistico (sintattico e lessicale); o anche la clausola finale dell'opera. Qui evidentissimo risulta lo spostamento dall'*io* particolare al *noi* collettivo (dall' «Io voglio viaggiare e amare» della *redazione α* al «Noi vogliamo amare e lavorare» del testo definitivo) e tanto da suggerire l'ipotesi che lo straordinario e famoso *incipit* del *Mio Carso* (il quadruplice *Vorrei...*) sia intuizione narrativa tarda da cui solo all'ultimo poi scaturisca in Slataper l'idea di una chiusa dell'opera che vi risponda in forma circolare. Inizio e fine che così si corrispondono in quella chiamata in causa attiva del lettore che solo nel testo a stampa diviene addirittura *fratello* a colui che scrive.

Ma una rilettura del *Mio Carso* alla luce dell'importante lavoro di Roberto Norbedo deve appena iniziare.

LE GEOMETRIE IMMAGINARIE DI ESCHER

di Walter Chiereghin

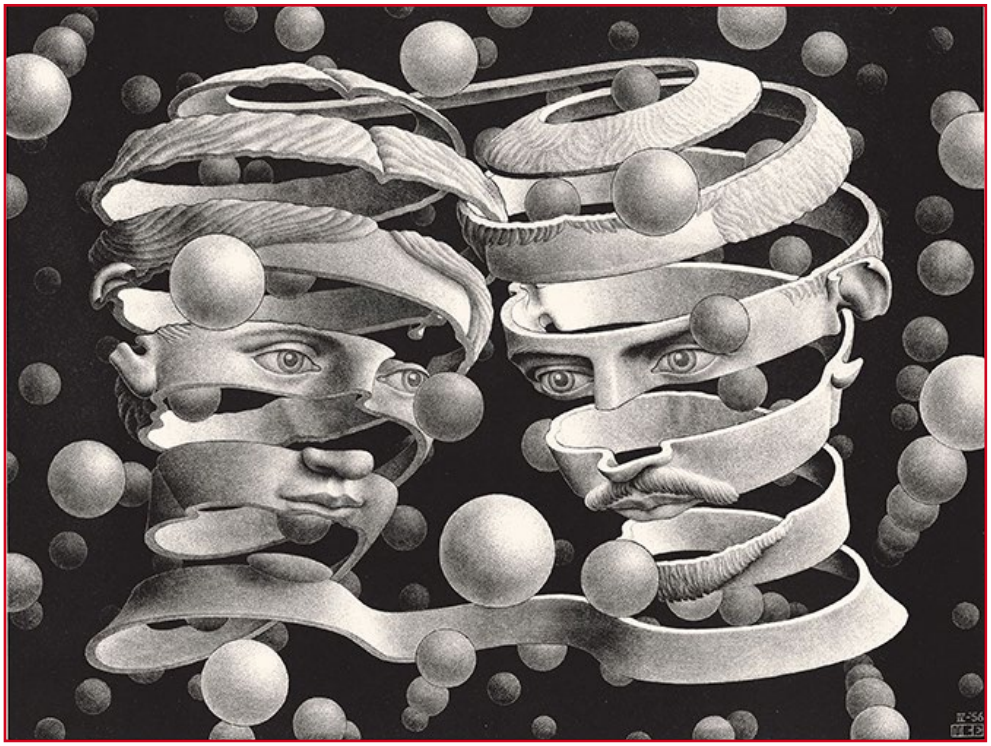


Maurits Cornelis Escher
Giorno e notte
febbraio 1938
Xilografia, 39,1x67,7 cm
Collezione privata, Italia
All M.C. Escher works © 2019
The M.C. EscherCompany.
All rights riserve
www.mcescher.co

Dopo aver provato con scarsi risultati di affluenza e pressoché nulli dal punto di vista storico-artistico la via di un'autonoma politica culturale con le mostre della collezione Cavallini Sgarbi e con quella celebrativa di Gabriele d'Annunzio, il Comune di Trieste si è provvidenzialmente deciso ad affidarsi a chi queste cose le sa fare, se non altro dal punto di vista commerciale, e alla fine il Salone degli Incanti ha potuto esibire due mostre di successo, dal punto di vista dell'affluenza, quali quella "I love Lego" e quella attualmente in corso e aperta fino al prossimo 7 giugno, anch'essa frutto della collaborazione con Arthemisia e Generali Valore Cultura, dedicata alla straordinaria figura dell'artista olandese Maurits Cornelis Escher. L'esposizione, realizzata in collaborazione con la «Maurits Cornelis Escher foundation», ha alcune precedenti edizioni premiate da notevole afflusso di visitatori: Milano, Roma, Napoli, Bologna e, all'estero, Parigi, Singapore e New York. D'altra parte il solo nome di Escher costituisce di per sé una garanzia riguardo all'affluenza del pubblico: nel 2011, per esempio, una sua grande retrospettiva allestita in Brasile ebbe 1.200.000 visitatori, risultando con ciò la mostra più visitata di quell'anno a livello mondiale.

Oltre all'indiscutibile talento incisorio e alla fascinazione promanante dalle fantasiose elaborazioni grafiche di Escher, bisogna dire che la mostra allestita nell'ex Pescheria risulta attrattiva anche in forza di un allestimento e di materiali informativi che consentono una visione approfondita e complessiva della parabola evolutiva dell'artista, partendo dai passi che inizialmente l'artista mosse nel mondo dell'incisione, su presupposti di rappresentazione realistica, per affrancarsi in seguito dalla tirannide del verosimile ed approdare quindi a una ricerca formale che, sfruttando ogni possibile metamorfosi illusionistica, forzava la percezione per costruire contesti dominati da variazioni grafiche sui moduli base della rappresentazione, da forzature prospettiche, da ogni altro artificio che mettesse alla prova l'e-

In mostra al Salone degli incanti di Trieste una quantità di calcografie dell'autore olandese



Maurits Cornelis Escher
Vincolo d'unione
aprile 1956
Litografia, 25,3x33,9 cm
Collezione privata, Italia
All M.C. Escher works © 2019
The M.C. EscherCompany.
All rights riserve
www.mcescher.com

sperienza visiva dell'osservatore.

Escher nacque a Leeuwarden, in Olanda, nel 1898, figlio di un ingegnere. A cinque anni si trasferì con la famiglia ad Arnheim e più tardi affrontò con estremo disagio e difficoltà gli studi superiori per approdare quindi ad Haarlem per seguire i corsi di Architettura, che abbandonò quasi subito per frequentare invece i corsi di disegno di Samuel Jesserun de Mesquita. Nel 1922 compì un viaggio in Italia, dove subito dopo si trasferì, soggiornando dapprima in Toscana e poi viaggiando a lungo nel Meridione. Incontrata Jetta Umiker, svizzera e innamorata della pittura, la sposò e i due si trasferirono quindi a Roma, dove rimasero fino al 1935. Due anni più tardi, fece un viaggio nella Spagna meridionale, fondamentale nella sua carriera artistica in quanto poté soffermarsi a studiare le decorazioni moresche dell'Ahlambra di Granada. Le composizioni geometriche ispirarono il suo interesse per la tassellatura, la tecnica cioè che consente di realizzare la suddivisione regolare di una superficie piana mediante la ripetizione di figure regolari organizzate in moduli interconnessi tra loro. Di ritorno dal viaggio in Andalusia, Escher si trasferì in Belgio e poco dopo a Baarn, una cittadina olandese. Crescendo la popolarità del suo lavoro, fu insignito di onorificenze ed ebbe modo di presentare le sue opere in importanti mostre, ma per motivi di salute che lo colpirono nel 1964 e successivamente con la perdita della moglie dalla quale si era del resto separato, si esaurì la sua prorompente vitalità creativa e alfine si ritirò in una casa di riposo per artisti a Laren, dove morì nel 1972.

L'esposizione triestina è articolata su un percorso che prevede, nel problematico spazio del Salone, la suddivisione in otto sezioni, attraversando le quali il visitatore ripercorre la biografia dell'artista e l'evoluzione della sua opera, ricostruita per mezzo delle prove, tutte tecnicamente molto impegnative, cui Escher si era sentito chiamato, dalla formazione negli anni giovanili fino agli approdi più estremi della sua perizia incisoria e originalità

L'esposizione triestina è articolata su un percorso che prevede, nel problematico spazio del Salone, la suddivisione in otto sezioni

Maurits Cornelis Escher
Cascata
1961
Litografia, 32x30 cm
Collezione privata, Italia
All M.C. Escher works © 2019
The M.C. EscherCompany.
All rights riserve
www.mcescher.com

creativa negli anni della tarda maturità e ancora, nell'ultima sezione, le influenze e i crediti dell'artista olandese nelle arti applicate, nella moda, nel cinema, nel fumetto e nella pubblicità.

Nella sezione d'apertura dell'esposizione sono presenti alcuni suoi lavori giovanili connotati dal decorativismo che affonda le sue radici in alcuni stilemi dell'Art noveau. Da segnalare, se non altro perché per la prima volta esposte contemporaneamente, le sei xilografie ispirate alla *Genesi*, che illustrano le sei giornate della creazione del mondo, eseguite tra il dicembre del 1925 e il marzo successivo. Una ragguardevole copia di incisioni è poi relativa al lungo soggiorno italiano dell'artista, a testimonianza del fascino che su di lui esercitarono tanto le visioni di paesaggi naturali o in scordi architettonicamente organizzati di agglomerati urbani del nostro Meridione, quanto quelle relative a Roma, la città che aveva scelto per la sua residenza, alcune delle quali la ritraggono in una visione notturna di suggestivo e non comune effetto chiaroscurale.

Nelle sezioni successive si palesa in un crescendo di inventiva la geniale reinterpretazione della realtà di Escher, che sempre più saldamente assume una connotazione propria, esercitandosi con fantasiosa metodica nell'illustrazione di tassellature sempre più complesse in cui spesso, come nel caso della xilografia *Giorno e notte* (1938), confluiscono più motivi ispiratori, dal paesaggio, alla simmetria alla metamorfosi oggetto della divisione regolare del piano, il tutto visto in una prospettiva estrema, a volo d'uccello, come quella che diede corpo in precedenza alla Torre di Babele (1928) raffigurata dall'alto.

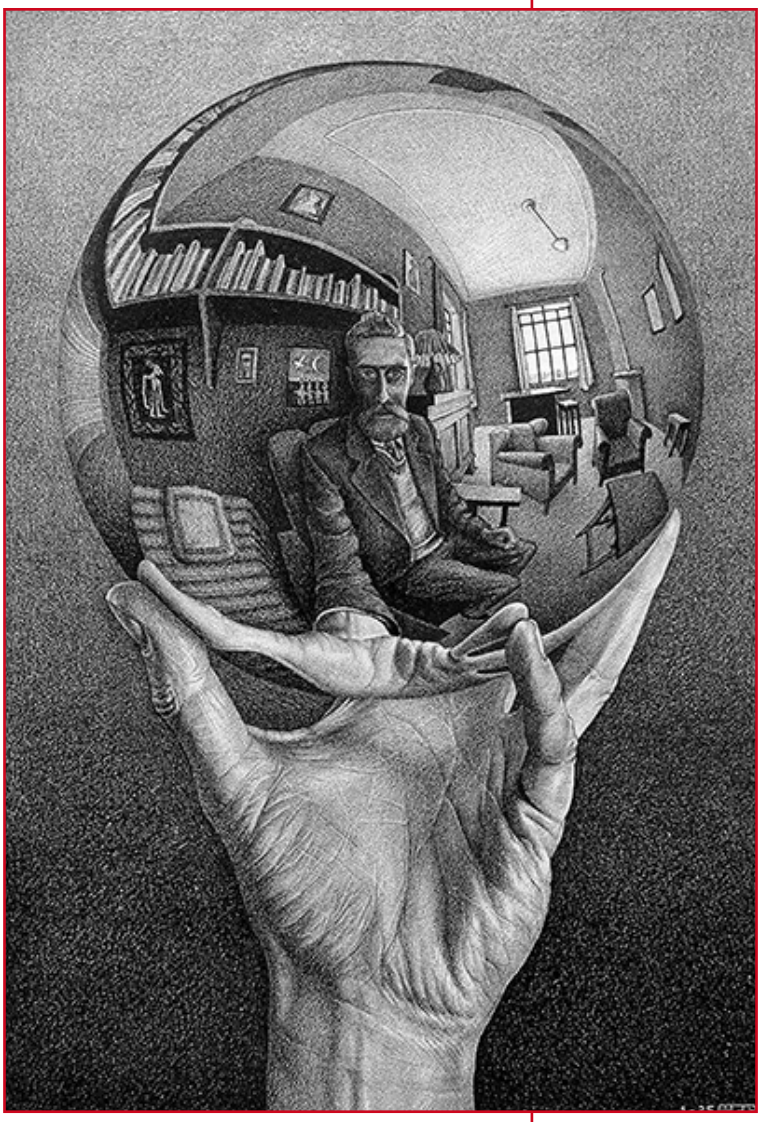
Il tema della metamorfosi si estrinseca, in forme progressivamente più complesse in una quantità di opere presenti nella mostra triestina, evidente conseguenza della fascinazione che agiva sull'artista in merito alla progressiva trasformazione di una forma in un'altra (caso classico i pesci che divengono uccelli) o anche da una serie di figure piane che assumono profondità in modo da apparire solidi anziché figure bidimensionali. Nella quinta sezione della mostra, è presente una grande xilografia (192x3.895 mm.), *Metamorfosi II* (1939-1940), considerata un capolavoro, dove l'imponente sviluppo orizzontale dell'immagine consente di dare corpo a una serie "circolare" di trasformazioni che, partendo da un cruciverba dove compare il termine olandese "meta-

Attualmente chiusa per le disposizioni antivirus, l'esposizione dovrebbe durare fino al prossimo 7 giugno

morphose" si perviene alla fine alla medesima scritta passando però attraverso la successione di tassellature che partono dal cruciverba iniziale che si trasforma in scacchiera, che a sua volta si trasforma in una serie di animaletti a quattro zampe, in esagoni in alveari, in insetti e poi in pesci, in uccelli, in cubi, in paesaggi urbani che esplicitamente richiamano i suoi trascorsi meridionali, quindi nuovamente in scacchiera e infine nello schema semplificato del cruciverba, concettualmente come un uroboro che si mangia la coda.

Oltre a questo, alcune opere indagano il tema dell'immagine riflessa, i cerchi concentrici della superficie di uno stagno, i riflessi in una pozzanghera, o la superficie curva di una sfera che riflette l'autoritratto dell'incisore con i dettagli dell'arredo di una stanza della sua casa romana, come nella celebre litografia *Mano con sfera riflettente*, del 1935, e poi ancora i paradossi geometrici che non mancano di lasciare interdetto l'osservatore con i labirinti di scale che si intersecano in uno spazio tridimensionale assolutamente improbabile e disorientante. In queste opere, come in molta parte delle altre presentate negli spazi del Salone degli Incanti, è difficile non intuire, oltre all'estrema raffinata perizia incisoria, anche l'accuratezza e la profondità del pensiero matematico e geometrico che era alla base della realizzazione delle calcografie, che difatti ha condotto Escher a stabilire rapporti di collaborazione con alcuni matematici, tra cui Roger Penrose, creatore di un celebre triangolo impossibile, rielaborato concettualmente dall'autore olandese in diverse opere, tra le quali la litografia *La cascata* (1962), in cui è un corso d'acqua inscritto entro un tracciato formato da due triangoli di Penrose allungati a costruire il paradosso geometrico che origina la cascata.

In tutto l'esposizione triestina esibisce quasi duecento opere, per molte delle quali è utilizzabile il commento di un'audioguida distribuita senza sovrapprezzo assieme al biglietto d'ingresso, che approfondisce i contenuti dei commenti alle pareti delle singole sale. Oltre a questo, la ricostruzione di alcune opere in spazi tridimensionali fruibili dai visitatori e l'invito rivolto ad essi a intervenire personalmente in apposite aree attrezzate per ricostruire empiricamente alcuni concetti in prossimità delle incisioni in cui essi sono raffigurati contribuisce, con l'aspetto ludico, a rendere piacevole e persino divertente una visita che rimane comunque di notevole interesse.



Maurits Cornelis Escher
Mano con sfera riflettente
1935
Litografia, 31,1x21,3 cm
Collezione privata U.S.A.
All M.C. Escher works © 2019
The M.C. Escher Company
The Netherlands.
All rights riserve
www.mcescher.com

LA TRAGEDIA DELLA ELISABETTA MONTANARI

di Umberto Laureni e Leandro Lucchetti

Il teatro è diventato spesso luogo di racconto delle tragedie di oggi, le ha trasformate in rappresentazioni che colpiscono gli spettatori, che li fanno sentire partecipi e li fanno commuovere. E questo anche se si adottano i toni asciutti di Marco Paolini che parla dei morti della Montedison di Marghera, di quelli del Vaiont o del DC9 di Ustica.

Il 4 gennaio scorso al teatro Miela di Trieste è andato in scena lo spettacolo … *telefonano che c'è un incendio su una nave …,* ricostruzione del più grave infortunio sul lavoro del dopoguerra in Italia, in cui tredici operai morirono nella stiva della motonave Elisabetta Montanari a Ravenna il 13 marzo 1987. Si è trattato della prima rappresentazione "pubblica" dopo due eventi dedicati rispettivamente all'Istituto scolastico "Bearzi" di Udine a all'Istituto "Volta" di Trieste.

Come è nato e come è stato realizzato lo spettacolo sulla Montanari? Chiediamo a Umberto Laureni di raccontare la genesi della rappresentazione:

«Ho fatto parte del collegio di parte civile, cioè del pool di tecnici e avvocati che rappresentarono le famiglie degli operai che il 13 marzo 1987 persero la vita, per aver inalato fumi tossici, nella stiva e nei doppifondi della motonave Elisabetta Montanari.

Il mio compito era di affiancare i periti del tribunale, supportandoli, con osservazioni e richieste specifiche, nella loro indagine sulle cause dell'evento e nella ricerca delle colpe e delle responsabilità.

In questa veste presi visione diretta degli ambienti in cui morirono i lavoratori e partecipai alla ricostruzione delle fasi che avevano portato alla tragedia.

Quello che emergeva dall'indagine era che quelle morti erano state il risultato ultimo (potremmo dire quasi inevitabile) di una incredibile sequenza di omissioni condite dal cinismo dei responsabili dei lavori e dalla impotenza dei controlli. Insomma nulla poteva far rimandare a quel concetto di "tragica fatalità" che spesso si invoca per giustificare eventi del genere. E tutto ciò era successo in quella che, meritatamente, era ritenuta la regione d'Italia più avanzata in materia di prevenzione degli infortuni e delle patologie lavorative.

Al di la dell'evento contingente, la tragedia delle Montanari costrinse l'Italia a fare i conti con una realtà lavorativa per molti versi non compiutamente conosciuta né tanto meno valutata nella sua pericolosità. Eppure non era lavorazione né saltuaria né poco diffusa: si trattava della pulizia delle stive e dei doppifondi, cui deve sottostare una nave durante lavori di riparazione, trasformazione o riclassificazione, al fine di asportare tracce di nafta o di altro materiale infiammabile, prima di procedere con operazioni di taglio con fiamma ossiacetilenica.

Anche se confrontarmi con infortuni e malattie professionali era il mio mestiere, tuttavia quello di cui fui testimone mi colpì fortemente.

Per questo da allora ho deciso che quei fatti li avrei raccontati ogni volta che me ne fosse stata data l'opportunità, per tenere viva la loro memoria. Lo ho fatto decine di volte, nelle sedi più disparate. Il mio è un semplice racconto orale supportato da una ventina di diapositive, non serve un teatro, bastano un proiettore e una parete bianca. Ma, ciononostante, ha sempre suscitato commozione e sdegno».

A Ravenna, il 13 marzo 1987, tredici operai perirono nelle stive di una gasiera in un bacino di carenaggio.

È seguendo la traccia di questo racconto "per voce ed immagini" che è stato costruito lo spettacolo teatrale …*telefonano che c'è un incendio su una nave* ..., nell'intuizione che i fatti di Ravenna avrebbero potuto acquistare ancora maggior vigore in una rappresentazione scenica.

