Il Ponte rosso

INFORMAZIONI DI ARTE E CULTURA

numero 70 - giugno 2021

La Libreria del PONTE ROSSO

Sommario

C'era una volta l'articolo 1 3

Con gli occhi di Roberto Longhi 4
di Francesco Carbone

Aquileia capitale del lusso 7
di Viviana Novak

Un leader sloveno 10
di Andrea Bellavite

Tre domande su Borgese 12
di Fulvio Senardi

Architettura a Venezia 14
di Enzo Santese

Oscar, il jazzista pittore 17
di Roberto Curci

La virtù magica di Fulvia Ciano 20
di Walter Chiereghin

Gabriele Basilico a Trieste 23
di Paolo Cartagine

Pittori e modelle 26
di Sabrina Di Monte

Anime nere 28
di Gabriella Ziani

Il giorno postumo di Parini 31
di Fulvio Senardi

Un abc per Dante 32
di Francesco Carbone

Ex libris odontoiatrico 36
di Walter Chiereghin

Un diario dall'Isonzo 38
di Anitha Angelmaier

L'arte di Elisa M. Boglino 40
di Patrizia Lazzarin

Troppo nero nel 1920 42
di Walter Chiereghin

C'era una volta in America 44

Le fiabe di Kravos 45
di Roberto Dedenaro

Arte al Mercato Coperto 46

C'ERA UNA VOLTA L'ARTICOLO 1

Nel panorama economico che si sta preannunciando per le stagioni che seguiranno la pandemia (salvo ancora possibili colpi di coda del virus), vi è un dato che pare difficilmente confutabile ed è quello che riguarda l'esigenza di disporre di un sistema di sicurezza sociale che preveda in primo luogo l'esistenza e il rafforzamento di servizi sanitari fortemente strutturati, disponibili per tutti e in grado di reggere a tempeste come quelle attraverso le quali siamo passati e che tuttora stiamo collettivamente affrontando. E anche soltanto per garantire un sistema sanitario pubblico più efficiente ed equo si renderà necessario utilizzare risorse provenienti dal prelievo fiscale, posto che il debito pubblico non potrà espandersi all'infinito.

Una volta di più, saremo costretti a fare i conti con un sistema economico che poco o per nulla si preoccupa di smussare le diseguaglianze sempre più vistose anche – ma certo non soltanto – nel nostro Paese. Un primo passo sarebbe quello di pensare se sia opportuno mantenere e rafforzare un progetto di sviluppo economico che privilegia gli interessi del mercato e del profitto rispetto a quelli del lavoro. L'epidemia, e la prevedibile successiva distribuzione dei costi che saremo collettivamente chiamati a pagare negli anni a venire, stanno dimostrando già in questi giorni, a partita ancora aperta sotto il profilo sanitario, un generale disinteresse per la riduzione delle disuguaglianze che si manifestano nel tessuto sociale, con un aumento impressionante delle persone relegate al di sotto della soglia di povertà assoluta, determinate dall'Istat in oltre 5.600.000 individui (poco più di due milioni di nuclei familiari), ovviamente differenziati per area geografica, ma con una preoccupante progressione del dato nell'Italia settentrionale. Bisognerebbe poi aggiungere a questi dati quelli della povertà relativa, che riguarda altri 2.600.000 nuclei familiari.

Questa massa ormai imponente di poveri non è formata tutta da disoccupati e senza tetto. Hanno peggiorato la propria situazione anche le famiglie la cui persona di riferimento risulta occupata (ancora fonte Istat).

Quest'ultima osservazione è rivelatrice di una tendenza, in atto ormai da anni, di progressiva perdita di valore del lavoro rispetto alle rendite, un processo di contenimento e anzi di riduzione dei salari e degli stipendi, accompagnata per di più da una compressione dei diritti del lavoro dipendente, oltre che dalla riduzione degli investimenti per ricerca e innovazione, da una legittimazione dell'intermediazione di manodopera, dal massiccio ricorso al subappalto nelle gare al massimo ribasso, da una crescente precarietà del lavoro dipendente, dalla drastica riduzione della sicurezza, che ha condotto a casi di scandalosa inadempienza delle più elementari norme di tutela della stessa vita umana. Si sono verificati tre casi di cronaca – verrebbe da dire di cronaca nera – che hanno fatto emergere nel giro di poche settimane raccapriccianti episodi come la manomissione dei dispositivi di sicurezza di un impianto che ha provocato la morte per stritolamento di una giovane operaia in una fabbrica di tessuti, le quattordici morti conseguenti al blocco dell'impianto frenante di una funivia, la morte per caldo e stanchezza di un raccoglitore di pomodori in una campagna pugliese. In tutti e tre questi casi dolorosi le azioni criminali che hanno dato origine a questi infortuni mortali sono state dettate dalla ingordigia che tende a favorire comunque il profitto dell'imprenditore, anche a scapito dell'incolumità e della vita stessa delle persone.