Leandro Lucchetti è stato insieme autore del copione e regista dello spettacolo, Sergio Pancaldi e Luca Famularo ne sono stati gli interpreti.

Lo spettacolo ha una forte valenza didattica, mette in luce la difficoltà di organizzare lavori pericolosi e complessi. Aiuta sicuramente a riflettere e per questo verrà proposto in primo luogo alle scuole.

È attuale una rappresentazione su questo argomento? La risposta è sì, visto che i morti sul lavoro sono tragedie che si ripetono in Italia con spaventosa continuità e che stanno, in qualche modo, generando assuefazione invece che vero sdegno sociale.

Il morto singolo finisce nelle pagine interne dei giornali, se muoiono in tanti allora assistiamo alla litania delle dichiarazioni politiche ("non deve più succedere" oppure "è inammissibile che oggi succeda ancora") e alla ripetizione delle cose che si dovrebbero fare per ridurre il fenomeno (più formazione, più addetti alla vigilanza, più cultura...). La sensazione è che tutto finisca lì e che si dimentichi prestissimo.

Ma la sua attualità deriva anche dal fatto che oggi queste tipologie di incidenti continuano a ripetersi con grande frequenza. Sembra assurdo crederlo, eppure non si è ancora realizzato che quando si entra in un ambiente circoscritto, non solo nella stiva di una nave, ma anche in un serbatoio, in una autocisterna o nella fossa di raccolta di liquami domestici, corriamo rischi di asfissia (per mancanza di ossigeno), di intossicazione da sostanze tossiche o di scoppio / incendio se si innesca una miscela incendiaria. Spesso succede una strage per generosità: un operaio si sente male in uno di questi ambienti, il secondo si precipita a soccorrerlo, e poi un terzo e così avanti…

Questa è la realtà di oggi, non storia vecchia di trentatre anni fa.

E allora, di fronte a questo stato di cose, un aiuto lo può dare anche l'impatto emozionale di uno spettacolo, la realtà raccontata che diventa un pugno nello stomaco e che per questo forse non si dimenticherà.

Ci facciamo narrare da Leandro Lucchetti come, dal testo alla regia, si sia realizzata la rappresentazione:

«Ho sentito parlare del caso Elisabetta Montanari per la prima volta durante una riunione del direttivo del Circolo di studi politico-sociali Che Guevara. Umberto Laureni rievocava quella tragedia e concludeva: "bisognerebbe fare qualcosa perché non venga dimenticata". Che storia, ho pensato! Il più grave infortunio sul lavoro del dopoguerra in Italia! Com'è che io non ne sapevo niente? Probabilmente, quando la tragedia avvenne, ero da qualche parte nel mondo a girare un film o un documentario.

Da ex-cinematografaro ho subito pensato, per deformazione professionale, che c'erano tutti gli ingredienti per farne un film importante, capace di scuotere gli spettatori, per richiamare l'attenzione sul terribile problema delle morti sul lavoro. Ho sempre rimproverato all'attuale cine-

La tragedia delle Montanari costrinse l'Italia a fare i conti con una realtà lavorativa per molti versi non compiutamente conosciuta né tanto meno valutata nella sua pericolosità

ma italiano di essere culturalmente carente per quel che riguarda la narrazione dei fatti della nostra storia e delle nostre problematiche sociali. È la commedia la connotazione ufficiale del nostro cinema oppure hanno successo i casi di cronaca nera, le serie sulle mafie camorre e ndranghete.

Fin troppo facile ipotizzare che una sceneggiatura per un film che raccontasse una disgrazia sul lavoro non avrebbe trovato nessun interlocutore interessato alla produzione anche se c'erano tutti gli ingredienti giusti: i lavoratori precari, cercati e arruolati dai caporali, sfruttati col lavoro nero; le vicissitudini personali di ognuno; le speranze di un lavoro; il primo giorno di lavoro che per qualcuno diventa anche l'ultimo. E l'ambiente da film horror: il sottofondo della stiva di una nave, alto non più di ottanta/novanta centimetri, dove bisogna strisciare per rimuovere la morchia e i residui di nafta. Una vera trappola per topi in cui basta una scintilla per provocare le fiamme e il fumo di un incendio che non lascia scampo perché non c'è il tempo per districarsi attraverso gli angusti passi d'uomo che a malapena ti consentirebbero di salire verso l'aria aperta sopra la stiva.

E dunque che fare? Lasciar perdere, far finta di non aver sentito l'accorato racconto di Umberto? No, qualcosa si poteva fare. Resta pur sempre la risorsa della parola, no?! E dunque si poteva prima di tutto documentarsi bene su come si erano svolti i fatti e poi scrivere una pièce teatrale, la più semplice, scabra e "povera" possibile che non richiedesse un grosso impegno finanziario e potesse "agilmente" essere rappresentata non solo in teatro ma nelle scuole.

Bastava una semplice struttura che riproducesse il sottofondo della stiva di una nave in maniera che lo spettatore potesse rendersi visivamente conto di cosa significhi lavorare strisciando in un cunicolo alto ottanta/novanta centimetri. Ci voleva uno schermo su cui proiettare delle diapositive ed erano sufficienti due attori: Voce, cioè la voce narrante che ricorda a chi ascolta lo svolgersi dei fatti, e Picchettino, l'operaio che scende a lavorare nel sottofondo delle stive delle navi e tecnicamente viene designato con questo nome che sembra un scherzo. I due attori, con l'uso della proiezione di immagini, si danno sulla voce l'un con l'altro e in un crescendo di drammaticità svelano agli spettatori la tragedia, com'è avvenuta e perché è avvenuta, scoprendo i rapporti che li legano. Voce è stato uno dei caporali che, mentre il fumo invadeva il sottofondo della stiva della Montanari e uccideva tredici lavoratori, andavano casa per casa e richiedevano ai familiari i libretti di lavoro per metterli in regola. Picchettino può raccontare come si lavora nel sottofondo delle stive perché si è licenziato poco prima che avvenisse la disgrazia.

Bisognava avere la voglia e il coraggio di provare a scrivere delle battute che spiegassero con chiarezza e semplice immediatezza gli accadimenti, le concomitanze di cause fortuite dovute alla mancata osservanza delle più elementari regole di prevenzione. Parole che raccontassero lo strazio delle morti e dei funerali ed anche la lunga sequenza dei processi che si sono succeduti e che hanno individuato i responsabili ma ne hanno variamente modificato, fra corsi e ricorsi, le condanne fino a che la conclusione è stata che nessuno ha fatto un solo giorno di galera. Un compito non facile, certo, ma non impossibile e del resto se non ci si butta e non si prova nulla si ottiene. Ci ho provato, con la consulenza storica di Umberto Laureni, il coinvolgimento di Sergio Pancaldi e Luca Famularo come attori, e il risultato funziona, la gente è colpita, gli studenti delle scuole ascoltano con interesse. Mi fa piacere essere riuscito a rispondere all'appello di Umberto, al suo "bisognerebbe fare qualcosa perché non si dimentichi". La storia mi ha preso e non mi ha più lasciato, tanto che non ho potuto fare a meno di assumerne anche la regia. Per il resto ogni giudizio è demandato a chi assiste a *…telefonano che c'è un incendio su una nave ...,* e se ne lascia "prendere"».

FRIEDRICH HEBBEL SECONDO SLATAPER

di Anitha F. Angermaier

Se si pensa a Scipio Slataper nel ruolo di studioso della letteratura teatrale, ciò che viene subito in mente è il suo libro su Ibsen, che apparve postumo nel 1916. Ma Ibsen è il punto d'arrivo, quanto si vuole importante e solo per un amaro scherzo del destino definitivo, di un percorso che ha un inizio lontano. Lontano e variamente articolato, perché potremmo in effetti parlare di una triplice radice: da una parte va ricordato l'interesse di Slataper per la letteratura tedesca e per il Romanticismo in particolare (approfondito anche sulla scorta del libro ad esso dedicato da Ricarda Huch, per restare, per una certa misura, in un'orbita "triestina"); dall'altra la fascinazione per autori (e personaggi) "eccessivi", nei quali – la testa piena di grandi sogni di realizzazione letteraria e di successo pubblico – il giovane Slataper poteva identificarsi; da un'altra ancora la passione per il teatro, che si riconosce nei tentativi e abbozzi teatrali pubblicati già nel 1908 sulla *Vita trentina* e ben presenti fra gli inediti, e che trova successivamente espressione, con una messa a fuoco più matura ed oggettiva, nei due saggi intorno al teatro pubblicati a sua firma sulla *Voce* (dicembre 1911, gennaio 1912), la rivista fiorentina che fu la sede del migliore Slataper saggista.

Egli vagheggia un teatro che interpreti la vita nel suo mobile svolgersi e nei suoi insuperabili conflitti, che sia attento alla dimensione collettiva dell'esistenza moderna, che sia capace, per altezza di ideali e solennità religiosa, di parlare una lingua diversa da quella frivola e superficiale che caratterizzava la scena contemporanea. Pietra miliare e ambito di maturazione verso l'approdo ibseniano è il rapporto di Slataper con Friedrich Hebbel, di cui fa oggetto Lorenzo Tommasini in un'ampia e approfondita ricerca: *La personalità eccessiva. Scipio Slataper e Friedrich Hebbel*,

che ha visto la luce presso le edizioni ETS di Pisa. Su Hebbel Slataper comincia a ragionare insieme all'amico più caro degli anni di Liceo, Marcello Loewy, con il quale si metterà all'opera per una traduzione della *Judith*, la prima tragedia del

drammaturgo tedesco e quella in cui i temi dell' "eroico" e del "sacrificio" vengono meglio approfonditi e problematizzati, facile capire con quanto riscontro nell'animo di un giovane, lo Slataper, alla ricerca di se stesso e di un posto al sole nel mondo letterario. La traduzione, della quale Tommasini discute con ampiezza tanto relativamente alle fasi di elaborazione, quanto alle forme e ai contenuti, verrà pubblicata nel 1910 per i «Quaderni della Voce», e ad essa seguirà una scelta dei *Diari* di Hebbel, anch'essi da collocare, come precisa Tommasini (ed è qui in fondo la chiave del rapporto Slataper-Hebbel), sullo sfondo di «una profonda adesione ed immedesimazione personale», anche in prospettiva generazionale. Per qualche tempo – non si esagera a dirlo e Tommasini lo illustra bene – Slataper "vive" e "sente" in compagnia di Hebbel, una passione che però è anche purificazione. Ciò che si disse di Goethe, che avesse cioè, attraverso Werther, "bruciato" il proprio wertherismo, si potrebbe ripetere per Slataper. Nel novembre del 1912, quasi ad annunciare la chiusura di una fase di vita e di pensiero, il triestino scriverà: «ancora oggi, in fondo, io per Hebbel non so trovare, né in me né negli altri critici, altro giudizio che l'antico: uno spasimo di superbia intellettuale (Capaneo) prevaricante i confini della propria persona».

Friedrich Hebbel

Lorenzo Tommasini
La personalità eccessiva.
Scipio Slataper e Friedrich Hebbel
edizioni ETS, Pisa, 2019
pp. 295, euro 29,00

CARPACCIO: VENEZIA MASCHERATA DA ROMA

di Nadia Danelon

Gallerie dell'Accademia di Sant'Orsola

Tra i maggiori pittori veneziani vissuti a cavallo tra il Quattrocento e il Cinquecento, c'è Vittore Carpaccio: un autore semplice solo in apparenza, che in realtà nelle sue opere nasconde un universo fatto di favole e prospettive dove la vera protagonista è sovente Venezia stessa. Come è stato ricordato dagli studiosi, non si può certo affermare che la rappresentazione della città da parte del Carpaccio sia sempre precisa o ancora meglio vicina alla realtà: egli può essere considerato come un vedutista *"ante litteram"*, ma principalmente di luoghi fantasiosi popolati da molte sgargianti figure. Tuttavia, quello che egli intende evocare è spesso lo stesso luogo: Venezia. Come lo fa? Attraverso la magia che la contraddistingue, presentando ai contemporanei e ai posteri tutti quei riferimenti culturali del suo tempo che egli ha saputo sintetizzare nelle sue opere.

Carpaccio indaga, studia: si palesa così come un autore perfettamente consapevole della cultura umanistica della sua epoca, coinvolto nella stessa a tal punto da essere definito da Roberto Longhi come "in apparenza il più confidenziale, ma nel fondo è più complesso d'ogni altro pittore veneziano del Quattrocento dopo il Bellini, con una legatura che pochissimi intendono".

Così, Vittore Carpaccio finisce per incarnare la cultura artistica del Quattrocento, con una spiccata autonomia rispetto ai suoi colleghi: si distingue infatti dai più anziani Bellini e Vivarini, che aprono la strada che conduce fino al grande avvento di Giorgione e Tiziano. Carpaccio, nonostante si dimostri consapevole dei risultati dei pittori suoi contemporanei (è stato evidenziato, ad esempio, come egli abbia studiato e riprodotto l'immediatezza rilevabile nelle composizioni dei teleri di Gentile Bellini a Palazzo Ducale), si distingue per una scelta che lo associa idealmente ad artisti quali l'Alberti, Piero della Francesca e Antonello da Messina. Le sue opere costituiscono un sapiente studio di architettura e prospettiva.

La sua evoluzione è particolarmente evidente nel celebre *ciclo di sant'Orsola*: il primo tra quelli che gli sono stati commissionati dalle congregazioni (Scuole) veneziane. Carpaccio è un celebre autore di teleri: dipinti di grandi dimensioni, protagonisti della produzione artistica veneziana dalla seconda metà del Quattrocento. Più pratici rispetto agli affreschi, perché il pittore può lavorarvi rimanendo nel proprio studio, sono anche le prime sperimentazioni della tecnica ad olio (appresa dai maestri fiamminghi) su tela, quando fino a quel momento era applicata su tavola.

Gentile Bellini, così come il più giovane Carpaccio, è uno dei maggiori autori di queste tele di grande formato. Il concetto di teleri utilizzati come supporto per la realizzazione di cicli pittorici narrativi si applica bene sia in realtà di rappresentanza come quella di Palazzo Ducale (la decorazione della Sala del Maggior Consiglio, commissionata a Gentile Bellini nel 1474), sia ad ambienti di dimensioni più ridotte quali sono appunto quelli delle Scuole minori che Carpaccio è chiamato a decorare.

Le opere, in cicli come quello di sant'Orsola, sono fatte per essere viste da vicino: emerge così una particolare attenzione anche al più piccolo dettaglio, tanto da creare smarrimento nel pittore che si accosta all'opera.

Carpaccio è, quindi, la *"cartina di tornasole"* della pluralità di interessi culturali che confluiscono nella Venezia della sua

Vittore Carpaccio
L'incontro con il papa

Riflessioni sui teleri del ciclo di Sant'Orsola, recentemente restaurate e conservate presso le Gallerie dell'Accademia

epoca: nelle sue opere raccoglie un po' di tutto (scritte in ebraico perfettamente traducibili, spartiti musicali, elementi d'arte e simbologia antichi e moderni), tanto da riuscire a creare delle sintesi notevoli come il *San Girolamo nello studio* di San Giorgio degli Schiavoni.

La fama di Vittore Carpaccio finisce per tramontare poco dopo l'inizio del nuovo secolo (il Cinquecento), quando le sue opere non si dimostrano più all'altezza delle aspettative derivanti dal gusto sempre aggiornato della Serenissima. Inizia quindi a lavorare per la provincia, l'Istria, dove la sua produzione è ancora apprezzata. Muore infatti a Capodistria nel 1526.

Quindi, come si è visto, un filo conduttore della sua carriera artistica è la bella, trionfale, Venezia di fine Quattrocento. Ma quindi (e la domanda sorge spontanea) come può realizzare in modo verosimile delle ambientazioni alternative, senza abbandonare il fascino misterioso della sua città natale?

Lo fa, riuscendoci perfettamente, perché è in grado di *"mascherare"* Venezia con dettagli appartenenti ad altri luoghi. Tuttavia, così come una persona mascherata viene tradita dalla sua maniera di atteggiarsi, allo stesso modo è facile riconoscere un'ambientazione veneziana sotto *"mentite spoglie"*. Tutto questo processo fa parte delle scene più celebri del ciclo di sant'Orsola.

Recentemente restaurate, le opere fanno parte delle collezioni delle Gallerie dell'Accademia di Venezia: il ciclo è composto da nove tele di grandi dimensioni che comprendono anche la pala d'altare con l'apoteosi della santa. Dal 1920 sono esposte in un'unica sala, dove è riproposta nel modo più fedele possibile la disposizione delle opere nell'Oratorio di Sant'Orsola. La Scuola minore è ricordata in Campo Santi Giovanni e Paolo, proprio di fianco alla raggiera composta dalle cinque absidi del presbiterio della basilica. La storia di sant'Orsola, che Carpaccio raffigura secondo il racconto della *"Legenda Aurea"* di Jacopo da Varagine ed integrandola con particolari derivanti da altre tra-

dizioni e dai precedenti cicli pittorici, può essere quella riassunta di seguito.

Orsola, figlia del re cristiano di Bretagna (Noto), viene chiesta in sposa da Etereo, ovvero il figlio del re pagano d'Inghilterra. Orsola accetta, ponendo però tre condizioni: Etereo deve farsi cristiano, devono esserle assegnate 11.000 vergini e con loro (e il promesso sposo) deve esserle consentito di visitare i maggiori santuari d'Europa nel corso di tre anni. I suoi desideri vengono esauditi. Orsola intraprende così il suo viaggio, giungendo naturalmente anche a Roma: qui, la comitiva viene accolta da papa Ciriaco che, rimanendo colpito dalla scelta di Orsola, decide di abbandonare la sua carica e unirsi alla comitiva dei pellegrini. Tuttavia, i due romani Massimo e Africano, infastiditi dal comportamento di Orsola, inviano un messaggio ad Attila che con l'esercito degli Unni ha assediato la città di Colonia: i pellegrini sono in arrivo e devono essere eliminati. Orsola, prima di partire da Roma, sogna: un messaggero divino le annuncia il suo martirio. Ella giunge infine con il suo seguito a Colonia, dove lei sola può avere la possibilità di salvarsi: Attila si è invaghito di lei e desidera che Orsola diventi la sua sposa. La santa non accetta e viene assassinata.

Il penultimo telero del Carpaccio comprende infatti l'immagine del martirio dei pellegrini e i funerali della santa: si tratta, quindi, di una sequenza di episodi consecutivi riprodotti su di un solo supporto, secondo una consuetudine molto in voga

Nel ciclo di Sant'Orsola *è facile riconoscere un'ambientazione veneziana sotto "mentite spoglie"*

Vittore Carpaccio
Sogno di Sant'Orsola

all'epoca. In questa opera compare però un riferimento alle circostanze altrettanto tristi che il territorio della Serenissima sta vivendo in quel periodo: al centro della scena c'è una figura di moro, facente parte dell'esercito. Perciò, secondo un'interpretazione accettata dalla maggior parte degli studiosi, i biondi Unni non sono altro che i Turchi invasori che all'epoca del Carpaccio seminano panico e morte ovunque passino.

Analizzando nel dettaglio due scene del ciclo, realizzato tra il 1490 e il 1498 (le opere, prodotte non tenendo conto dell'ordine cronologico sono state collocate nell'oratorio in tempi diversi), emerge quanto illustrato in precedenza: nell'*Incontro dei pellegrini con il papa a Roma* e nel *Sogno di sant'Orsola*, l'Urbe non è altro che una Venezia mascherata.

Osserviamo la prima delle due scene: nella composizione, almeno in apparenza, non sembra esserci alcun riferimento alla città lagunare. Si nota, infatti, la maestosa struttura di Castel Sant'Angelo (il mausoleo di Adriano trasformato in fortezza) accompagnata da alcuni riferimenti ai monumenti dell'antichità: la cuspide della Meta Romuli (una piramide decorata, sulla sommità, da una sfera che secondo la leggenda avrebbe contenuto le ceneri di Romolo) e una colonna coclide sormontata dalla statua di una divinità pagana. Nulla, quindi, vieta ad un qualunque osservatore di ritenere che la scena sia ambientata a Roma: tanto più che, proprio al centro della composizione, vediamo il papa intento ad accogliere i promessi sposi e le undicimila vergini accompagnato da una processione di vescovi. Attenzione però, perché proprio dai dettagli del corteo pontificio emerge la mal celata Venezia: i numerosi vessilli precedono qui il papa, come nella realtà avviene con il doge. Anche la presenza del trombettiere e la foggia dell'ombrello ci ricordano Venezia e le cerimonie dogali.