Mettere le mani nella regolamentazione del verminaio cui si è ridotto il mondo del lavoro sarebbe un primo timido passo per contrastare almeno in parte la divaricazione della forbice che vede una progressiva dilatazione delle disuguaglianze. Rimettere al centro la persona e i suoi diritti, scalzando il posto che è attualmente del profitto, sarebbe almeno un primo passo nel senso indicato dal primo articolo della Costituzione, che vuole l'Italia una Repubblica democratica, fondata sul lavoro.

informazioni web di arte e cultura
a distribuzione gratuita
n. 70
giugno 2021

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:
Franco Dugo
Mare nero
olio su tela, 2020
coll. privata

CON GLI OCCHI DI ROBERTO LONGHI

di Francesco Carbone

Roberto Longhi (a destra) con Giorgio Morandi

«Ogni uomo cerca i limiti
della propria libertà,
ognuno fa i suoi incontri.»

(Roberto Longhi,
Morandi al «Fiore», 1945)

Ha una geografia felicemente complicata la storia della letteratura italiana. Chi per primo ce l'ha mostrata come un labirinto di centri interconnessi è stato Carlo Dionisotti in *Geografia e storia della letteratura italiana* (Einaudi 1967). Se non lo conoscete, compratelo subito. Qualunque cosa si legga di Dionisotti è una gioia. Anche nel Novecento questo carattere policentrico si è perpetrato, e in questo contesto ha una sua identità Bologna: lì l'arrivo nel 1934 di Roberto Longhi all'università, alla cattedra di Storia dell'arte, fu «uno degli eventi» essenziali, sia come «autentico punto di svolta nel metodo e nel linguaggio della critica d'arte italiane ed europea» (G. M. Anselmi e A. Bartoni, *L'Emilia e la Romagna*, in *Storia e geografia* vol. III, *Letteratura italiana*, Einaudi 1989), sia per il ruolo che Longhi ebbe per una generazione di artisti e intellettuali (tra gli altri Giorgio Bassani, Attilio Bertolucci, Pier Paolo Pasolini, Giovanni Testori, Giorgio Morandi, Francesco Arcangeli). La storia di Bologna sarebbe stata molto diversa senza Roberto Longhi, e la storia culturale dell'Italia molto diversa senza quella Bologna.

Marco Antonio Bazzocchi ci offre un saggio di grande interesse, *Con gli occhi di Artemisia*, in cui la portata della rivoluzione longhiana è raccontata sinteticamente nella prima parte del libro per poi offrirci quattro profili di autori che in Longhi ebbero una stella polare essenziale: la moglie Anna Banti, Bassani, Pasolini e Testori. Ma l'elenco avrebbe potuto essere ben più lungo, perché «la cultura italiana di mezzo Novecento è longhiana almeno quanto è crociana, se vogliamo misurare gli effetti di una visione intellettuale sulla base delle tracce che lascia e che ritornano a vivere al di là di essa».

Su quanto valga Roberto Longhi nella letteratura italiana del secolo scorso, si potrebbe scommettere su questo giudizio: «*Da Cimabue a Morandi*, curato da Gianfranco Contini […] è semplicemente uno dei tre vertici raggiunti dall'espressività stilistica nella prosa italiana del Novecento, accanto alle *Varianti* e agli *Esercizi* del Contini stesso, e all'opera di Gadda» (Alberto Arbasino, *Ritratti italiani*, Adelphi 2014).

Longhi precoce, drastico e battagliero, rivoluzionò, il modo stesso di concepire il racconto dell'arte italiana: non un placido scorrere di autori quietati nella catalogazione accademica, non bellezze rese innocue nel *rigor mortis* dei musei, ma opere e artisti ridisposti in una battaglia viva, originaria, tra elementi archetipi e irriducibili l'uno all'altro. Viene in mente la furia del giovane Nietzsche, che oggi leggiamo in tanti *Frammenti postumi*, contro i filologi talmente presi dalla passione fredda, da settori di cadaveri, delle opere del passato da perdere ogni sensibilità sulla vitalità di ciò che stavano minutissimamente analizzando (e sarà *La nascita della tragedia* del 1872). E forse non sarà troppo azzardato riconoscere assonanze tra la coppia nietzschiana di apollineo e dionisiaco e quella di Longhi i due concetti fondamentali della indagine