Per concludere, immergiamoci nell'atmosfera fiabesca del *Sogno di sant'Orsola*. Vittore Carpaccio viene spesso ricordato come un abile narratore della quotidianità: ecco, quindi, un interno tipicamente veneziano. Ma, mentre Orsola sogna l'annuncio del suo martirio, si trova a Roma: come si deve procedere per farlo capire? Niente di più semplice. Con minuziosità da studio archeologico, Carpaccio colloca due statue pagane (che rappresentano Ercole e Venere) sugli stipiti delle porte. La scena è ricca di dettagli: la metà del letto di fianco ad Orsola indica la verginità (una condizione destinata a rimanere invariata). Le piante appoggiate sulla finestra hanno un duplice significato simbolico. Secondo una chiave di lettura, il garofano (sinistra) indica l'amore profano e il mirto (destra) quello divino: sono disposti in modo da seguire il passaggio dell'angelo verso Orsola. Un'altra interpretazione, meno suggestiva, identifica nel mirto il simbolo dell'amore e nel garofano quello del matrimonio. Dell'opera, una delle più ammirate dell'intera produzione del Carpaccio, esiste un disegno preparatorio conservato alla Galleria degli Uffizi di Firenze.

John Ruskin ha formulato un'interpretazione suggestiva di questa scena, che viene ricordata da Perocco (1960): *"*(si tratta del) *momento felice in cui la mattinale innocenza del Quattrocento più rifulge, prima di essere travolta dalla sapiente arte del Cinquecento"*. Infatti, sul cuscino della santa, è presente la scritta *"INFANTIA"*.

QUANDO LE LUPARE SONO ROSA

di Anna Piccioni

Marcello Cozzi
Lupare rosa
Storie di amore sangue e onore
Rubettino editore, 2019
pp. 140, euro 14,00

Don Marcello Cozzi, lucano, prete impegnato da decenni sul versante del disagio sociale, nell'educazione alla legalità e alla giustizia, nel contrasto alle mafie e nell'accompagnamento ai pentiti di mafia e ai testimoni di giustizia., e vicepresidente di Libera, associazione per la quale oggi coordina il tavolo nazionale di confronto ecumenico e interreligioso.

"Io non so se le lacrime delle donne sono tutte uguali. Non so se le lacrime delle incomprensioni quotidiane siano meno amare di quelle che rigano i volti quando la sottomissione annulla la loro dignità. Non so se faccia piangere di più la violenza di una cultura che impone l'amore come diritto di proprietà e come codice di regole a cui non mancare, o la violenza di chi toglie a vita perché a quel codice si è venuti meno e quell'amore è stato macchiato"

Amore sangue onore, parole che sembrano contrastanti, ma in questo libro sono tutte legate insieme. Giovani ragazze ancora adolescenti s'innamorano per la prima volta di giovani belli, affascinanti, disinvolti, che sembrano avere il mondo in pugno; danno sicurezza fiducia. È l'amore per tutta la vita! Non ci possono essere ripensamenti, marce indietro. Ma sposare un figlio della 'ndrangheta vuol dire sposare tutta la famiglia, seguendo le loro regole le regole dell' ONORE e se sgarri paghi con la vita

Marcello Cozzi ha voluto dare voce corpo nomi a quelle donne che sono "scomparse" perché hanno osato ribellarsi a una situazione insostenibile,per bisogno di libertà; e l'hanno pagata cara: rivelando i loro nomi e le loro storie: Cetta, Angela, Tita, Annunziata, Rossella; assieme a loro ricordare tutte quelle donne che sono state cancellate dopo che hanno osato sfidare l'onorabilità della famiglia. Sono le mogli che a un certo punto si sentono soffocare , sentono che stanno perdendo la loro dignità, che sono carcerate. Ma la cosa peggiore per loro è vedere che i tuoi aguzzini sono le mamme, le sorelle, le suocere, nonché tutti i maschi della "famiglia". Tutti a guardia dell'onorabilità. Non c'è solidarietà tra le donne, non c'è pietas. Terribile immaginare di vivere in una famiglia dove non c'è possibilità di fidarsi.

È una situazione da "medioevo", ma persiste ancora oggi. Marcello fa raccontare loro il vissuto attraverso le carte processuali, le prime denunce raccolte dai Carabinieri. Denunce che poi vengono ritrattate perché la donna ha deciso di ritornare a casa sperando in un "perdono", inventando una "depressione" che non esiste lasciando pure che la considerino "pazza"; ma senza sapere che il suo destino è ormai segnato: deve sparire. Non è una metafora è proprio così. Queste donne non rientrano nemmeno nel lungo elenco dei femminicidi che ogni giorno sono perpetrati: la maggior parte di loro si "suicidano" ingerendo acido muriatico, così fanno credere i famigliari.

La donna torna a casa soprattutto per i figli, per paura che i figli possano prendere quella strada; spesso quando sono adolescenti accompagnano gli altri uomini della "famiglia" assieme al padre nei loro "affari".

Quanta ingenuità in queste giovani donne che credono nell'amore, quell'amore che può salvare dal baratro, che può aiutare a redimersi. Ingenuità nel credere che l'Amore possa vincere sull'onore e il potere della "famiglia"

Toni Piccini

PER NON DIMENTICARE MAI

di Sandro Pecchiari

Impara dal pino ad essere pino
impara dal bamboo ad essere bamboo
Matsuo Bashô

Venerdì 31 gennaio 2020, pochi giorni dopo la Giornata della Memoria, il 27 gennaio di ogni anno, Toni Piccini ha presentato alla libreria Feltrinelli di Trieste la sua nuova raccolta di haiku *Auschwitz e simili*, Red Moon Press, VA, USA, 2018.

La pubblicazione, sugli anni dolorosi della Shoah, è accompagnata da una serie di Haiga dal titolo *Frammenti di Olocausto,* disseminati nello spazio della libreria. Toni Piccini è stato affiancato nella presentazione dalla presenza di Franco Cecotti e del fotografo Armando Casalino.

Il libro è stato edito negli Stati Uniti in quattro lingue. Ogni singolo testo è stato tradotto in inglese, ebraico e tedesco, da Jim Kacian, Dietmar Tauchner e Zinovy Vayman, per il quale l'opera di traduzione in ebraico è stata sicuramente dolorosa.

Questa opera è forse il momento conclusivo di una lunga rielaborazione di Piccini dopo la visita ad Auschwitz di molti anni fa, che è stata una pietra miliare nella sua vita. Nei decenni seguenti questa esperienza gli ha permesso di approfondire l'argomento con una vasta documentazione storica e sociale: è un libro che è senza dubbio il punto di "addensamento" di un lavoro iniziato con *Haiku Aprocrifi*, con prefazioni di Fernanda Pivano e Ban'ya Natsuishi (2007); *Poesiazze* (2009); *Medithaiku* (2010), *No password* (2014).

Il suo non è solo lavoro da tavolino e computer e fotografie dense di significato, Piccini ha partecipato a festival importanti e la qualità del suo lavoro è stata riconosciuta numerose volte:

al primo *Tokyo Poetry Festival*, nel 2008; l'Award of Excellence al *Commemorative Haiga Contest* della World Haiku Association (Giappone) nel 2015; l'*Honorable Mention* al secondo World Haiku Association Contest nel 2017. Nel 2017 riceve il riconoscimento di "*Master Haiga Artist*" e dal 2017 è presente nell'Haiga Galleries della The Haiku Foundation (U.S.A.); nelle antologie *The sleepless night*, Modern Haiku Association, 2018 e *A hole in the light,* The Red Moon Anthology of English-Language Haiku 2019 ", antologia mondiale dei migliori haiku in inglese nel 2018.

Materiale importante è consultabile in Toni Piccini sull'haiku: https://cinquesettecinque.com/2016/07/15/haiku-la-poesia-dellimmagine-di-toni-piccini/

Haiga di Toni Piccini in inglese: https://www.thehaikufoundation.org/thf-haiga-galleries/photo-haiku-from-auschwitz-e-simili-by-toni-piccini/

Il libro esce in un periodo storico mondiale piuttosto distratto, incline a dimenticare, se non a rimuovere o ancora peggio a negare, la realtà dei campi di sterminio. Sono 85 testi crudi e crudeli nella loro bellezza, con i quali Piccini fa vivere al lettore una partecipazione accesa, prima di tutto umana e poi civile, che coinvolge ognuno di noi in una delle tragedie che hanno segnato per sempre la nostra Storia. Giovanni Fierro, nell'intervista all'autore su *Fare Voci* del gennaio 2020, scrive che «*Toni Piccini con la sua poesia, e la sua capacità di conoscere le viscere del sentire e del mostrare l'accaduto, permette alle parole delle sue poesie di esplorare il vissuto, di indagare le immagini che sono state la storia singola di ogni persona, di chi nell'esperienza drammatica del campo di concentramento ha perso ogni illusione di umanità, ancor prima della propria vita*».

Aggiungerei, a commento di questo libro secco e pregnante, citando Primo Levi: *Anche se capire è impossibile, conoscere è necessario*, che la copiosa, doverosa, dolente letteratura, dalla fine della seconda guerra mondiale in poi, ha tentato di comprendere, esorcizzare e superare quel periodo storico, provando a eviscerarne ogni aspetto possibile: dai raggelan-

ti resoconti sulle perdite umane, sulle città rase al suolo, i campi di concentramento, molte culture quasi eradicate ai racconti e ai romanzi e poesie a volte estremamente importanti, toccanti e accorate.

Queste sono tutte opere che, a parer mio, pur nel ripensare e descrivere l'abisso in cui l'umanità era riuscita a sprofondare, risentono comprensibilmente di una compartecipazione emotiva che in qualche modo condiziona e disturba la lettura. Spesso con ridondanze che non rendono onore a questa inesprimibile sofferenza. La sofferenza piuttosto si riaccende e si tramanda in modo forse più efficace nel sottile trasalimento nel vedere e a volte incespicare nelle Stolpersteine, le "pietre d'inciampo" che silenziosamente depositano nelle nostre città europee una memoria diffusa.

Esprimere quel periodo di Distruzione nell'ambito letterario porta secondo me ad una scelta quasi obbligatoria attraverso la voce scarna e evocativa degli haiku.

Le caratteristiche degli haiku, ovviamente senza scriverne un saggio in questa sede, non stanno solo nella struttura risaputa di diciassette sillabe, secondo lo schema 5-7-5, che costringe ad una concisione e a una essenzialità estrema, ma soprattutto negli aspetti formali e filosofici che l'haiku deve possedere per potersi chiamare degnamente haiku, che permettano ad un haijin di fissare nei versi, un momento sfuggente, che mai più si presenterà alla nostra memoria e al nostro sguardo.

Nell'haiku si concretizzano quattro stati fondamentali dell'animo umano: *sabi, wabi, aware* e *yugen.*

Sabi è la quiete, la pace, la solitudine, il distacco dalle cose, non doloroso, ma consapevole e meditato, senza tristezza o rimpianto.

Wabi è il rivelarsi dell'inatteso e del profondo senso dell'essere, dei gesti più modesti, di ogni piccolo evento; veicolato da depressione o malinconia. Qui si riaccende lo scorrere della vita, uscendo dalla rassegnazione e dalla passività.

Aware è il rimpianto, nostalgia intensa e tristezza, ed essere coscienti che ogni cosa ha una fine e tutto scorre, che ogni cosa è caduca, come il Tempo e le stagioni, mai uguali eppure sempre simili. Non c'è nemmeno in questo caso sofferenza o senso di perdita, ma presa di coscienza del fluttuare e fluire.

Infine lo *yugen* ovvero la percezione improvvisa che in quel qualcosa di misterioso e di strano e la sua inafferrabilità risiede la suprema bellezza delle cose. È il meravigliarsi di piccoli eventi, percepire una sorta di magia che si avverte nitidamente nel nostro animo.

E Toni Piccini dimostra di averne coscienza e padronanza. E citerei le sue parole: «Mostrare in forma poetica più momenti di vita degli internati, senza ricorrere a sentimentalismo o fittizia crudeltà su cui fare leva per *catturare* il lettore: in tale ottica l'haiku è perfetto, la sua essenzialità e brevità non permettono artifizi verbali o vie di fuga. Inoltre, il fatto che l'haiku *mostra*, non *dimostra*, fa sì che il lettore elaborandolo diviene parte attiva (… l'importanza delle immagini nel funzionamento della mente)». In effetti nel suo lavoro colpisce la quasi totale mancanza di aggettivi e avverbi, riducendo il linguaggio ad una concisione di testimonianza estrema (*yohaku*), rendendo il lettore partecipe di un reale osservato fuori dal tempo storico: nulla sembra esistere in questi haiku che si riferisca al passato, ma ad una drammaticità perpetuata attraverso e oltre il tempo.

Sono composizioni che alternano immagini uniche (*ichibutsu jitate*) come nel

un negazionista
brucia libri di storia
nel suo forno da cucina

a due elementi apparentemente distinti e distanti, senza una immediata connessione logica (toriawase)

gocce di rugiada:
in ognuna un riflesso
di capelli tagliati

Piccini sa creare un contrasto di emozioni controllate perfettamente e permette al lettore di fare quel necessario salto nell'immaginazione della realtà descritta

Piccini sa creare un contrasto di emozioni controllate perfettamente e permette al lettore di fare quel necessario salto nell'immaginazione della realtà descritta.

L'annullamento dell'io, che tanto ha fatto e fa discutere nella poesia occidentale come eredità dei secoli precedenti, gli permette di non deformare la percezione con interpretazioni personali. La descrizione è così succinta, secca e essenziale da suggerire l'idea che il poeta sia colui che impugna il pennello o la penna e si fa attraversare senza trattenere nulla della percezione.

Portare a compimento un libro di tale densità ha sicuramente suscitato in Piccini una sensazione di sollievo e liberazione dal cercare di mettersi – ovviamente per quanto possibile – nei panni di chi stava vivendo la tragica esperienza del lager. Questo libro è stato un percorso fondamentale per riuscire a scrivere in forma poetica di una realtà non vissuta personalmente, ma interiorizzata quanto più possibile, rendendola esperienza emozionale interiore e solo in seguito trascriverla in maniera e forma impersonali.

A ciò si riferisce la citazione di Bashô scelta per l'inizio di questa recensione.

Poco sopra si era accennato alle immagini suscitate nel lettore, Piccini è anche un importante creatore di haiga. Questo libro suscita così tante visualizzazioni nella lettura e così forti e permanenti che non avrebbe sicuramente necessità di un qualsiasi supporto iconico. Però gli haiga risvegliano una percezione ampliata degli scritti, proprio nella sottile frattura tra immagine e scritto, un kintsugi, resilienza emozionale che ognuno salda come sa e come può.

quattro anni, il primo
viaggio in treno… nessun
finestrino per il panorama
*
treno merci –
un topo nell'angolo
l'unico sopravvissuto
*
"Prima le donne e i bambini" –
diritta la strada
per le camere a gas
*
un cuscino nuovo
per l'amante del gerarca –
i capelli di Rebecca
*
bocche aperte:
dal tetto cade
acqua piovana
*

Il primum mobile alla base della decisione di proporre all'editore statunitense la pubblicazione è stato il sogno di far sapere, più da vicino, ai giovani (e non solo a loro) cosa sia successo una settantina d'anni fa, anche perché ne abbiano sentore, qualora si ripresentassero realtà e situazioni simili a quella di cui l'Olocausto e i lager sono stati il punto estremo.

A questo proposito e a conclusione di questa presentazione, citerei un haiku affiancato da un haiga alla libreria Feltrinelli, che rimane dolorosamente valido, considerando il pullulare di movimenti di rivisitazione storica e negazionisti un po' dovunque nel pianeta e che non fanno ben sperare in un futuro migliore:

la fila
per il posto di kapò
più lunga di ieri

the row
to the kapo workplace
longer than yesterday

רותה
ופקה בוקמ לא
לומתא רשאמ רתוי דורא

die Reihe
zum Arbeitsplatz der Kapo
länger als gestern

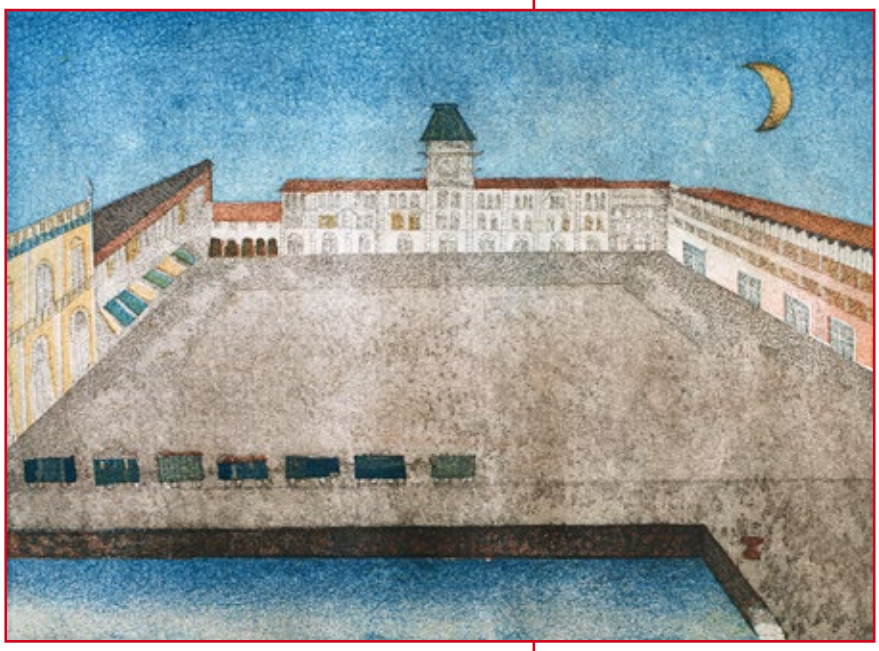
Grazie a Toni Piccini per la sua poesia e a tutti voi per l'attenzione

INCISIONI DI OSSI CZINNER
ALLA SALETTA DELLA HAMMERLE

"La Saletta" della Hammerle Editori in Trieste ha ospitato, dal 18 febbraio al 7 marzo un'interessante rassegna di incisioni di Ossi Czinner, artista di valenza internazionale, una ventina di opere provenienti da un'importante collezione privata.

Ossi Czinner - Rosetta per l'anagrafe - nacque a Vienna nel 1924, figlia di un banchiere ungherese e di una nobildonna austriaca, nipote del grande regista espressionista Paul Czinner, allieva di Marcello Mascherini, nel 1969, dopo circa vent'anni passati in parte a Trieste, in parte a Roma, aveva acquistato Villa Antonini Belgrado a Saciletto di Ruda, in provincia di Udine e, assieme al pittore triestino Federico Righi, che fu anche suo compagno di vita, vi aveva fondato il "Centro internazionale di grafica" inaugurato il 20 settembre del 1970. Il Centro, nel cui direttivo figuravano personalità di spicco come Marcello Mascherini ed Emilio Vedova, si qualificò come luogo pratica, l'apprendimento, l'esposizione e in generale la cultura grafica contemporanea, in cui furono ospitate tra le altre opere di autori quali De Chirico, Picasso, Mirò e Vedova, sotto la direzione di Righi. Con lui, negli ultimi anni, i rapporti si erano incrinati. Dopo la morte dell'artista triestino, avvenuta a Saciletto nel 1986, in seguito al ritrovamento di una sua donazione a Righi, iniziò con gli eredi del pittore una lunga e complessa battaglia legale per la proprietà di Villa Antonini Belgrado, che alla fine vinse lei, con lo stabile che si era però ridotto in stato di semi-abbandono, anche stante la necessità di affrontare le ingenti spese legali per la controversia giudiziaria (v. articolo seguente di Viviana Novak). Ossi Czinner si spense a Saciletto il 28 agosto 2014.