Marco Antonio Bazzocchi ci offre un saggio di grande interesse, Con gli occhi di Artemisia, *edito da Il Mulino*

di Longhi: scrive Bazzocchi che sotto gli occhi di Longhi la storia dell'arte italiana diventa «una vera lotta tra la luce e la linea», tra il predominio del disegno e quello del colore. La posta in gioco è tutt'altro che meramente tecnica: la *tecnica* cambia sempre assieme un'esigenza espressiva, che della tecnica si serve. Cultura del disegno vuol dire Firenze, il *filum* che va da Giotto a Masaccio a Michelangelo e ai manieristi: lì si cercava la rappresentazione dell'uomo voluto da Dio signore del creato, *imago Dei* al centro della creazione. È l'uomo di Pico della Mirandola nel *De hominis dignitate* (1486): «ti posi nel mezzo del mondo perché di là meglio tu scorgessi tutto ciò che è nel mondo». La figura umana predomina quindi sullo sfondo, sotto una luce universale e senza tempo, mai ferita dalla drammaticità dell'ombra ma esaltata dal chiaroscuro: luce non terrena, per la bellezza di un uomo ideale, platonico, viene da dire ancora esente dal peccato originale. Le linee del disegno quindi contornano sinuose ed esatte, segnano bordi che la luce non supera ma esalta: Botticelli, Verrocchio, Raffaello, Michelangelo…

L'egemonia di questa Firenze "apollinea" è ciò che Longhi per tutta la vita respinge, portando in primissimo piano, contro la «connessione muscolare tutta disegnativa» dei fiorentini, scuole e tradizioni pittoriche prima di lui trascurate, di fatto radicalmente alternative, che proprio grazie alla luce così come questa si dà nella realtà – cangiante e provvisoria - facevano «emergere gli aspetti primordiali del mondo» (*Breve ma veridica storia della pittura italiana*, Sansoni 1980): prima di tutti, i lombardi: tra gli altri, i Gentileschi, Savoldo, Lotto e ovviamente Caravaggio. Questa luce "dionisiaca" sarà non trascendente ma terrena, casuale, catturata nell'attimo in cui si manifesta; qui ogni gerarchia concettuale salta, uomini e cose ugualmente si riveleranno come macchie-luci emerse parzialmente dalle ombre. Il predominio del disegno scompare. Questi artisti, e genialmente Caravaggio, cercavano quella che Bazzocchi chiama «un'immagine-tempo», in cui «la realtà non è ordinata o composta ma si fa percepire in tutta la sua improvvisa scompostezza».

La scoperta – come un'America nuova nel cuore della nostra cultura – che fa Longhi del realismo radicale che si compie in Caravaggio, Bazzocchi la inquadra in una temperie culturale amplissima, che va da Proust alle fondamentali ricerche di Erich Auerbach sul realismo nella letteratura occidentale (E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi 1963, ed. originale 1946).

Bazzocchi su questi aspetti richiama opportunamente più volte Walter Benjamin, la sua concezione del passato come quel lato del tempo in cui i fatti e le cose non si abbandonano ormai inerti, ma come semi di potenzialità sempre pronte a ridarsi nel futuro. Come per Benjamin, per Longhi la storia dell'arte non può più essere la serva della cronologia: artisti solo nel tempo lontani si richiamano a vicenda, si legano in costellazioni essenziali: «Nella "galassia" costruita da Longhi possono verificarsi cortocircuiti improvvisi, le anacronie scardinano l'ordine delle cronologie»; la «"macchia" essenziale» in Caravaggio (*Ultimi studi sul Caravaggio*, 1943), pittore che *non* disegnava, appare a Longhi già annunciata nei «grandi laghi vaporanti» di Piero della Francesca (*Piero della Francesca*, 1963). E viene in mente un documentario in cui Francis Bacon raccontava che proprio questo era il suo modo di stare nella assoluta contemporaneità (Th. S. Eliot) in cui tutta l'arte di dà nel presente: cercare nell'arte del passato la tradizione che serviva a lui, mettendo drasticamente da parte il resto: Rubens, Velasquez, Goya…

Più degli artisti, sono le opere stesse che agiscono le une sulle altre. Se Heinrich Wölfflin aveva pensato a una storia dell'arte senza quel feticismo dei nomi che oggi fa volare o precipitare il valore di un'opera solo per la sua attribuzione (il *Salvator Mundi* avventurosamente attribuito a Leonardo!), Longhi era arrivato a indicare come utopia una storia