Come indicato dal titolo dell'esposizione, "Paesaggi urbani", le opere esposte, in prevalenza litografie, esplorano con aggraziato tratto grafico e mediante un misurato uso di tonalità pastello alcuni scorci urbani oppure ricostruiscono anche facciate e impianti architettonici i quali sembrano oscillare tra un'esigenza realistica di presentazione oggettiva che sulla carta si miscela tuttavia con una reinterpretazione attinta dalla memoria, di modo che il risultato finale propone invece un'immagine di sapore onirico di accattivante lirismo.



OSSI CZINNER: UN CARATTERE D'ARTISTA

di Viviana Novak

Emilio Vedova con la moglie, Ossi e Righi nel granaio della villa di Saciletto (foto Stravisi)

Aspra e dolcissima, ombrosa e solare, collerica e mansueta; «una che si ama molto o che si odia molto» come la definì Nino Perizzi.

Ossi Czinner era tutto questo: un insieme di evidenti contrasti capaci di affascinare e respingere. Ma la sua genialità la si percepiva al primo contatto.

Di vasta e raffinata cultura, con un intuito che le permetteva di captare al volo le spinte più innovative, non fu mai apprezzata come avrebbe dovuto esserlo, proprio per quella sua alternanza di umori, che rendeva l'approccio faticoso con chiunque, sia che si trattasse di critici o di possibili acquirenti sia di persone comuni.

Lavorò finché riuscì, con un entusiasmo quasi infantile, stringendo la matita nella mano irrigidita dalla poliartrite, segregata a Saciletto di Ruda in una fredda ala di quell'antica Villa Antonini Belgrado, che lei stessa aveva voluto acquistare per farne assieme a Federico Righi e a Silvio Baldas il Centro Internazionale di Grafica.

Se capitava di bussare alla sua porta, si veniva accolti dall'abbaiare dei cani e dalle fusa di un gatto. Amava gli animali forse più degli uomini e a Saciletto, ormai da anni, si raccontava delle sue bizzarrie, di come, nel corso del tempo, aveva trasformato la villa in un rifugio per cani e gatti randagi che scorrazzavano liberi in mezzo alle rogge. Tra loro, per un breve periodo, anche un cavallo.

Mi capitò di intervistarla nell'estate del 2006 quando raccoglievo testimonianze per una ricerca. Fu un pomeriggio piacevole, in cui Ossi, contrariamente a quello che si diceva di lei, mi accolse con gentilezza e si abbandonò generosamente al recupero di ricordi talvolta anche sofferti, specie quando parlava del suo rapporto con Federico Righi, di cui aveva volutamente eliminato ogni traccia.

La sua chiacchiera ti ammaliava; parlava senza sosta con il suo particolare accento, che le derivava dalla perfetta conoscenza del tedesco e del francese. Risuscitava con aristocratico distacco i fantasmi di un mondo che non esisteva più, per poi esprimersi con durezza su ciò che ancora la indignava. Più di tutto la stupidità umana, che solo l'arte, secondo lei, avrebbe potuto sconfiggere. Le sue parole affascinavano proprio per quel continuo variare di toni, sia che parlasse del suo amico Emilio Vedova sia del poeta Paolo Bernobini. Mi fece vedere lavori vecchi e nuovi e, mostrandomi un catalogo di lampade da design, me ne indicò una che si chiamava "Ossi": omaggio di un giovane, affezionato artista. I giovani le piacevano e molti venivano a trovarla e trascorrevano con lei intere giornate.

Tuttavia, a distanza di qualche giorno, ripensò probabilmente al nostro incontro e, chiusa nella sua solitudine, in preda a sofferenze di vario tipo che le davano l'impressione di essere perennemente perseguitata, maturò strane idee, nella convinzione che io potessi pubblicare certe confidenze. Seguì una telefonata in cui mi minacciò di denuncia.

Ero rientrata a Trieste da quell'incontro, portando con me un cardigan che le aveva tessuto Anita Pittoni, con l'impegno di farlo acquistare dai Civici Musei e con la promessa di adoperarmi per farle allestire una mostra. Il denaro, diceva, le sarebbe servito in primo luogo per curare il suo gatto. Nonostante la disponibilità di Adriano Dugulin, allora direttore dei Civici Musei di Trieste, non se ne fece nulla e i suoi insensati sospetti nei miei riguardi decretarono la fine del nostro breve rapporto. E non fui l'unica a vivere una simile esperienza.

Ma chi era veramente Ossi? Il suo vero nome era Rosetta Czinner.

Proveniente da una famiglia ebraica alto

Il ricordo di un incontro a Saciletto nell'estate del 2006 Risuscitava con aristocratico distacco i fantasmi di un mondo che non esisteva più, per poi esprimersi con durezza su ciò che ancora la indignava

borghese, fin dall'adolescenza aveva superato il limite di certe barriere che derivavano dalla sua appartenenza sociale, incurante dei giudizi moralistici cui potevano dar adito certi suoi atteggiamenti.

Giovanissima, compare nelle foto con l'aspetto di un'esistenzialista francese: fisico sottile, grandi occhi scuri, capelli neri con una frangetta, che non avrebbe mai più abbandonato. Il padre, banchiere ungherese con incarichi a Budapest, Vienna e Trieste, assecondò sempre le inclinazioni della figlia in campo artistico.

La sorella Gretel, studentessa di lingue alla Ca' Foscari, offrì a Ossi l'occasione di frequentare a Venezia gli studi di Music, Vedova e Cadorin. Fu, tuttavia, la frequentazione dello studio di Mascherini che le diede la consapevolezza di voler diventare scultrice, pur continuando a lungo l'impegno nella pittura.

E accadde, in quel periodo, che il suo destino incrociasse quello di Federico Righi, in un primo tempo suo insegnante, poi suo compagno per quasi trent'anni.

Ne nacque un rapporto lungo e complesso, che fu sicuramente qualcosa di più di una storia sentimentale tra un uomo ormai maturo e una giovane donna, non facilmente riducibile ad un semplice rapporto di dipendenza dell'allieva dal maestro.

Fu soprattutto una vicenda di complementarietà artistica, di scambi e stimoli reciproci, ma fu anche una storia tormentata, dominata spesso da reazioni di un cinismo esasperato tra i due, che trovava sfogo in pubbliche esternazioni.

Nel dopoguerra, con il sollievo dei suoi famigliari che si erano adoperati in tutti i modi per porre fine a quella relazione, la Czinner decise di vivere a Roma e di lavorare come traduttrice presso l'Agenzia Reuters, per acquisire l'indipendenza economica. E qui, presso di lei, si trasferì anche Righi, dopo aver raggiunto un compromesso con la moglie e i figli.

Iniziò così per i due una nuova vita, in una capitale che stava risorgendo dalle rovine della guerra e che tra gli anni '50 e '60 sarebbe diventata crocevia di intellettuali, artisti, scrittori e registi, ma anche meta di viaggiatori raffinati pronti ad investire nell'arte.

Un pranzo tra amici nella villa di Saciletto (foto Stravisi)

Lavorano assiduamente, dipingono e frequentano i luoghi alla moda della capitale. Ma Ossi non esita a mettersi in disparte quando arrivano degli acquirenti nel loro studio. Ha già avuto importanti riconoscimenti, come il Primo Premio di Scultura all'Esposizione Annuale Artisti di Trieste ricevuto nel '49 a soli ventiquattro anni, ma obbedisce quando Righi le impone di nascondere i suoi lavori, perché sono quelli di lui che devono essere visti e apprezzati. È innamorata di quell'uomo che si comporta da padre-padrone, ne accetta i ripetuti tradimenti, le intemperanze, i momenti di collera; diventa la sua musa, ispirazione per molti ritratti, come *La pescatrice* in cui compare sulla spiaggia di Ostia, mentre si afferra con la mano la veste mossa dal vento.

Dotata di un'intelligenza vitale, si era fatta conoscere in molti ambienti romani, consolidando nel tempo profondi rapporti di amicizia, come quello con Natalia Ginsburg, Gian Maria Volontè, Ennio Calabria e Renzo Vespignani, solo per citarne alcuni.

Seduta un giorno in un caffè del centro, riceve le attenzioni di un uomo che le si avvicina e la invita a recarsi a Cinecittà per un provino, perché cerca un volto come il suo. Infastidita, Ossi risponde che lei non è un'attrice ma una scultrice. Sul biglietto da visita che le viene lasciato c'è il nome di Pietro Germi.

Durante la nostra conversazione, Ossi, parlandomi del suo rapporto con Righi senza risentimento ma con una punta di amarezza,

Proveniente da una famiglia ebraica alto borghese, fin dall'adolescenza aveva superato il limite di certe barriere che derivavano dalla sua appartenenza sociale, incurante dei giudizi moralistici cui potevano dar adito certi suoi atteggiamenti.

Ossi negli anni '70 (dal documentario di Piero Tomaselli)

mi disse anche una frase che non poteva lasciarmi indifferente: "Quante volte noi donne siamo state sfruttate dagli uomini? Per le nostre intuizioni, anche se loro non amano la nostra razionalità, la nostra perseveranza".

Che la Czinner avesse una bella personalità artistica e che ricevesse attestazioni di stima sarebbe confermato da un aneddoto che lei stessa mi raccontò.

In una data imprecisata, nel salotto di Anita Pittoni, dove si raccoglievano settimanalmente artisti ed intellettuali, si doveva decidere a chi spettasse il compito di ritrarre Virgilio Giotti per una pubblicazione delle Edizioni dello Zibaldone. E fu proprio Giotti a scegliere con insistenza Ossi, lasciando seccati sia Perizzi che lo stesso Righi.

I contatti avuti a Roma, negli anni dell'esplosione della grafica, le diedero l'occasione di produrre molto e di conoscere Armin Grossenbacher, che aveva fondato l'Arta di Zurigo, casa editrice specializzata in stampe d'arte da lanciare sul mercato a prezzi estremamente commerciali. La Czinner e Righi ne assunsero la gestione per l'Italia, riuscendo a realizzare consistenti profitti tra la metà degli anni '60 e gli anni '80. Guadagni che furono spesso bruciati allegramente. D'altronde Ossi non aveva una grande considerazione del denaro, come tutti coloro che, provenendo da una condizione di agiatezza, non hanno mai considerato il denaro un valore.

Poi negli anni '70 fu la volta dell'avventura di Saciletto. Insieme a Righi e al fotografo Baldas diede concretezza a un sogno: una villa veneta nella campagna friulana, dove fondare un centro di arte grafica, dove poter insegnare, produrre, stampare, ma anche allestire importanti mostre di grafica (si pensi, tra le tante, a quelle di Mirò, Picasso, De Chirico, Sironi, Guttuso e Dalì) grazie a sovvenzioni statali e regionali.

E così fu per un po' di anni.

Ossi si dedica moltissimo alla scultura, e sulle suggestioni del movimento dell'Arte Povera dà vita a opere originalissime. Un tronco con un chiodo conficcato, ad esempio, diventa Federico Righi "con il suo chiodo fisso", allusione sagace ai numerosi tradimenti del suo compagno.

L'immersione nella campagna, circondati frequentemente da molti amici che là si riunivano durante le domeniche (tanti furono i personaggi dell'arte o della cultura, e non solo regionali, che passarono per la villa di Saciletto), non evitò, alla fine, la lacerazione del loro rapporto sentimentale. Stanca ormai di subire la forte personalità del suo compagno, con le prepotenze che ne seguivano, Ossi si ritrova a vivere a quasi cinquant'anni una nuova storia sentimentale.

Intorno alla metà degli anni '70 sono ormai una coppia di separati in casa.

Lei si ritira nell'ala destra della villa, lui come un anziano sovrano occupa tutto il resto della dimora. Ogni tanto ha paura di rimanere da sola e un'amica arriva da Trieste per dormire con lei. Continuerà a incidere, disegnare e scolpire.

Federico Righi scomparirà nel 1987, e la villa, dopo breve tempo, sarà oggetto, fino alla sua vendita, di contese giudiziarie tra i figli del pittore e Ossi, che rimarrà a viverci fino alla morte, avvenuta all'età di 89 anni nell'estate del 2014, circondata dall'affetto della gente di Saciletto, che l'ha amata e stimata sempre, pur riconoscendole un difficile carattere.

Da qualche anno stanno sorgendo iniziative volte a riscoprire quel personaggio poliedrico che era Ossi Czinner, di cui, in queste righe, si è tentato di offrire un semplice spunto di riflessione sulla sua dimensione umana, spesso ingiustamente bistrattata a scapito di quella artistica.

E della Villa Antonini Belgrado, che ha visto scorrere tanta arte e cultura nelle sue stanze, non rimangono oggi che muri fatiscenti ed immancabili crolli.

Ma questa è un'altra (triste) storia.

PICCOLO MONDO ANTICO DI MICHELE GANGALE

di Silva Bon

Michele Gangale è un "migrante".

In primo luogo concretamente, fisicamente; e poi, in senso ampio e diffuso, anche culturalmente, proprio per la sua operatività attiva di lavoro di integrazione sul campo, a Duino Aurisina in territorio mistilingue italiano e sloveno; e ancora qui, nella sua produzione letteraria e poetica, intitolata appunto *Attraversamenti* è un "migrante" in/da/per diversi campi ed espressività linguistiche, quando propone lo stesso testo poetico tradotto e reinterpretato in diverse parlate europee.

Michele Gangale è originario di una piccola comunità calabrese, Carfizzi, dove nel XV secolo si è insediata una popolazione albanese, proveniente dall'Epiro e dalla antica Morea, oggi Peloponneso: in diverse regioni del Mezzogiorno, ma in prevalenza in Calabria e in Sicilia vive questa isola linguistica. Sono circa 100.000 persone sparse in una cinquantina di paesi. Alcune comunità conservano ancora i riti e la cultura religiosa ortodossa e parlano l'albanese antico, l'arbyresh.

Gli arbyresh vivono ed esprimono nella vita quotidiana la loro identità culturale, che si configura come identità territoriale,di paese, che nel corso del 900 si è arricchita e ridefinita attraverso le esperienze collettive delle lotte sociali e delle migrazioni. Questa minoranza linguistica rientra nella legge di tutela del 1999 , che mira a valorizzare la lingua e la cultura delle dodici minoranze linguistiche storiche presenti in Italia.

Il canto *O bella Morea* ricorda la primavera, ma anche gli antenati scomparsi: è una canzone vecchia di cinquemila anni, dal significato religioso e antropologico, tramandata oralmente con gioia dai contadini, pastori, artigiani, che rivendicano non già un'identità nazionale, bensì territoriale, di paese, arricchita e definita nei secoli.

Questa esperienza natale polifonica, quasi una sperimentazione aperta, porta Michele Gangale a perfezionare gli studi iniziali di Lettere (laurea conseguita a Bari), a Padova, seguendo corsi di Filologia moderna, e oggi a studiare e parlare anche lo sloveno, oltre all'inglese e al francese.

L'emigrazione, le partenze, i ritorni (a volte impossibili), gli "attraversamenti" appunto, sono filoni trattati in diversi anni di produzione (alcune poesie sono datate 1968, 1969, 1972): si attestano alla sensibilità dei diversi momenti di vita del poeta, che si nasconde dietro un'apparenza di presunta semplicità.

Invece le immagini di un mondo antico, arcaico, attraversato da figure povere, ma dignitose, frugali ed essenziali, propongono un flusso, un andamento ondulatorio, che dà ritmo alle composizioni poetiche: è un tutto molto corale ed omogeneo, che propone l'umanità degli esseri, tracciati con grande risparmio, molta parsimonia di colori, di sapori, di immagini, di non-aggettivazioni.

Questa umanità dolorante segue flussi inarrestabili di destini, costruiti su terribili volontà; risponde a domande aperte introdotte attraverso una poesia disarmata, che diventa accusa forte e risentita e pone il lettore di fronte alla crudeltà, alla durezza della vita e della morte.

Michele Gangale usa parole antiche "nuna", "timpe", "palumba", "ndiemi" (il perdonato); e ancora l'aggettivo "piegato", in diversi contesti: lo *sguardo piegato*, le *ali piegate*, gli *occhi piegati*, il *volto piegato*, che mi sembra alluda alla sofferenza, e al pudore della sofferenza al tempo stesso, a una forma di sensibilità e quasi di timidezza, che si chiude in sé stessa, tace e guarda gentilmente e inesorabilmente all'Altro.

Parole solide, non liriche, ma concrete, pesanti, dai significanti duri, al limite impoetici: così in *Migranti. // Il volto piegato,/ è tornato al paese avito/ il corpo senza vita del migrante./ ha portato il dolore/ nella giovane sposa,/ nell'altro fratello tornato. // (1968)* e ancora *Camminatori*, *Come un pellegrino antico*, *Spaesati*, *Partenze*, *Profughi*, *Nella città straniera ...*

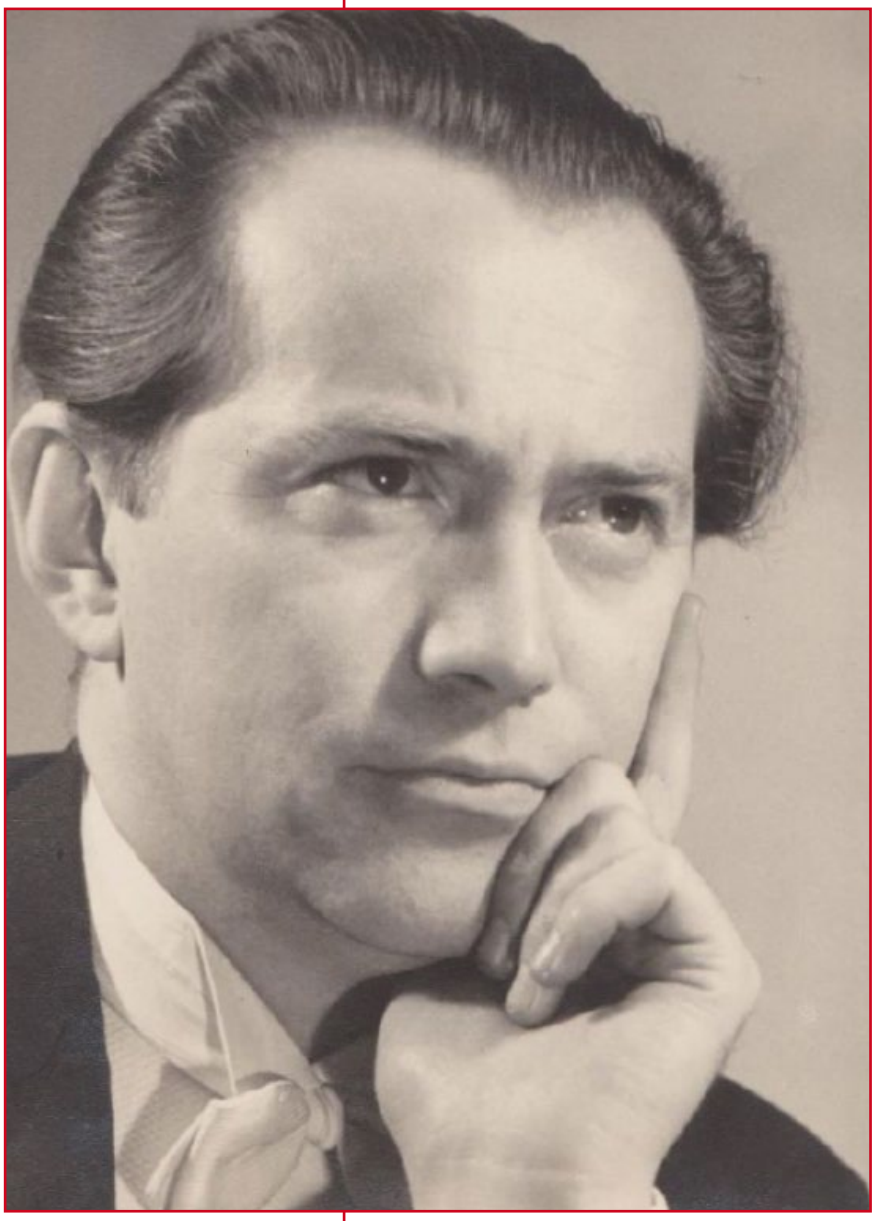
E pochi colori, ma piuttosto contrasti in bianco e nero: *Il volo della palumba.*

// Torna a volare la palumba/ nell'ora che il silenzio/ annerisce le case./ Un'ombra indugia sulla soglia,/ qualcuno affretta il cammino/ verso le strade di casa. // (2014)

Michele Gangale
Attraversamenti
Kolibris, Ferrara 2019
pp. 89, euro 10,00

IL RITRATTO D'UN ARTISTA DA GIOVANE

di Paolo Quazzolo



Karel Moor

Gli archivi musicali triestini non smettono mai di stupire e di regalare nuove sorprese. È quanto accaduto di recente quando uno studioso, Massimo Favento, nel corso di ricerche presso il Civico Museo Teatrale "Carlo Schmidl" si è imbattuto in una serie di spartiti musicali opera di Karel Moor, musicista e letterato ceco vissuto a cavallo tra Otto e Novecento, che per un certo periodo soggiornò e operò a Trieste. La scoperta degli spartiti musicali ha permesso di far riemergere un personaggio caduto nell'oblio, ma che molto bene si colloca nella temperie culturale della Trieste di inizio Novecento, in un ambiente ricco di stimoli e aperto verso la sperimentazione e le nuove proposte di respiro europeo. Artista prolifico e di molteplici interessi, Moor ebbe una formazione mitteleuropea avendo vissuto prima a Praga e poi a Vienna, dove fu attivo come compositore, arrangiatore, direttore d'orchestra e di coro. Giunto a Trieste ai primi del Novecento, Moor ebbe parte nella nascita del Quartetto Triestino di Augusto Jancovich, ma soprattutto rimase folgorato dal contesto culturale della città. Stimolato dalla vivace realtà musicale della Trieste di inizio Novecento Moor, che era anche letterato, decise di mettere mano – tra il 1904 e il 1905 – a un romanzo dallo sfondo autobiografico intitolato *Karel Martens,* in cui viene narrata la difficile ascesa artistica di un giovane musicista ceco. Il romanzo, edito nel 1906, è stato ora tradotto in italiano e pubblicato nella collana "Sonora – Profili Musicali" a cura di Massimo Favento, con un testo introduttivo di Antonio Donato Sciacovelli, con la traduzione di Stefania Mella e le illustrazioni di Mauro Zavagno.

La storia di *Karel Martens* ben si colloca nel contesto letterario europeo del primo Novecento, dove la narrativa volge le proprie attenzioni all'indagine psicologica, mettendo in luce le insicurezze e le patologie dei personaggi, ove il celebre "male di vivere" sembra spesso soffocare le prospettive di operosità e di creatività. La Trieste di Svevo, in particolare, in cui il grande autore ambienta i suoi tre celebri romanzi, diviene il simbolo per eccellenza di questo nuovo modo di sentire e di interpretare l'esistenza. Il romanzo di Moor ben si inserisce in questo contesto di indagine psicoanalitica, laddove il protagonista vive i tormenti di una esistenza artistica e coniugale che sembra soffocarlo. I ripetuti tentativi di far eseguire le proprie composizioni, i costanti rifiuti ricevuti dal teatro della sua città, un matrimonio concluso troppo in fretta e una donna in-

Pubblicato Karel Martens, *il romanzo autobiografico di Karel Moor, musicista attivo anche a Trieste nei primi anni del Novecento*

teressata solo alla vuota apparenza della vita mondana, conducono il protagonista a uno stato di profonda prostrazione. La nativa Boemia diviene quindi una sorta di crudele matrigna dalla quale Martens fugge per trovare riparo a Trieste, il cui mare, i paesaggi e la vita culturale consentono all'eroe di risorgere e ristabilirsi. Una sorta di ritorno alla vita, che i paesaggi carsici, la cordialità delle persone conosciute, e le nuove occasioni offerte rendono possibile al protagonista.

La narrazione si dipana attraverso tre contesti sociali differenti che entrano in vivace contrasto tra loro e che fanno da sfondo ai tormenti del giovane artista: la vita musicale praghese, contraddistinta da intrighi, sotterfugi e miserabili tentativi di privilegiare chi non ha meriti artistici; quello provinciale e pettegolo della cittadina di provincia boema dove vive Karel; quello anticonformista, vitale e progressista di Trieste. Tre ambienti che consentono all'autore di mettere in evidenza altrettante categorie di personaggi, spesso descritti un realismo immediato e graffiante. La pagina conclusiva in cui vediamo il protagonista a passeggio assieme alla nuova compagna di vita sul lungomare di Barcola, chiude la narrazione con un atteso lieto fine, ove la felicità a lungo cercata e conquistata a fatica sembra finalmente concludere non solo la storia di Martens, ma in qualche modo anche un'epoca intera, aprendo le prospettive verso un avvenire che, forse, sarà migliore. Una narrazione all'interno della quale, tuttavia, è possibile scorgere tra le righe, anche una sottile critica verso un mondo, quello ottocentesco, che ormai appariva stantio e superato e al quale si anelava sostituire una poetica artistica e uno stile di vita nuovi, moderni, tutti protesi verso il secolo entrante.

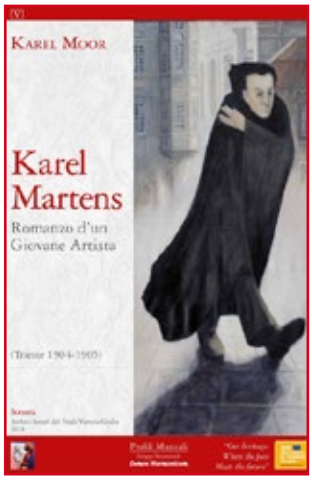
Il volume è arricchito da un interessante cd musicale all'interno del quale è possibile ascoltare una serie di brani da camera composti da Karel Moor ed eseguiti dall'affiatato Gruppo Strumentale "Lumen Harmonicum".

Karel Moor, musicista e scrittore, nacque a Lázně Bělohrad, attualmente nella Repubblica Ceca nel 1873, e fu esponente di quella generazione di artisti cresciuti in ambito culturale mitteleuropeo a cavallo tra i secoli XIX e XX, in un contesto culturale per quel che riguarda la musica fu connotato da autori quali Antonín Dvorák, Bedrich Smetana e Gustav Mahler.

La su a prima formazione musicale si ebbe presso la Scuola d'organo a Praga, dove si diplomò nel 1895, per poi studiare con diversi maestri anche canto tra Vienna e Trieste. Dopo in lungo soggiorno triestino tornò a Praga, dove divenne direttore della Filarmonica ceca e successivamente assunse la direzione del Teatro Nazionale di Brno.

Dal 1912 alla fine del primo conflitto mondiale operò nella penisola balcanica, dapprima a Zara e successivamente, incalzato dalla necessità di trovare lavoro e di sfuggire, nel periodo bellico, ai combattimenti, si spostò dapprima a Belgrado, indi in Macedonia, poi ancora a Skopje e quindi in austria, a Braunau am Inn, a Ostrava, a Lubiana, a Spalato e ancora, nel 1922, a Sarajevo. Ritornò quindi a Praga e rimase il resto dei suoi anni in Cecoslovacchia, Fu molto attivo come compositore, arrangiatore, direttore d'orchestra e di coro, insegnante, critico musicale e scrittore.

Come compositore scrisse molto per il teatro, con opere, operette e musiche di scena, affrontò la scrittura orchestrale forgiando poemi sinfonici anche imponenti, non disdegnò l'intrattenimento producendo con molta facilità brani per salon-orchester ed ensemble di fiati, pwe cui alla fine il suo cataloro risulta di oltre duecento composizioni. Morì a Praga il 30 marzo del 1945, sul finire del secondo conflitto mondiale.



UN GAROFANO SFIORITO PRESTO

di Walter Chiereghin

Gianfranco Carbone

Nelle conversazioni più oziose, quando si tirava il fiato da altri più assorbenti impegni, tra noi della Federazione Giovanile Socialista di Trieste, capitava a volte che si parlasse di lui, un coetaneo che non era però inserito nel nostro drappello di irriducibili lombardiani, e tuttavia un antagonista interno che, nel PSI della metà degli anni Settanta, godeva comunque della simpatia personale di molti di noi. «Se c'è qualcuno di Trieste – affermò una sera Fabio – che può aspirare a diventare un giorno ministro, quello è Gianfranco». Paolo storse un po' il naso, senza controbattere, Viviana e Giulia alzarono in sincronia le spalle, lievemente scocciate, io mi dichiarai, un po' a malincuore, d'accordo con Fabio, Luciano confermò a sua volta, chiosando però «Anche perché è l'unico tra tutti che può desiderarlo davvero», Franco non riusciva a confezionare lì per lì una battuta di spirito e quindi tacque, come Antonino, che amava sentire i pareri dei compagni più "grandi", Adriana cominciò a spiegarci com'è che si può ambire a diventare ministro, mentre tutti la guardavamo parlare senza propriamente ascoltarla, finché Sante la interruppe e la conversazione, a quel punto, perse d'interesse si arenò lì.

Il ragazzo oggetto di quella conversazione leggera e remota è ora un avvocato vicino ai settant'anni, Gianfranco Carbone. Ministro non è mai diventato, anche se la profetica considerazione di Fabio si era rivelata plausibile, per una carriera politica affrontata a passo da bersagliere: segretario di Federazione, assessore e poi presidente della Provincia di Trieste, consigliere regionale, assessore regionale, vice-presidente della Regione. Tutti incarichi cui accedette prima di compiere quarant'anni, età minima per candidarsi al Senato, ma al Parlamento non approdò mai, travolto dalla fine ingloriosa della prima Repubblica, e segnatamente da quella, altrettanto e più ingloriosa (ma questo è un giudizio mio, non suo), del PSI di Bettino Craxi.

Da tempo Carbone era impegnato, in questa sua stagione dell'avanzata maturità, a ricostruire col senno di poi e a mettere per iscritto le vicende che lo avevano visto protagonista negli anni della sua militanza socialista, e cioè nel ventennio che va da 1972, anno della sua iscrizione al Partito, fino al 1992. Il libro, *Andare ma dove? Diario dei venti anni*, è però molto più di questo. Intanto si tratta in effetti di due libri diversi, raccolti in un unico volume; di questi il secondo, evidenziato dal sottotitolo, è in effetti una cronaca che riassume puntigliosamente, anno per anno, le vicende politiche triestine e della Regione, traguardate in un'ottica ovviamente di partito: si tratta di un'autentica miniera di dati, di nominativi, di cronologie che almeno in parte suppliscono alla dispersione, conseguente alla diaspora socialista, degli archivi locali del PSI e del Circolo di Studi Sociali "G. Salvemini", chiuso dopo la scomparsa del

suo presidente, Arnaldo Pittoni. I dati che Carbone è riuscito a recuperare e ordinare cronologicamente costituiscono quindi una fonte storica di notevole interesse relativa al periodo e al territorio considerati e saranno di sicuro ausilio ad ogni seria ricerca storica anche in futuro.

Nell'altra parte, la prima, la ricostruzione ex post degli eventi si fa più personale, pone in relazione l'imperfetto di "come eravamo" col futuro prossimo di "dove andremo" racconta, sotto l'insegna dell'interrogativo esibito fin dal titolo in copertina, *Andare ma dove?,* di un disorientamento individuale che è parte di un altro, di carattere generazionale, condiviso cioè da quanti si sono affacciati alla vita politica grossomodo negli anni in cui lo fece Carbone, scegliendo di fare attività all'interno di un partito strutturato, sia che si limitassero ad offrire volontariamente il loro apporto di militanza, sia che sgomitassero per l'ambizione di crearsi un ruolo politico o almeno uno status personale di qualche rilievo. Oggi è preistoria quel genere di partecipazione attiva alla vita di un partito, dopo che si è venuta svuotando di contenuti la dialettica interna alle forze politiche e si sono resi necessari nuovi strumenti di acquisizione del consenso degli elettori, basati sull'identificazione di candidati noti all'opinione pubblica per ambiti diversi da quelli politici. Partiti sempre più simili a comitati elettorali, coagulati attorno alla figura di un leader che può decidere per tutti, secondo una prassi che peraltro si consolidò progressivamente, nel PSI, negli anni della segreteria di Craxi.

Certo, prima dell'affermazione del giovane e dinamico dirigente milanese il Partito era debole, diviso in correnti, ai minimi storici in termini di consenso elettorale, tanto che il segretario De Martino indicava, dopo l'insuccesso alle politiche del 1976, la via della confluenza nel PCI, opinione che determinò la sua defenestrazione e il successivo avvento del cosiddetto "partito dei quarantenni", incoraggiato nel suo consolidarsi dal nuovo segretario autonomista.

Qualcosa di analogo avvenne anche a Trieste, con qualche ritardo e complicato dalle reazioni locali al Trattato di Osimo, che tra l'altro determinarono l'uscita dal PSI di Gianni Giuricin, di molti suoi sostenitori e di una figura di primo piano nella cultura giuliana quale fu Aurelia Gruber Benco, che divenne l'animatrice del movimento che si sarebbe in seguito strutturato nella Lista per Trieste, destinata a raccogliere oltre il 27% dei voti alle elezioni per il Consiglio comunale del 1978, mentre il Partito Socialista, segretario provinciale Carbone, si attestò su un misero 3,86% (ma non si tratta di un'attribuzione di responsabilità a Carbone: chi scrive, del resto, era allora responsabile organizzativo della Federazione triestina).

Lo spartiacque di quelle elezioni amministrative avrebbe potuto costituire per i socialisti triestini il principio della fine, mentre invece segnò soltanto il punto più basso di credibilità dal quale sarebbero risaliti alla grande, giocando sui vari tavoli della politica regionale un ruolo di primo piano che per almeno un decennio risultò determinante, soprattutto a partire dallo sparuto gruppo consigliare del Comune, dove Edoardo D'Amore – in accordo col segretario – fece mancare la copertura po-

Aurelia Gruber Benco

Gianfranco Carbone
Andare ma dove?
Diario dei venti anni
Asterios editore, Trieste 2019
Prefazioni di Claudio Martelli
e Claudio Signorile
pp. 364, euro 20,00

Una fonte storica di notevole interesse relativa al periodo e al territorio considerati, di sicuro ausilio ad ogni seria ricerca storica anche in futuro

Comizio di Craxi a Trieste, 1983

litica per l'elezione a sindaco di un democristiano, scompaginando così la convergenza di PCI e DC e compiendo quindi un risolutivo passo nella direzione di una collaborazione con la LpT che avrebbe in seguito fruttato, tra l'altro, due esponenti triestini nei gruppi parlamentari socialisti. Fu, questo mettere in mora i rapporti di potere di comunisti e democristiani da parte di un partito numericamente quasi inconsistente, una lotta di Davide contro due Golia, come suggerisce Claudio Martelli in una delle due prefazioni al volume di Carbone (l'altra è di Claudio Signorile). Né si deve ritenere che il tutto fosse funzionale soltanto al conseguimento di posizioni di potere. La politica che da allora si sviluppò sul piano locale, soprattutto dopo che fu preclusa a Pittoni la possibilità di sedere in Consiglio regionale per la sua quinta legislatura, ostacolò la convergenza tra democristiani e comunisti ed aprì la strada a un percorso politico più articolato, del quale in gran parte i socialisti poterono a ragion veduta accreditarsi il merito.

Ricordare poi la ferma opposizione alla Zona franca industriale sul Carso, quella – iniziata in solitaria – al progetto dell'ENEL di creare una centrale termoelettrica nella Valle delle Noghere, il sostegno dato alla creazione ed all'avvio dell'Area di ricerca scientifica e tecnologica con la prima presidenza di Fulvio Anzellotti, gli interventi urbanistici e sul traffico urbano a Trieste, caparbiamente voluti dall'assessore socialista Eraldo Cecchini (assassinato sotto casa in circostanze mai del tutto chiarite il 24 aprile 1991), gli interventi di pianificazione urbanistica e quelli di promozione dello sviluppo industriale di competenza regionale, dovuti alla presenza in Giunta dello stesso Carbone. «Era un partito che governava e riusciva a elaborare proposte per la città». (p. 34).

Poi c'erano anche le ingenuità e gli errori, certo, che in *Andare ma dove?* non sono taciuti, tanto quelli personalmente ascrivibili all'autore quanto quelli, certo più rovinosi negli effetti, che si manifestarono a livello nazionale e che condussero alla fine accelerata di una stagione politica e quindi alla fine dello stesso Partito, e della sua storia secolare.

La dissoluzione del PSI fu un momento drammatico per molti, ma certamente per coloro che si erano costruiti una carriera "professionale" come esponenti politici fu inevitabilmente un trauma che, nel caso di Carbone, risultò ancora più acuminato in quanto, essendo entrato

Bisogna temere il radicamento dell'idea che un paese chiuso, introflesso sia la strada per risolvere i problemi che abbiamo di fronte

Piazza Unità, folla al comizio di Craxi a Trieste, 1983

ancora da studente nella vita politica, si ritrovava a poco più di quarant'anni sostanzialmente disoccupato. Lentamente, tuttavia, intraprese la professione forense, cambiando molte altre cose, anche nella sua vita privata, rimanendo lontano da tentazioni di riproporsi nell'agone politico, fatta salva, nel 2004 una candidatura alle europee nelle liste del Nuovo PSI, capitanato da Gianni De Michelis e Bobo Craxi, presto naufragato con relativo strascico di vertenze giudiziarie tra i due leader, che ovviamente presero strade politicamente divergenti.

Ma la politica è una malattia cronica, che non prevede guarigioni, nemmeno in chi si ritrae dalla scena, ma non può fare a meno di osservare criticamente quanto si muove sul proscenio che egli ha abbandonato perché allontanato oppure per sua scelta. Riaffacciarsi pubblicamente, come ha fatto con questo libro Carbone, significa in primo luogo dar conto delle differenze che si sono determinate in oltre un quarto di secolo nella vita associata, e riscontrare in primo luogo come gli scenari attuali siano dannatamente più complessi, ma anche, soprattutto per le generazioni che si affacciano ora alla scena del mondo, più ricchi di prospettive e di opportunità, per cui bisogna temere «il radicamento dell'idea che un paese chiuso, introflesso sia la strada per risolvere i problemi che abbiamo di fronte. Nel quale, dopo aver demolito il nemico interno si pensi di trovare soluzioni individuando ogni giorno un nuovo nemico esterno» (p. 193).

Dopo aver puntigliosamente raccontato un passato di cui si è fatto direttamente testimone e critico, giunto all'epilogo di questa sua lunga ricostruzione, la riflessione di Carbone guarda avanti, preoccupato più che per sé per suo figlio, per i figli della generazione nuova, declinando per loro al presente quell'ormai storica attenzione "ai meriti e ai bisogni" che Martelli aveva posto al centro del dibattito politico nella remota Conferenza programmatica del PSI a Rimini nel 1982. Meriti e bisogni che oggi «non sono riproponibili nelle forme e nei contenuti di allora. Oggi è certamente necessario rivedere le priorità, ridisegnare le politiche pubbliche per la tutela dei perdenti della globalizzazione. Ma impegnarsi per una rifondata politica riformista è necessario anche per continuare a salvaguardare quella pace che è stata la più grande conquista del continente europeo» (p. 194).

Si tratta di una risposta certo vaga ma tuttavia convincente alla domanda posta fin dal titolo del suo libro.

ARTIGIANI QUASI ARTISTI: GRAN RAZZA D'ANNATA

di Roberto Curci

Panduro in Via dei Capitelli

Casa dei Mascheroni

Portone di una casa in Via Giulia

Ho fatto un gioco. O meglio, ho proposto un quiz, un indovinello, a uno che se ne intende o dovrebbe intendersene: un conoscitore di cose d'arte, persona seria, amabile e più che acculturata. Gli ho sottoposto una serie di vecchie fotografie, scattate (da dilettante allo sbaraglio) ai tempi in cui farneticavo di un libro – un altro ?! - dedicato alla città in cui vivo da sempre: precisamente un repertorio di immagini dei "dettagli" architettonici che, volendo, un osservatore può individuare nel tessuto urbano se ha la vocazione del *flaneur* attento e curioso, nonché – si capisce – un tantino di tempo a disposizione.