Marco Antonio Bazzocchi
Con gli occhi di Artemisia
Roberto Longhi e
la cultura italiana
Il Mulino, Bologna 2021
pp. 192, uro 17,00

Con Longhi leggiamo una scrittura che serve al vedere

dell'arte *senza nomi e senza date*: solo di opere, operazione troppo intelligente per l'attuale umanità. In ogni caso, è chiaro che è sempre l'esigenza del presente – lo insegnava già Croce – che illumina di scorcio il passato. La linea Piero della Francesca-Caravaggio si rivela così più carica di futuro del «narcisismo» antropocentrico dei fiorentini: non sono stati gli impressionisti, pittori della macchia, della luce che accende drasticamente i colori di ogni cosa, il più radicale passo verso l'arte moderna?

Questione a cui Bazzocchi non accenna, in questa ridisposizione rivoluzionaria, diventa un elemento eccentrico Leonardo: Longhi, in particolare nel breve *Difficoltà di Leonardo* (1952), vide la sua pittura, anche nei suoi esperimenti più avventurosi, come l'applicazione di un «programma anti-impressionistico» ancora tutto dentro «la tradizione privilegiata e fiorentinissima del "chiaroscuro" astratto in "lume universale"». Furono allievi di Longhi a ricostruire il *filum* che da Leonardo – che fu diciassette anni a Milano – arriva a Caravaggio, con una prima mostra a Milano nel 2001 (catalogo Artificio Skira) e una seconda a Cremona nel 2004 (catalogo Electa).

Come farà Dionisotti per la storia della letteratura italiana, presentandocela come uno spartito polifonico e policentrico, scrive Bazzocchi che «potremmo dire che Longhi ha fatto delle provincie italiane allora ignorate i veri luoghi della bellezza artistica. Ha ridato vita a un'Italia di borghi e di chiese abbandonate, a un popolo minore, destinato presto a scomparire per effetto di quello che Pasolini chiamava 'genocidio'».

Questo rimescolamento affascinante accade con una scrittura in cui stile e precisione coincidono. I *barocchismi* di Longhi, la scelta di termini rari e di costruzioni sintattiche ardue corrispondono alla necessità di un rigore estremo, per un avvicinamento all'opera d'arte mai del tutto compibile. Bazzocchi su questo dice l'essenziale: la scrittura ardua di Longhi procede «per scelte che devono provocare piccoli traumi sul lettore, a cui corrisponde (e cita Contini) "un'intensificazione dell'attenzione conferita"». L'opacità di un italiano *moraviano* e standard avrebbe reso impossibile la cosa. – Perché leggere, per esempio, le pagine di Longhi sulla cappella Contarini e non guardare direttamente e semplicemente *La conversione di san Matteo* di Caravaggio? Proprio per rallentarne e interrompere «di continuo il tempo della lettura diretta». Questo rallentamento è lo scopo essenziale del critico: direbbe Simone Weil, per quel miracolo che si manifesta solo nella piena attenzione. Con Longhi leggiamo una scrittura che *serve al* vedere. E chissà come troverebbe stupendo che oggi si possa leggerlo avendo vicino un cellulare che in un attimo fa apparire opere anche remote e prima sconosciute. Vogliono essere parole-occhi queste «parole conte ed acconce, con una specie di trasferimento verbale che potrà avere valore letterario, ma sempre e solo – vogliamo dirlo per umiltà – in quanto mantenga un rapporto costante con l'opera che tende a rappresentare» (Recensione a Enzo Petraccone, *Luca Giordano*, 1920). La cosiddetta interdisciplinarietà è il destino di ogni ricerca che cerca di andare al fondo delle cose: Longhi aveva scritto che «si tratta di riconsegnare la critica e perciò la storia dell'arte non dico nel grembo della poesia, ma, certamente, nel cuore di un'attività letteraria» (*Principi per una critica d'arte*, 1950); e nel saggio su *Il Caravaggio e la sua cerchia* del 1951 aveva dichiarato – meravigliosa dichiarazione di *poetica* – il rifiuto dei termini specialistici, gli *-ismi* che ammorbano tutte le critiche di tutte le arti, «avendo fermamente stabilito di non più usare in critica d'arte […] parole a desinenza concettuale e cioè inadatte ad esprimer cose che non sono nate come concetti: le opere d'arte, per l'appunto». Tanto serve per una critica d'arte che sia sempre soprattutto «una instancabile "educazione sentimentale"» (*Morandi al «Fiore»*, 1945).