Insomma: decine di particolari dei palazzi cittadini, per visualizzare parecchi dei quali occorrerebbe munirsi di apposito drone o, semplicemente, esserne casuali dirimpettai. Se ne stanno spesso lassù, in effetti, questi bizzarri "decori": mascheroni, telamoni, cariatidi, volti ridenti o ghignanti, talora davvero brutti ceffi, forse con intenti apotropaici, come certi panduri (che invece stanno a pianterreno, in chiave d'arco, come arcigni "guardiani della soglia"). Opere minori, certamente, operine di ignoti lapicidi, comunque – e quasi sempre – artigiani eccellenti al servizio di architetti, costruttori (o proprietari) che non volevano farsi mancare nulla.

E i portoni, poi. Le sinuosità dei legni e dei ferri battuti dei portoni di certi palazzi (soprattutto d'impronta Liberty o secessionista), quelli almeno che hanno resistito al tempo e alle malsane voglie degli inquilini di umiliare un bell'edificio del primo '900 con un'*entrée* dotata del più pacchiano alluminio anodizzato oro.

Nei bei tempi pre-virus ho dunque scherzosamente sottoposto queste foto, a mo' di test, al dotto amico chiedendogli di "scoprire" da dove ognuna veniva, quale fosse il palazzo o almeno la via o la zona dov'era stata scattata. Beh, ha fatto centro – direi – nel 10-15 per cento dei casi, non di più. In compenso, si è molto sorpreso e incuriosito di certe immagini. "Dimmi, dimmi, questa dove l'hai fatta?", e via di questo passo.

A che pro questa chiacchiera? Primo, a confermare la mia idea, già in questa sede

Su tanti palazzi tracce residuali e nascoste d'un mestiere fatto di abilità e intelligenza

espressa, che occorra girare col naso all'aria (se e quando la situazione generale lo consentirà). Secondo, che tra le grazie di questa città va annoverato pure quanto, in anni ormai lontani, seppero fare umili scalpellini o falegnami, di cui la storia dell'arte ignora il nome ma che, con mani e occhi ugualmente felici, apportarono alle sontuosità architettoniche un non disprezzabile valore aggiunto.

E ho riflettuto ancora una volta a quanto importante, anzi decisivo, sia stato – dalla metà dell'Ottocento a "prima della prima guerra" – il ruolo di una fucina di ingegni quale la Scuola per Capi d'Arte, "a indirizzo artistico-industriale", ovvero la Kaiserlich-Koenigliche Staatsgewerbeschule da cui uscirono non solo artisti del pennello o dello scalpello quali - cito alla rinfusa - Croatto, Timmel, Bergagna, Dudovich, Flumiani, Rovan, Meng, Selva, Cernigoj, Pietro Marussig, ma altresì abili e intelligenti operai (sì, operai) che non frequentarono la sezione dedicata alla pittura decorativa, bensì quelle per "l'industria legnaiuola con annessovi laboratorio per falegnami, tornitori ed intagliatori" o per "la scultura ornamentale congiunta ad apposito laboratorio".

Eccoli qua, dunque, gli autori dei mascheroni che ancora adornano, ad esempio, gli edifici di Viale XX Settembre 58 o di via Foscolo 20, dei telamoni di piazza Goldoni 10 (ma anche del civico 66 del Viale e di Palazzo Modello), delle cariatidi di via Carducci 22, dei puttini di via Valdirivo 22. Eccoli qua, i falegnami e gli intagliatori che diedero lustro, consentendo agli inquilini un decorosissimo ingresso, alle case di viaVecellio 1, via Galilei 24, via Vittoria Colonna 2, piazza Cornelia Romana 3 o via Boccaccio (fortunatissima!) ai numeri 1, 7, 11, 13, 23. Eccetera eccetera.

Certo, non finì qui, con la "redenzione" e le relative riconversioni (anche) scolastiche, la nobile tradizione dell'artigianato locale. Anzi. Sarebbero venute, attive soprattutto negli anni Trenta, al tempo dei transatlantici e spesso al servizio di quel geniale architetto delle navi che fu Gustavo Pulitzer Finali, ditte specializzate di straordinaria caratura. Ancora alla rinfusa citiamo l'"Arte del legno" di Giulio Sbochel-Sbocchelli, la "Bottega del decoratore" di Giuseppe e poi del figlio Emilio Magliaretta, l'azienda di falegnameria artistica di Vittorio Florit e quella di Giovanni Frandoli (fratello dell'ingegnere Vittorio). Ancora: la ditta del pittore-decoratore Giovanni Polvi, quella del tappezziere e decoratore Nino Peritz-Perizzi, e via elencando.

Ercole nella Portizza

È ben vero che queste eccellenze dell'artigianato artistico, piuttosto che ad adornare gli esterni dei palazzi del loro tempo, si concentrarono sugli interni, e – badando soprattutto a una certa "filosofia dell'arredamento", in sintonia con quanto usciva dai brillanti cervelli di Pulitzer Finali e di uno Studio d'avanguardia quale lo STUARD – privilegiarono l'attività dedicata a quelle mitiche navi che ancor oggi si rammentano con un certo struggimento: "Neptunia", "Oceania", "Conte di Savoia", "Victoria".

Nomi leggendari: come quelli di chi le creò e le "vestì". Quasi un secolo dopo, è facile abbandonarsi a nostalgie o rimpianti. Scomparse le navi, rimangono però le case. Meglio dunque consolarsi guardando in alto, a scorgere – meravigliandosi – i segni superstiti di un amore per il bello e per il ben fatto di cui, francamente, s'è persa traccia. Nel nome della fretta, della standardizzazione e, s'intende, del maggior tornaconto possibile.

IL VIRUS FELICE

di Francesco Carbone

Ilaria Gaspari

«Mi sono sorpresa a sperimentare un distacco tutto nuovo dai beni materiali, dall'esigenza di avere di più, di guadagnare meglio; un distacco che confinava con la generosità oltre che con una certa spensieratezza.»

(Ilaria Gaspari, *Lezioni di felicità*, Einaudi 2019)

«Socrate ha la capacità di essere felice in tutte le circostanze.»

(Pierre Hadot, *Che cos'è la filosofia antica?*)

In questi tempi di clausure colerose e colleriche potrebbe essere un buon compagno l'arioso libro di Ilaria Gaspari *Lezioni di felicità* (Einaudi 2019). L'autrice propone sei settimane di esercizi spirituali, e non come quelli terribili di Ignazio di Loyola (San Paolo Edizioni, 2014) per un problematico e ascetico contatto con il Creatore, ma per la felicità possibile adesso.

Felicità, si sa, è un vocabolo altamente sospetto. L'argomento si fece ancor più imbarazzante, almeno tra i pensosi, dopo la terribile sentenza di Adorno, che avvertì che scrivere una poesia – per Leopardi una delle massime gioie - dopo Auschwitz era diventato «un atto di barbarie» (*Critica della cultura e società*, 1951): figurarsi farsi una risata. Sarà anche per questo che sbuca sempre fuori da qualche buio meandro del nostro collerico Super-Io il sospetto che essere allegri sia neppure troppo vagamente di destra. Dimenticandosi che la felicità dei mortali fu una promessa della rivoluzione francese.

Per tirarci un po' su, opporremo ai crucci di Adorno l'ilare Billy Wilder che – malgrado mezza famiglia sterminata proprio ad Auschwitz – già nel 1948 osava ridere dei tedeschi, e ancor più degli americani, nel meraviglioso *Scandalo internazionale*, mostrando una Berlino in macerie, con la Dietrich che interpretava il contrario di sé stessa: una diva del teatro di varietà che, dopo i fasti del terzo Reich, si riciclava offrendosi ai nuovi padroni del mondo per un paio di calze e un materasso. Wilder lo girò poco dopo un documentario sui campi di sterminio.

Un'altra che non riusciva a non ridere in ogni caso fu Hannah Arendt: con scandalo di molti, proprio mentre studiava gli atti del processo al tenente colonnello delle SS Adolf Eichmann, e azzardando una prosa ironica nell'indispensabile *La banalità del male*: «Se la gente ritiene che si possa scrivere di queste cose solo in un tono di voce solenne… (…) Le dirò, ho letto le trascrizioni dei suoi interrogatori, tremila e seicento pagine, le ho lette, le ho lette con grande cura, e sono scoppiata a ridere non so quante volte - ho riso a crepapelle! Alcuni si indignano di fronte a questa reazione, ma io non posso farci niente. Ma so una cosa per certa: probabilmente riderei anche tre minuti prima di una morte certa. E questo, secondo i miei critici, sarebbe il mio tono di voce; non c'è alcun dubbio che il tono che prediligo è primariamente ironico. Il tono in questo caso coincide pienamente con la persona (…) e non posso proprio farci niente» (Conversazione con G. Gaus, in *Antologia*, Feltrinelli 2008).

Non si ride ma si sorride spesso leggendo il libro della Gaspari, che ci racconta come la filosofia antica le abbia dato, nel momento difficile di un abbandono amoroso, quando era non poco isolata dal mondo e con la tentazione di attribuirsi

ogni difetto, i modi per guarire. Era già il comandamento di Epicuro: «la nostra sola occupazione deve essere la nostra guarigione» (*Lettera a Meneceo*, nota a tanti come *Lettera sulla felicità*, Einaudi 2014). Non più studiata per i riti dell'università ma per capire, la filosofia torna così alla sua prima vocazione, che non è la sapienza ma la saggezza. Il divorzio tra sapienza e saggezza si fece definitivo con Aristotele (cfr. Hans Blumenberg, *La servetta di Tracia*, il Mulino 1988) e da allora per secoli il divario non fece che crescere, arrivando senza scandalo a perpetuare corsi di laurea ormai plurisecolari dai quali si esce sapendo tutto di Socrate ma non prendendo neppure per scherzo in considerazione l'idea di vivere come lui almeno un giorno all'anno.

Gaspari propone un passo indietro che è un salto avanti: «un esercizio di felice dilettantismo, un esperimento esistenziale e filosofico privo di pretese filologiche eppure serio», seria come la vita che vorrebbe avere almeno la silenziosa élite di *happy few* (Stendhal, *La certosa di Parma*) che sa guardare la storia non sentendo contraddizione tra la partecipazione ai fatti del mondo e il distacco senza il quale non si può essere lucidi e sereni. La scoperta della natura aristocratica della felicità è forse una delle conseguenze involontarie del libro, che pure chiaramente dimostra che perseguirla e praticarla è un compito, un *lavoro* tutt'altro che estemporaneo e facile: le corrisponde un corredo di regole, di buone pratiche lunghe quanto la vita stessa.

Dunque, per iniziare, sei settimane in cui si seguono i principi di sei delle scuole filosofiche fondamentali: Pitagora, Parmenide, gli Scettici, gli Stoici, gli Epicurei, i Cinici. Quale rigoroso eclettismo! Come il Cicerone delle *Tusculanae disputationes*, Gaspari sperimenta tutto e coglie fior da fiore, non per una qualche coerenza astratta, ma per una condizione esistenziale purificata: quella che i greci chiamavano *eudaimonìa*. Si impara la sospensione del giudizio, l'utilità di dividere i problemi complicati in parti semplici per poi sintetizzare in una decisione, l'indifferenza verso le cose insignificanti, la cura per le cose che dipendono da noi e l'accettazione di quelle che restano nelle ferree mani della necessità: si arriva perfino a sospettare con Parmenide (e Severino) che il divenire non esista, e con Pitagora, Epicuro e i Cinici che la proprietà privata sia stupida. È un caleidoscopio che si riduce, nel vivere di ogni giorno, al comandamento essenziale di Simone Weil: la pratica dell'attenzione.

In tutto il libro si respira l'aria buona dei saggi bellissimi di Pierre Hadot, che per viatico riproponiamo: *La cittadella interiore*, Vita e Pensiero, 1996; *Che cos'è la filosofia antica?* Einaudi, 1998; *Plotino o la semplicità dello sguardo*, Einaudi, 1999; *La filosofia come modo di vivere* Einaudi, 2008; *Ricordati di vivere. Goethe e la tradizione degli esercizi spirituali*, Raffaello Cortina, 2009.

Che la felicità sia più grande della verità era già la voce essenziale di Leopardi, e di Nietzsche che genialmente lo saccheggiò. E quindi: «Poco sapere, ma molto gioire / Ai mortali è dato» (Friedrich Hölderlin).

Ilaria Gaspari
Lezioni di felicità
Einaudi, Torino 2019
pp. X 150, euro 13

Peter Paul Rubens
Sant'Ignazio de Loyola
Olio su tela, circa 1550
Sibiu, Romania, Museo Brukenthal

PROSA E MUSICAL TRA GORIZIA E TRIESTE

di Paolo Quazzolo

La leggenda di un amore

Si è conclusa a fine gennaio la 29a edizione del Festival Teatrale Internazionale "Castello di Gorizia", la manifestazione organizzata dall'Associazione "Terzo Teatro" dedicata alle compagnie amatoriali e il cui premio principale è dedicato, da qualche anno a questa parte, al grande regista goriziano Francesco Macedonio. Il festival di Gorizia è ormai da tempo divenuto punto di riferimento per le compagnie teatrali non professioniste: sul palcoscenico si sfidano infatti i migliori gruppi provenienti da tutta Italia, con spettacoli che spesso si dimostrano essere di livello assoluto. L'attività delle compagnie filodrammatiche, da sempre, costituisce "l'altra faccia della medaglia" della storia del teatro: non solo palestra per futuri attori, ma spesso anche luogo di sperimentazione e ricerca. A tale proposito basti ricordare che uno dei capitoli più importanti della storia del teatro italiano, quello che visse nelle corti rinascimentali, era fatto da attori non professionisti che, nonostante tutto, riuscirono con le loro capacità, a porre le basi per la nascita del teatro moderno. Le filodrammatiche di oggi si fanno quindi eredi di una tradizione antichissima che ha spesso consentito di portare il teatro al di fuori dei circuiti ufficiali e a pubblici per i quali le occasioni di andare a teatro erano meno frequenti. Nel corso della 29a edizione si sono sfidate sette compagnie che hanno proposto spettacoli di genere diverso: da due impegnativi musical (*La leggenda di un amore* e *Frankenstein Junior*), ad alcuni classici (*Tramonto* di Simoni, *Napoli milionaria* o *Quei due* di De Filippo), sino a testi contemporanei e scritti su commissione (*Le chat noir* di Paolo Marchetto e *Bon mariage* di Andrea Castelletti). Premi per tutte le compagnie con la curiosa coincidenza che lo spettacolo giudicato vincitore dalla giuria – *Tramonto* – è stato anche quello che ha ottenuto il premio del pubblico.

È tornato per la quarta volta ospite al Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia quello che è stato definito il "musical dei record", ossia *Notre Dame de Paris* di Riccardo Cocciante. Lo spettacolo, riallestito ancora una volta con parte del

Notre Dame de Paris

cast originale, è ormai divenuto un cult per una platea numerosissima che non si stancherebbe mai di rivederlo e di cantarlo assieme ai protagonisti. Andato in scena per la prima volta a Parigi nell'edizione originale francese nel 1998, *Notre Dame* ha debuttato nella versione italiana a Roma, nel 2002. Da quel momento lo spettacolo non ha mai smesso di girare, collezionando decine di repliche e migliaia di spettatori. La bellezza delle musiche di Cocciante e la poesia dei testi di Luc Plamondon tradotti da Pasquale Panella, la bravura degli interpreti e la funzionalità dello spettacolo firmato dal regista Gilles Maheu, garantiscono il successo di uno spettacolo che ha saputo rileggere con intensità uno dei romanzi più avvincenti di Victor Hugo. Ma il successo di *Notre Dame* può essere spiegato anche per il fatto che Cocciante, da musicista raffinato qual è, ha saputo perpetrare la formula vincente del melodramma, adottando la classica struttura a numeri chiusi in cui si alternano arie, duetti, cori e pezzi d'assieme: una forma drammaturgica che ha resistito ai secoli e che ancora oggi, attraverso le vesti rinnovate del musical, dimostra la sua validità.

Sempre sul palcoscenico del Politeama Rossetti è andato in scena quello che, sino al momento, mi è parso lo spettacolo più bello della stagione teatrale: *La casa nova* di Goldoni. Proposto dall'affiatatissima compagnia del Teatro Stabile del Veneto, lo spettacolo si è avvalso della regia di quello che può essere definito uno specialista goldoniano, Giuseppe Emiliani. Autore di numerosi spettacoli del commediografo veneto, Emiliani è regista intelligente e raffinato, capace di leggere in profondità ai testi di Goldoni, proponendone delle messinscena che, pur rispettose della tradizione, tuttavia sono sempre fresche e mai banali. Ottimo il cast che ha affiancato un gruppo di interpreti esperti (Piergiorgio Fasolo, Stefania Felicioli, Valerio Mazzucato e Lucia Schierano) agli attori della Compagnia dei Giovani dello Stabile del Veneto. Bella e funzionale la scena di Federico Cautero che ha mescolato la tecnica classica della scenografia dipinta con quella innovativa della videoproiezione virtuale.

La casa nova

Al Teatro Verdi di Gorizia si è tenuta la serata finale della seconda edizione dell'*FVG Talent Show*, la competizione che ha portato a sfidarsi tra di loro una cinquantina di giovani interpreti suddivisi nelle tre categorie di Teatro, Musica e Danza. Dopo le audizioni tenute lo scorso dicembre e le serate delle semifinali che hanno avuto luogo a gennaio presso il Teatro Comunale di Monfalcone, il talent ha vissuto l'entusiasmante serata conclusiva sul palcoscenico del Verdi goriziano dove, di fronte a un pubblico entusiasta, si sono sfidati ventisette giovani artisti. Arduo il compito della giuria che ha dovuto scegliere tra talenti diversi e tutti di ottima qualità. I vincitori, proclamati a tarda serata, sono stati Gianmarco Grasso per la sezione musica e, pari merito, Aurora Zacutti e Angelica Bertino Facile per la sezione danza. Il talent, di cui è stata già annunciata per il prossimo anno la terza edizione, è organizzato dall'Associazione Terzo Teatro di Gorizia e vede in Mauro Fontanini l'entusiasta promotore e organizzatore.

CHERSICLA (FINALMENTE) IN MOSTRA A TRIESTE

di Walter Chiereghin

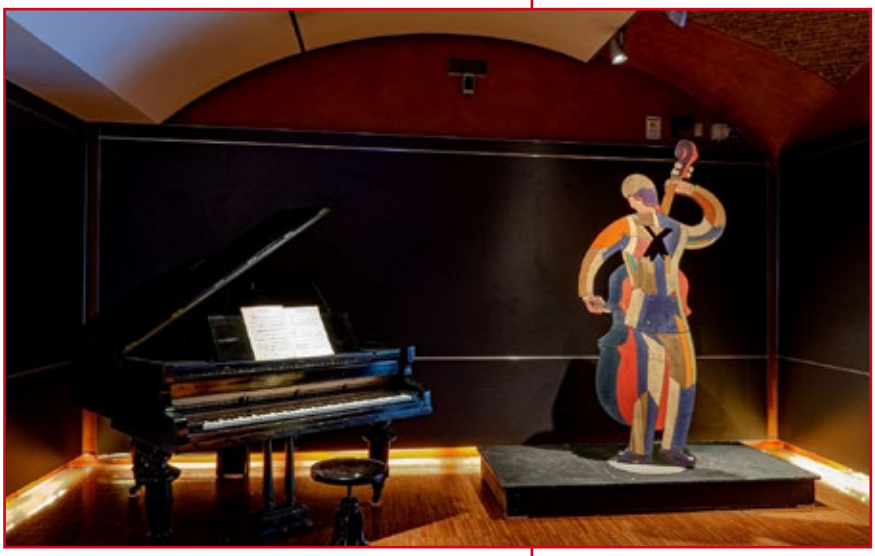
È partita alla chetichella, senza inaugurazione e sarà presumibilmente visitata da un pubblico numericamente assai esiguo la mostra "Bruno Chersicla. Trieste teatro d'Europa" allestita a Palazzo Gopcevich, nei giorni del #iorestoacasa: prevista dal 6 marzo al 13 aprile, ma chiusa dopo soli due giorni – fino al 3 aprile – per le disposizioni relative al contrasto al corona-virus. L'esposizione, finalmente decisa dal Comune di Trieste per onorare una delle personalità più significative nel panorama artistico della città fin dagli anni Settanta, scomparso nel 2013, è realizzata dal Civico Museo Teatrale "Carlo Schmidl", anche grazie all'interessamento di alcuni privati: la compagna di Chersicla, Melitta Botteghelli, il figlio dell'artista, Andrea e da due medici, amici e collezionisti delle sue opere: Dino Faraguna e Piergiorgio Mandelli.

Non che si sentisse il bisogno di un pretesto per decidersi a dedicare, doverosamente, un omaggio a Chersicla, ma l'evento cade comunque nella ricorrenza dei vent'anni di quell'enorme graffito che egli concepì per l'asfalto di Piazza Unità prima che esso venisse rimosso per consentire la realizzazione della nuova pavimentazione, nel marzo del 2000. Il completamento dell'opera, che ricordava il mito di Europa, avvenne grazie al concorso di più di 4.500 cittadini che volontariamente stesero i colori su una superficie di oltre 9.300 metri quadrati, conseguendo per l'iniziativa una citazione nel *Guiness dei Primati 2001* (p. 249). «Una provocazione, una profanazione di un luogo sacro al cuore della città» affermava dall'alto della torre del municipio Chersicla mentre iniziava appena, nella piazza, il lavoro dei volontari che tinteggiavano il suo disegno, ma fu anche uno straordinario momento di partecipazione collettiva e identitaria a un evento che non si qualificava soltanto nei termini di festa popolare di colore, obiettivo facilmente conseguibile anche colorando ghirigori e spirali, ma, con l'esplicito richiamo a un'appartenenza alla più vasta comunità europea, anche dal punto di vista del contenuto.

Se il grande graffito di Piazza Unità costituisce il più clamoroso atto di amore per la città che gli diede i natali e dalla quale si allontanò sulla soglia dei trent'anni, numerose altre sono le testimonianze, rese in sculture e pitture, del suo attaccamento a Trieste, fino a pochi giorni prima della scomparsa, quando tentava di organizzare una mostra di ritratti di amici triestini, protagonisti della

vita culturale ed artistica del capoluogo giuliano, in parte presentati anche nell'esposizione di Palazzo Gopcevich. Qui, fin dall'ingresso nella Sala "A. Selva", il visitatore è accolto dalla scenografica esibizione dell'imponente gruppo di sculture policrome che riproducono in grandezza naturale il fastigio di Palazzo Stratti, opera di Luigi Zandomeneghi (1778-1850), realizzato per la rassegna parigina di "Troveur Trieste" del 1985.

La scelta dei materiali per allestire la mostra, provenienti dai musei Revoltella, "Carlo Schmidl" dallo Sveviano e da collezioni private, ancorché non vastissima, rende tuttavia appieno il carattere poliedrico dei ramificati interessi di Chersicla, che si estendevano oltre il campo delle arti visive per toccare ambiti letterari, com'è per i ritratti tridimensionali ad altezza d'uomo di *Svevo* e di *Joyce*, musicali, con la grande figura del *Contrabbassista*, che s'incarica di testimoniare del suo amore – e della sua perizia di esecutore – di jazz, e teatrali, con la scultura-ritratto di Giorgio Strehler, prestata dal Teatro Stabile e una serie di bozzetti realizzati, come scenografo e costumista, per la stagione di prosa triestina del 1966, attività che continuerà ad interessarlo anche negli anni milanesi.



Non irrilevante pure il suo interesse per il mondo dei fumetti, come testimoniano le due sculture di *Mandrake* e dell' *Uomo mascherato.*

Oltre a una serie di ritratti, la rassegna triestina è completata da una serie di preziose cartoline che Chersicla, attento inesausto e curioso viaggiatore, soleva disegnare per donarle agli amici. Un volume pubblicato per l'occasione dall'editore Asterios raccoglie molte di queste immagini, supplendo validamente così alla mancata stampa di un catalogo della mostra.

Carlo Stuparich

LE LETTERE DI CARLO E GIANI STUPARICH

di Gianni Cimador

Con la pubblicazione dell'epistolario di Giani e Carlo Stuparich, *Lettere di due fratelli 1913-1916*, curata da Giulia Perosa, con un saggio introduttivo di Giuseppe Sandrini (EUT, 2019), la Casa editrice dell'Università di Trieste inaugura la collana "Archivio Stuparich", dedicata alle scritture private di Giani Stuparich, lettere e diari, a partire da quelle acquisite dalla Biblioteca Civica "Attilio Hortis" di Trieste: sono testimonianze importanti sugli anni di formazione dello scrittore e sul percorso che lo avrebbe poi portato alla narrativa, dopo le esperienze cruciali della Grande Guerra, della perdita del fratello Carlo e dell'amico Scipio Slataper.

Il carteggio di Giani e Carlo, che inizia nell'ottobre del 1913 e prosegue fino al gennaio del 1916, oltre a comprendere materiali inediti dell'Archivio diplomatico della Biblioteca Civica di Trieste e dell'Archivio familiare di Roma, raccoglie una selezione di lettere e cartoline di Carlo già edite da Giani, con revisioni e tagli, nel 1919 e in seguito, con ampliamenti, nel 1933 in *Cose e ombre di uno*; è molto più articolato e regolare rispetto ai materiali autobiografici degli anni 1910-1913, conservati nell'Archivio familiare, anche perché riflette, in entrambi i fratelli, una maggiore consapevolezza, favorita dai periodi in cui sono separati e lontani da Trieste.

Nell'autunno del 1913, quando Giani e Carlo hanno rispettivamente 22 e 19 anni, si rileva un salto di qualità nella loro corrispondenza che, come nota Giulia Perosa, "non appare più come uno scambio univoco, in cui Giani, da Praga o da Firenze, aggiorna il fratello in merito alle nuove correnti letterarie e culturali, ma diventa uno scambio alla pari, intessuto di ambizioni, di speranze e di delusioni condivise": Carlo, dopo aver finito il Ginnasio, si è iscritto all'Istituto di Studi Superiori di Firenze, mentre Giani è a Praga per il quarto anno universitario, dopo aver frequentato anch'egli, fra 1911-12, l'Istituto fiorentino.

La lontananza dei due fratelli da Trieste, centro di gravità del loro mondo interiore, li rende ancora più consapevoli della necessità di riscoprire le radici e di impegnarsi attivamente "nell'impresa di schiarimento della nostra anima triestina", li costringe a un confronto serrato con se stessi, con la propria sostanza umana più profonda, che la solitudine mette in evidenza: è la prospettiva di due ventenni che si affacciano alla vita con le loro aspirazioni, le inquietudini, gli slanci ideali spesso messi in discussione da una realtà arida e complessa che stimola, tuttavia, in entrambi, la ricerca di un equilibrio e il superamento costruttivo delle proprie incertezze, fino a riconoscere nella Guerra il "grande Dio che bisognava creare", l'esperienza ideale per fare chiarezza su se stessi e sull'idea di Nazione, per verificare la consistenza dei propri valori.

Sandrini parla giustamente di "acerbo Novecento romantico, vanamente in cerca della sua classicità": l'esigenza di definire un profilo intellettuale e un orizzonte letterario e filosofico nel quale trovi espressione l'ansia di verità esistenziale si intreccia con il bisogno di trovare uno 'stile' in senso più ampio, un "accordo tonale con la vita". Da questo punto di vista, le lettere possono essere considerate un'officina poetica, un cantiere delle opere future: l'interesse per la forma epistolare, che è di per sé stessa sperimentale, e per il romanzo di formazione ispira "la scelta di sviluppare il racconto di una doppia Bildung, concepita attraverso l'intreccio di due percorsi di maturazione distinti ma armonizzati tra loro".

In questa stessa prospettiva si colloca il progetto dei "quadri antichi", un'opera a quat-

La EUT, Casa editrice dell'Università di Trieste inaugura la collana "Archivio Stuparich", dedicata alle scritture private di Giani Stuparich

tro mani, nella quale Giani indicherà il primo nucleo del romanzo *Ritorneranno* (1941): proprio la "continua fluidità tra autobiografia, scrittura privata e scrittura narrativa", già riconoscibile nelle lettere, sarà una delle cifre distintive dello scrittore e il confronto con Carlo proseguirà anche dopo la sua morte nel 1916, attraverso la pubblicazione dei *Colloqui con mio fratello* e dei lavori incompiuti.

Anche se sono diversi i generi e i modelli letterari a cui Giani e Carlo guardano, un punto di riferimento imprescindibile è il *Wilhelm Meister* di Goethe, un'opera nello stesso tempo 'chiusa' e moderna: come scrive Giani, le *Lettere di due fratelli* saranno la "storia dei nostri ultimi anni attraverso le nostre anime individuali", la "visione netta precisa del movimento delle nostre personalità e della sua espressione, - soprattutto la linea ben chiara -, esperienze (famiglia, scuola, università), cultura intima (filosofia, storia) – tutto questo armonizzato, proiettato dal contingente nell'universale". L'obiettivo sembra essere quello di un' "operamondo", come direbbe Franco Moretti.

Ciò da cui Giani in particolare vuole allontanarsi è l'autobiografismo lirico degli intellettuali della "Voce" e di Scipio Slataper: è alla ricerca di uno stile di scrittura nuovo, di un'arte "vergine e pura". Carlo è il primo critico e correttore del fratello: gli raccomanda di evitare la "generalizzazione psicologica" e di limitare la tendenza a dimostrare piuttosto che a narrare, invitandolo a leggere De Sanctis, "uno dei nostri più grandi uomini", un modello per la "larga aria di mare" che si respira nella sua "stesura senza agguati" e un antidoto rispetto a quella "introspezione sottile" che "ti mangia la carne succulenta e ti aridisce"; lo esorta a rompere "l'incantesimo dei convenzionalismi sociali che ti nasconde il corpo vivo palpitante" e che si traduce in una sentimentalità oziosa e ipocrita, scambiata per profondità.

Per Carlo la vera conquista è il "senso storico", quella "concretezza di vita" che i suoi squilibri interiori gli impediscono di raggiungere pienamente: in quest'ottica, un altro modello è Bach, "un artista che esige il sacrificio di ogni velleità, di ogni personalità di esecutore: un esecutore è tanto più personale quanto più si spersonalizza: è una nuova piccola esperienza critica".

Sul piano esistenziale, Giani è inevitabilmente più maturo e ridimensiona gli eccessi idealistici di Carlo, che lo portano a vivere anche momenti di forte crisi: si tratta in realtà di "gran gesti trinciati in aria: assai gesticolazione ma poco avanzamento". Quando suggerisce a Carlo di "perseverare nei suoi obiettivi" ed "essere intransigente", di vivere "da egoista" e "osservare e confrontare e lasciar parlare meno possibile il sentimento, perché se questo fa troppo fumo si pericola di restar senza niente e col mal di testa", restituisce al fratello minore i consigli che questo gli dà sul piano letterario: l'uno è, reciprocamente, il riflesso dell'altro, in un continuo contrappunto critico che li sprona ad analizzarsi, a riconoscere con lucidità limiti e risorse.

Per Giani le crisi sono sempre false, temporanee, legate a una sopravvalutazione di sé stessi: "Ogni nostro atto è un dualizzare: un contrapporre noi a ciò che facciamo. E cerchiamo di affermare il nostro essere prima di essere effettivamente. Sì: andiamo alla caccia di affermazioni perché semplicemente non abbiamo nulla da affermare. E ci illudiamo che a forza di desiderare di essere qualcosa lo saremo. Il nostro è un continuo cercare con le mani in saccoccia".

Ciò che attanaglia i fratelli è la sensazione di incompiutezza, l'ansia, tipica dei ventenni, di proiettarsi nel Futuro e di definire un'identità: la avvertiamo quando Giani sottolinea che

Le lettere possono essere considerate un'officina poetica, un cantiere delle opere future

"Il mio bisogno è di aver una base più larga della mia persona, di esser sottoposto a reazioni, di agire in un sistema di forze già creato e che non debba sempre mandar la mia attività in parallele … Mi secca maledettamente di dover pensare a questa mia vita d'adesso come a periodo di preparazione".

Praga e Firenze rappresentano, rispettivamente, per Giani e Carlo delle cartine al tornasole delle loro personalità, soprattutto quando li mettono in crisi e non corrispondono alle aspettative, talvolta ingenue e smisurate, dei due giovani: se Praga sembra una "Teabaide" al "povero monaco assetato della vita multiforme e intensa" ed è forte la delusione di Giani per il mondo tedesco povero di idealità, Firenze è altrettanto deludente per Carlo che la considera "tutta cosa di superficie", anche se il fratello lo esorta al realismo, perché "l'uomo non deve sperare senza ragione, o speri pure ma la sua speranza sia una realtà, una realtà poetica, sempre cioè qualche cosa di concreto, di pieno".

Pur mettendo a dura prova il sistema nervoso dei fratelli e la ricerca di una unità fra esperienza e coscienza, le due città avranno un ruolo fondamentale nella loro maturazione umana e culturale: Carlo se ne renderà conto quando lascia Firenze nel giugno del 1914 e torna a Trieste che gli appare "antipatica", provinciale ("Veder tutte le cose attraverso la lente della 'triestinità' è umiliante, deprimente; vorrei essere italiano senza essere triestino").

Nel bene e nel male, il rapporto dei due fratelli con Trieste è fisiologico, imprescindibile: come scrive Carlo, "la nostra storia è una bestia assai paziente, non si irrita per la tua ingratitudine e per i tuoi dinieghi e non ti lascia, ti tiene stretto stretto con i suoi denti dolci-inesorabili e ti mena avanti malgré toi".

Ciò che Carlo ha a Firenze, nonostante i rapporti non sempre facili con Prezzolini e la sensazione di stare sempre male, non attenuata neppure dalle esperienze sessuali e sentimentali, manca a Giani a Praga: è un malessere prodotto, in entrambi i casi, dall'idealismo, ovvero dalla "mancanza di prospettiva" e dall' "illusione delle relazioni" ("Quanto mondo di cartapesta abbraccia chi vuol abbracciare il mondo!"). Carlo cerca una filosofia ma Giani lo mette in guardia: uno vuole analizzare il fondo di se stesso ed è attratto dall'abisso, percependosi come "una pasta sempre unita e sempre malleabile che riceve assai forme ma nessuna definitiva", l'altro non può far risalire i suoi problemi più intimi ("devo rimandarli al fondo, affinché non turbino il mio ordine pratico") ed è convinto che "lo sviluppo della vita non è mai il meglio desiderato, ma sempre il meglio vissuto e perciò possibile e unico possibile".

Nei momenti in cui Carlo manifesta il suo scetticismo verso tutto e i dubbi sul proprio valore e sulla vita sociale che gli sembra solo "fumo", Giani comunque insiste sulla necessità di non abbandonare mai la "vita di calda fede" e la ricerca della sincerità: "Interessa poco che noi sbagliamo nella meta che vogliamo perseguire, perché per il solo fatto che costantemente la facciamo oggetto dei nostri sforzi, la rendiamo vera". L'uomo deve concentrarsi sulla sua attività spirituale: è questa "la direzione che non deve abbandonare sotto nessun pretesto e per nessun compromesso".

Al centro dell'idealismo 'militante' degli Stuparich è sempre il singolo, il suo percorso personale e continuo di crescita: si tratta di "lavorare in intensità, senza perdersi, senza cercare più, o meglio: cercarsi più". L'uomo di esperienza idealista è quello che "vive ogni suo momento, che non s'incrosta che costruisce dove ha abbattuto e, ricco dell'esperienza che chi ha costruito non deve contentarsi d'ammirare la sua costruzione riposando, rifonde le parti fuse e procede con la continua attività della pelle che perennemente si rinnova: l'uomo che galleggia sui rottami!".

La partecipazione alla Prima guerra mondiale sarà l'esito estremo e tuttavia più coerente di questo idealismo 'militante', della tensione a riversare le idealità e le debolezze morali nella concretezza dell'esperienza, anche se ben presto la vita pesante nell'esercito ridefinirà ancora una volta le aspettative di Giani e Carlo: è il passaggio necessario per approdare a quella maturità che, nel caso di Giani, corrisponde alla conquista della scrittura, rispetto alla quale lo scambio epistolare con il fratello acquista un grande rilievo, documentando la reciproca evoluzione spirituale e il processo attraverso il quale un giovane scrittore costruisce il proprio punto di vista su se stesso e sulla realtà che lo circonda.

L'ODISSEA DI GIOACCHINO STAROPOLI

di Silva Bon

La chiave di lettura della produzione letteraria di Gioacchino Staropoli, è racchiusa in una citazione di Borges, trascritta nella quarta di copertina del diario autobiografico dell'autore triestino, *Odissea di uno qualunque*: «Uno scrittore deve pensare che qualsiasi cosa gli capiti è una risorsa; tutto gli viene dato con uno scopo, e un artista deve avvertire questo dono con maggior intensità. Tutto quello che gli accade, incluse le umiliazioni, le disgrazie e i momenti di imbarazzo, tutto è dato come materiale grezzo, come argilla, così che lui possa plasmare la sua arte».

La citazione ha naturalmente valore anche se estesa a tutte le persone che riflettono sulle vicende, mai capitate a caso, della propria vita; elaborano i lutti; cercano, per quanto è possibile, di trarre degli insegnamenti anche dal dolore e dalla sofferenza; accettano, operazione difficilissima, tutte le esperienze attraversate, positive e negative; mantengono una prospettiva di fiducia ottimistica nel futuro; guardano con distacco al passato e con serenità all'avvenire.

Gioacchino Staropoli fa suo l'insegnamento di Borges: infatti con molta umiltà, con semplicità, con naturalezza e spontaneità trae materia di ispirazione letteraria dai propri vissuti, una lunga vita, ricca di esperienze, così umane come lavorative, dove il centro è costituito dalla ferma adesione ai valori profondi della vita.

I traumi subiti nell'infanzia segnano per sempre Gioacchino Staropoli: prima la perdita tragica del padre Francesco, morto giovanissimo nel 1942 nell'affondamento della nave da guerra dove era imbarcato come marinaio; poi, a sei anni, l'allontanamento forzato dalla famiglia, dovuto a motivi di salute che lo portano a prolungati ricoveri in ospedali e collegi lontani da Trieste; infine la mancanza di affetto che la madre, indurita da una vita di stenti e di miseria, non è in grado di prodigare a lui e alla sorella gemella, ultimi nati in una numerosa nidiata, orbata del capofamiglia.

La ricerca del padre scomparso troppo presto, che Gioacchino Staropoli non ha potuto conoscere diventa un tema ricorrente nella produzione poetica, quando lui, nel tempo liberato dopo il pensionamento, e dopo il durissimo lutto della morte improvvisa della moglie, la amata Lina, si ritrova a ripercorrere le tappe salienti della propria esistenza: nei confronti del padre, che lui incontra sul cippo, posto in memoria nel Parco della Rimembranza, sul colle di San Giusto, il poeta parla di "doloroso oblio", come se da una assenza permanente potesse fluire un indelebile, struggente nostalgia.

E ancora la solitudine vissuta nell'infanzia, la deprivazione di amore materno, di gesti affettuosi e consolatori, viene imputata alla madre con cui manterrà, anche da adulto, difficoltà di rapporti e incomprensione.

Ma Gioacchino Staropoli non si indurisce, non si incattivisce, il suo non è un cuore sterile: l'amore che lo lega alla giovane donna che diventerà sua moglie e la madre dei suoi due figli, il sentimento di rimpianto per una vita vissuta con pienezza accanto a lei, sono altri filoni di una ricca e feconda ispirazione.

E ancora un altro dono è toccato all'autore: il dono dell'amicizia, che assieme all'amore per la montagna, costituisce una fonte inesauribile di ricchezza umana. Nel suo libro autobiografico, in conclusione, traccia un lungo elenco degli amici, con cui ha attraversato esperienze ludiche, ma anche di impegno sociale e cooperativo.

Gioacchino Staropoli è nato a Trieste nel 1939. Orfano di guerra in tenera età, trascorse gli anni dell'infanzia e dell'adolescenza tra ospedali e collegi in varie parti del Paese. Tornato a Trieste , trovò presto lavoro come marittimo sulle navi dell'Adriatica di navigazione e successivamente come operaio alla ferriera dell'Italsider. Dopo il prepensionamento si è dedicato alla scrittura, ottenendo anche significativi riconoscimenti.

Opere: *Poesie in famiglia*, Hammerle Editori, Trieste 2012. *Lo zio Andrj e altri racconti*, ivi 2014; *Il risveglio di Lara. Kim, un rispettabile volpino*, ivi 2015; *L'onda dei ricordi*, ivi 2015; *La beffa dei buffi. Storia vera e tragicomica di una cooperativa edilizia di Trieste*, ivi 2016; *Odissea di uno qualunque. Diario autobiografico (1939-1976)*, ivi 2019.

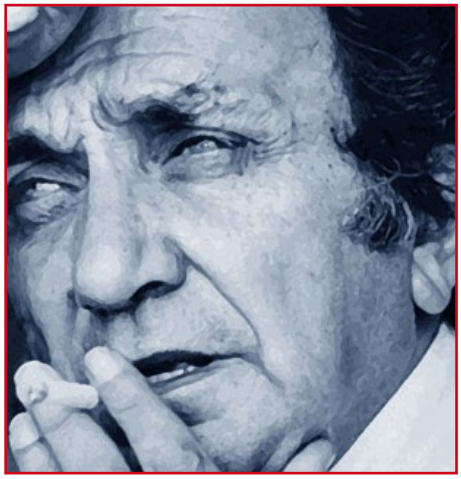
Gioacchino Staropoli
Odissea di uno qualunque
Diario autobiografico 1939-1976
Hammerle Editori, Trieste 2019
pp. 364, euro 15,00

Alfonso Gatto

Giacomo Scotti
Due mari, due poeti, tre amici (tra la Campania e la Bosnia Alfonso Gatto e Izet Sarajlić raccontati da un napoletano-croato
Multimedia, Salerno, 2019
pp. 72, euro 13,00

SCOTTI NARRA DI SÉ E DI ALTRI DUE POETI

di Gianluca Paciucci



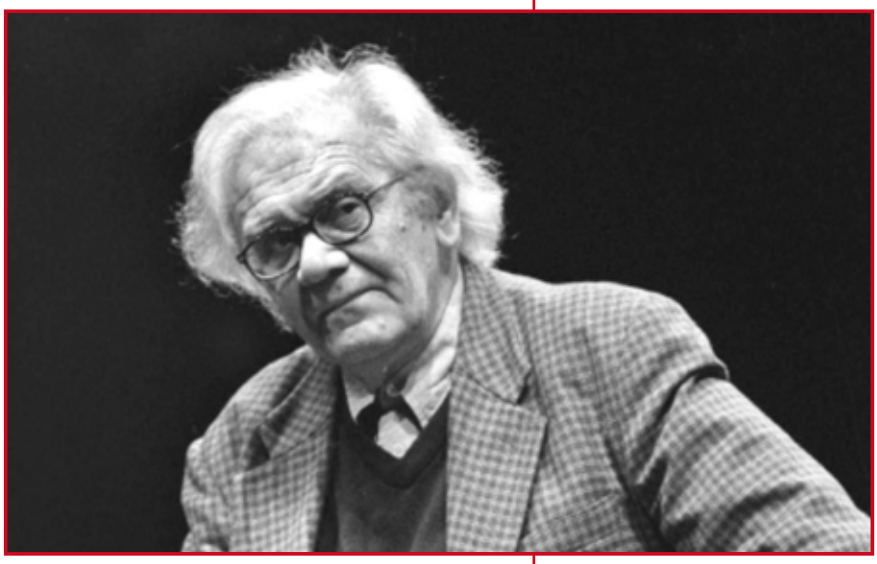
La produzione letteraria di Giacomo Scotti si è arricchita, nel 2019, di un piccolo e delizioso libro, *Due mari, due poeti, tre amici (tra la Campania e la Bosnia Alfonso Gatto e Izet Sarajlić raccontati da un napoletano-croato)*, in cui egli rievoca la sua amicizia e il suo sodalizio letterario con due poeti, il salernitano Alfonso Gatto (1909-1976) e il bosniaco Izet Sarajlić (1930-2002). Nel titolo si mette in evidenza la parola *amici*, che lega i tre, ma non quella *poeti*, da cui Scotti si sottrae, pur essendo uno dei massimi esponenti della poesia in lingua italiana della Jugoslavia e, ora, della Croazia. Una dichiarazione di modestia, da un lato, ma anche una forte sottolineatura dell'importanza dell'amicizia e di un sodalizio umano che ha sfidato le furie della fase storica che ha visto la formazione, il consolidamento e infine la rovinosa caduta della Jugoslavia di Tito. I tre si sono più volte incontrati lungo le strade finalmente sgombre da macerie, ma infine ancora insanguinate di un Paese che ha tentato un progetto politico ambizioso cui guardare con rispetto, nonostante tutti gli elementi negativi che non vanno sottaciuti e di cui Scotti è stato severo critico, nonostante la sua adesione al socialismo jugoslavo.

Il poeta comunista Gatto e i due "socialisti" Sarajlić e Scotti hanno condiviso lunghe chiacchierate e si sono scambiati versi che rifuggivano dalle norme imperanti del realismo. Gatto, nato in clima ermetico e poi convertitosi a una visione della storia *dalla parte delle vittime*, non si è mai lasciato prendere da forme totalitaristiche di impegno, in letteratura, pur riconoscendo la necessità di rispondere nelle forme più ricche e articolate al *mandato sociale*. Ad alcune domande di Scotti, formulate nel 1966, Gatto rispondeva che "oggi la poesia, quanto più è vera poesia, deve essere arma della libertà liberatrice", usando ben cinque volte il verbo *deve* in pochissime righe: *deve*, il verbo del volontarismo, il verbo dell'obbligo valoriale, che non ammette altre vie né repliche. Però attenzione: egli mette la poesia al servizio non di un dogma, di una classe sociale o di un partito, ma di un'entità astratta, la "libertà liberatrice", che diventa reale incarnazione, movimento perpetuo, forse *rivoluzione permanente*, e non certo statica ripetizione di formule sempre più sbiadite e insincere. Non è forse un caso che l'intervista fu censurata, scrive Scotti, nella Jugoslavia "liberale" di metà degli anni Sessanta ma che pure non poteva ammettere la critica del sistema o anche una velata allusione a qualcosa d'altro, di non previsto, di progressivo. Fu così che, di lì a poco, venne represso il '68 jugoslavo, animato da professori, studenti e operai comunisti di sinistra e non in linea con il conformismo al potere. Ma la Storia, prima e dopo la rivoluzione, sa rivendicare il suo ruolo. Per questo sono bellissime le pagine dedicate a una passeggiata notturna di Gatto e Scotti a Sarajevo dove l'infinita amicizia non riesce a contenere la forza della Storia nella sua massima espressione: i due si trovarono vicino a quel Ponte Latino che vide l'attentato di Gavrilo Princip del 1914 e che poi, «dal 1992 al 1995, non potrà essere attraversato perché il fiume che passa sotto le sue arcate segnerà il confine tra la Sarajevo assediante e da Sarajevo, adagiata nel fondovalle, assediata e bombardata per ordine di un poeta-assassino…» (pag. 21). Poeta-assassino, quarto, dopo i tre poeti innocenti di questo libro, e si-

gnificativamente privato del nome (ma lo facciamo noi), quel Radovan Karadžić che di Sarajevo fu carnefice.

Scrive Sarajlić di Gatto, che conobbe personalmente e apprezzò: «Uno degli antenati dei futuri uomini felici è l'italiano Alfonso Gatto» (pag. 32). Con termini non dissimili egli scrisse di Scotti definendolo «uno dei grandi uomini infelici che inutilmente si sforzano di rendere felice questo mondo» (pag. 55); chiosa Scotti «potrei dire la stessa cosa di Izet. Anche negli ideali eravamo fratelli». Sulla scorta di queste parole, si può individuare un ulteriore terreno comune ai tre, quello della preparazione di ere più giuste, di mondi che, lungi dall'essere perfetti, possano consentire il libero dispiegamento delle capacità umane e la solidarietà non eroica (anti-eroica, meglio), quotidiana, impercettibile. Anticipatori di *coloro che verranno*, essi hanno provato ad "apprestare il terreno alla gentilezza" (come recitano famosi versi di Brecht), ma ad apprestarlo *con* gentilezza. Un avverbio disturba la definizione che riguarda Scotti, quell'*inutilmente* che segna la disillusione del poeta bosniaco rispetto a un'evoluzione storica che lo disgustava: gli anni Novanta del secolo scorso confermarono questo suo pessimismo. Pessimismo che era rifiuto di un secolo che nasce e finisce nella violenza, ma anche attaccamento a quanto era accaduto, alle speranze del Novecento: da qui la sua ostinazione a non voler entrare nel XXI secolo per cui l'anno 2000 era, per lui, solo un misero "1999+1"; e da qui la sua ricerca della morte, nel maggio del 2002, forse accelerata da una bellissima notte al Krug 99 (Circolo 99) di Sarajevo tra chiacchiere, canti, sigarette e rakija, con amici e amiche bosniache e di tutto il mondo. Notte in cui Izet fu felice.

Il XXI secolo rischia di essere il secolo dei "nostri talebani", come Predrag Matvejević, altro grande amico di Scotti, definì i seminatori d'odio nella sua Croazia: ognuno avrà i *suoi* talebani, nel secolo in cui siamo, vedendoli persino al



Izet Sarajlić

governo, a dettare leggi e norme, non più solo in mimetica ma in eleganti vestiti e ben annodate cravatte. Scapigliati sono i nostri tre personaggi, invece, come scapigliata è la loro poesia: quasi a dire che la *polis* ha bisogno di *eros* per vivere in pace, di entusiasmi che vengano dal corpo di chi vive e scrive, e ha bisogno di errori *imperdonabili* (come le donne di cui parla Cristina Campo) che contribuiscano a costruire il regno della giustizia. L'alternativa a questa *costruzione con errori* è il carcere (ovvero il mondo così com'è), quel carcere così ben evocato da un testo di Sarajlić dedicato a Gatto e riportato da Scotti, in sua traduzione, nelle pagg. 58-59, *Cambio indirizzo*: Gatto ora riposa nel cimitero di Salerno, «il peggiore / dei ventotto indirizzi / che ha cambiato finora. / Era migliore quello che ebbe / all'epoca di Mussolini:/ Alfonso Gatto / Carcere Centrale, / Milano. // Nel frattempo ho cambiato indirizzo anch'io. / Vivevo nell'allegra e bellissima città europea di Sarajevo, / ora vivo nel carcere centrale dell'Europa.» Ma le carceri possono essere liberate dalla violenza dei nemici interni ed esterni, e rese luoghi ricchi di buone energie: questo insegnano le città che tornano a nascere, dopo l'orrore; questo insegnano le vite e i versi sentimentali e resistenziali di Gatto, Sarajlić e Scotti; e questo insegna questo libro.

L'UMANITÀ CONTRO IL SIGNORE DELLE MOSCHE

di Stefano Crisafulli

Se non fosse un film, potrebbe entrare di diritto nella categoria degli esperimenti più crudeli di psicologia sociale. In realtà, prima di diventare un'opera cinematografica in bianco e nero di Peter Brook nel 1963, *Il signore delle mosche* è stato un romanzo di successo uscito nel 1954 dalla penna di William Golding, che nel 1983 ha ricevuto il Premio Nobel per la letteratura. Ad ogni modo, in entrambi i casi ci troviamo di fronte ad una storia piuttosto inquietante e perturbante, soprattutto pensando a ciò che sta accadendo oggi nel mondo a causa del famigerato coronavirus. Peter Brook, forse più celebre come uomo di teatro, ha saputo trasporre il romanzo di Golding in modo da non perderne la carica distopica e il risultato è tuttora notevole.

Il romanzo comincia da una guerra nucleare in atto, che spinge le autorità inglesi a mettere su un aereo un nutrito gruppo di ragazzini del più prestigioso college del Regno Unito per portarli al sicuro in Australia. Ma l'aereo precipita su un'isola in mezzo al mare e i sopravvissuti sono solo una ventina, dai sette ai quattordici anni. Gli adulti sono morti e ora i ragazzi devono cavarsela da soli. Ralph, quello più intraprendente, assieme ad un altro miope e un po' cicciottello che in inglese è soprannominato Piggy (tradotto in italiano con 'Bombolo'), chiamano a raccolta i sopravvissuti con il suono di una grande conchiglia, la quale servirà anche come simbolico strumento di democrazia per prendere la parola nel gruppo durante l'assemblea. Ralph si propone come capo e viene eletto a maggioranza, nonostante abbia un antagonista, Jack, che si dimostrerà tutt'altro che sottomesso. Le cose iniziano bene, ma prendono una brutta piega quando Jack, che nel frattempo ha formato un gruppetto di cacciatori al fine di procacciare il cibo per tutti, decide di andarsene per conto suo, non sopportando più di ricevere ordini da Ralph. Lo seguiranno in molti, anche a causa di un fantomatico mostro che si troverebbe in mezzo all'isola (sarebbe lui il 'signore delle mosche' del titolo, nome con cui gli antichi farisei chiamavano il diavolo) e che, in realtà, è solo il cadavere di uno degli uomini che erano sull'aereo. Jack e gli altri, dopo essersi dipinti il corpo come membri di una tribù primitiva, precipitano sempre più nella propria animalità e abbandonano qualsiasi parvenza civile, sino ad infilzare su un palo la testa di un maiale per offrirlo come sacrificio al mostro dell'isola. Dalla parte della civiltà sono rimasti solo Ralph e Piggy, ma quest'ultimo viene ucciso quando entrambi vanno a chiedere a Jack di restituire gli occhiali di Piggy, necessari a tutti per accendere il fuoco. Il finale, da non rivelare, è ancora più efficace rispetto al romanzo.

Partendo dal fatto, ancora più inquietante, che Golding ha tratto ispirazione per il suo libro da un avvenimento realmente accaduto durante un esperimento sociale nella scuola dove insegnava, ciò che emerge dal film è un pessimismo di fondo verso l'essere umano: la tesi è che, nei momenti di crisi (come, ad esempio, un'epidemia...), escono allo scoperto le caratteristiche peggiori dell'homo sapiens, quelle più animalesche e regressive, mentre le conquiste morali e civili, in breve tempo, spariscono. Del resto il mito del 'buon selvaggio' di Rousseau era, appunto, un mito, spazzato via, successivamente, dalle scoperte di Freud. Per quest'ultimo, l'inconscio non è che un ricettacolo di istinti primordiali e desideri inconfessabili, tenuti a bada dal principio di realtà dell'Io e da quella concrezione della morale collettiva rappresentata dal super-Io. Togliete gli argini e individuate un 'mostro' esterno, magari un capro espiatorio, e vedrete come l'essere umano si trasforma, lui sì, in un mostro di crudeltà. Rimane solo da sperare che Golding e, in fondo, anche Freud siano stati un po' troppo pessimisti e che l'essere umano sia migliore di quanto essi credevano. A parziale sostegno della tesi contraria ci sono millenni di storia, nel corso dei quali ci sono state efferatezze, ma anche cooperazione ed empatia tra gli umani. E allora forse non è sempre vero, come pensava Golding, che 'l'uomo produce il male come le api producono il miele'.

UNA CONVERSAZIONE DIFFICILE

di Giuseppe O. Longo

Eravamo stati affidati a una coppia matura, lui piuttosto pingue, semicalvo, occhi scerpellini, elegante di quell'eleganza sportiva tipica degli inglesi, giacca pesante, gilè, camicia aperta all'ultimo bottone e foulard azzurro cupo e pallini gialli. Sua moglie, ben piantata sulle gambe colonnari, sguardo celeste e bocca generosa, pronta al sorriso, capelli biondo tinto piuttosto corti e a messimpiega, vestiva severi tailleur che le segnavano bene la vita e per contrasto la larghezza opima dei fianchi. Mi avevano fatto capire, o meglio lui mi aveva fatto capire con cenni del capo e con gesti misurati delle mani, più che con il tipico abbaio britannico, le cui sonorità impuntate non decifravo, mi aveva fatto capire che volevano parlarmi. Ci eravamo appartati in un angolo del salone, accanto a un enorme caminetto, un po' in disparte rispetto al passaggio continuo di ragazzi per lo più impegnati anche loro nel consueto abbaio. Intorno, su poltrone di mascarizzo, sedevano lettori di giornali, giocatori di scacchi e di dama, o semplici perditempo. Il tutto avvolto nella caligine greve degli effluvi che esalavano dalla cucina badiale e che mi provocavano un misto di disgusto, di stimolo viscerogastrico e di incipienti contrazioni peristaltiche. E si svolse allora una conversazione assurda, insensata, lunare, tra me e l'uomo, di cui non so e non sapevo neppure allora il nome, mentre sua moglie si limitava a sorridere comprensiva, socchiudendo placida gli occhioni azzurro pallido. Ho detto che eravamo stati affidati a questa coppia, nel senso che ci salutavamo con rispettosa cordialità e sapevamo che per ogni necessità ci saremmo potuti rivolgere a loro. In effetti, che io sappia, nessuno di noi aveva mai approfittato di questa possibilità, del nostro gruppo di studenti dell'ultimo anno di liceo, brufolosi e un po' sciamannati. Eravamo venuti a Londra per imparare la lingua, forse questo particolare era sfuggito al signor Xy, che aveva cominciato a parlarmi come se io fossi un inglese, con disinvolta rapidità e con pause eloquenti, sottolineate da ampi sorrisi della signora Xy. Io non capivo assolutamente nulla, e forse questa mia inadeguatezza era stata colta dal signor Xy, perché al mio ennesimo *yes* mi fissò stranito, poi guardò con aria interrogativa sua moglie, che gli rispose con un'occhiata di incoraggiamento. Rinfrancato, l'uomo riprese il suo abbaio, in cui cominciavo a distinguere certe parole ricorrenti: *post office*, *fermo posta* (in italiano, me ne accorsi dopo un po'), *passport*, *letter*... Ogni volta che riconoscevo una parola lo guardavo con aria trionfante ed emettevo uno *yes* sonoro, che a volte destava nella coppia una reazione promettente, a giudicare dal sorriso della signora, altre volte suscitava un misto di perplessità e di allegria, altre volte la reazione era affatto incomprensibile e allora per cavarmi d'impaccio ripetevo *yes yes*. Però, che i miei *yes* fossero appropriati al contesto, o che esprimessero una vaga comprensione del problema, fatto sta che il signor Xy mi pareva soddisfatto, tanto che si rivolse alla moglie con un largo sorriso e con ampi cenni di approvazione del suo capoccione quasi calvo. Avrei voluto essere più collaborativo e, mentre Xy parlava, mi venivo preparando tutta una serie di domande, ma il problema era quello di esprimerle in inglese. Anche se le domande, o meglio le risposte alle domande, avrebbero potuto chiarirmi l'oggetto della conversazione e magari darmi la possibilità di aiutare la coppia dei nostri affidatari a risolvere il loro problema, che aveva certo a che fare con il *post office* e con il *fermo posta*, restava tuttavia il fatto che il mio inglese era pressoché inesistente. A un certo punto, come a un segnale convenuto, i signori Xy si alzarono. Ci scambiammo un paio di calorose strette di mano, io sorridevo appagato, loro esibivano un aplomb invidiabile. Rimasi nell'ostello per un mese ancora, ma li vidi solo un paio di volte, da lontano. Fecero finta di non conoscermi.

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