AQUILEIA CAPITALE DEL LUSSO

di Viviana Novak

È nel periodo che intercorre tra il III e il II secolo a.C., quando le guerre di conquista si susseguono con un ritmo serrato, che la società romana subisce una profonda trasformazione nel suo rapporto con il lusso e la ricchezza. Saranno visti come elementi positivi, specie se acquisiti in modo legittimo, mentre lo sperpero dovrà essere limitato con apposite leggi.

Con il controllo di nuovi territori, Roma importa modelli socio-culturali dapprima di tradizione greca ed etrusca, poi orientale, che fanno apparire sempre più lontani gli ideali della *virtuosa paupertas* e della parsimonia di un'antica età repubblicana, con le sue varie leggi suntuarie, progressivamente emanate nel corso dei secoli, a limitare forme di ostentazione del lusso del privato cittadino (basti ricordare la *Lex Oppia* del 215 a. C. che imponeva alle donne pesanti limitazioni).

Ancora Augusto, nella sua politica moralizzatrice, proverà ad emanare l'ennesima legge suntuaria, la *Lex Jiulia de vestitu et habitu,* nel tentativo di limitare il lusso nell'abbigliamento delle matrone. Ma il consolidarsi delle ricchezze della classe dirigente romana porterà inevitabilmente ad una profonda trasformazione della società, sempre più attratta dai raffinati modelli greci e orientali. È quell'insieme di costumi contro i quali, più di un secolo prima, si era concentrata la politica censoria di Catone, nell'anacronistico tentativo di ricondurre il cittadino ad un modello di vita improntato alla rettitudine e alla modestia, in ossequio ai principi del *mos maiorum.*

Con le conquiste, frutto di una ormai evidente politica imperialistica, si crea un flusso di uomini, merci e schiavi, nonché di idee, che orientano la società romana verso nuovi orizzonti consumistici, nell'appagamento di bisogni sempre diversi e nella gratificazione individuale attraverso il possesso e l'esibizione del superfluo. L'affermarsi di nuovi modelli socio-comportamentali accentua così progressivamente il *discrimen* tra le classi egemoni e quelle subalterne.

La città di Aquileia, fondata nel 181 a. C. come colonia latina a controllo dei territori nord-orientali, diventerà nel corso di pochi secoli uno snodo commerciale di vitale importanza per un impero ormai globalizzato. Qui arriva e da qui parte, una volta lavorata, l'ambra del Baltico, così come giungono e transitano, oltre ad altre merci, l'oro, le pietre preziose, le spezie, i profumi, tutto ciò che rappresenta un universo voluttuario, destinato ad una ricercata eleganza da parte dell'aristocrazia.

«Vultis inaurata corpora veste tegi, vultis odoratos positu variare capillos, conspicuam gemmis vultis habere manum» (*Volete che vesti d'oro coprano i*

Inaugurata una sezione del rinnovato Museo Nazionale di Aquileia (MAN) dedicata a lusso e ricchezza

vostri corpi, volete pettinature sempre diverse ai capelli profumati e la mano vistosa di gioielli) recita un frammento del *Medicamina faciei feminae* di Ovidio riprodotto su una parete del rinnovato Museo Nazionale di Aquileia (MAN).

Ed è infatti questo contesto socio-culturale che si è voluto rappresentare nella sezione del Museo intitolata "Lusso e ricchezza", mettendo in mostra quel repertorio di oggetti da sempre considerati "il tesoro di Aquileia".

Inaugurata il 28 maggio a completamento dell'ultimo piano del Museo, dopo gli importanti lavori di rinnovamento dell'intera struttura, la sezione, come sottolinea la direttrice Marta Novello, guida il visitatore alla scoperta della sfera privata, con una sensibile attenzione alla figura femminile rappresentata anche nella sua dimensione più intima, attraverso l'esposizione degli oggetti destinati alla cura della persona e al culto della bellezza. Completa la sezione un'ampia raccolta di monete che evidenzia ulteriormente la ricchezza acquisita dalla classe egemone aquileiese.

Risulta evidente la necessità di promuovere una fruizione che tenga conto di nuove scelte espositive e illuminotecniche, ideate da un esperto dei linguaggi museologici, l'architetto Giovanni Tortelli. Scelte, non sempre facili da attuare, che hanno portato alla creazione di un "museo tattile" per un pubblico non vedente e che attraverso strumenti multimediali permettono anche una esplorazione della collezione a distanza. Al vecchio Museo, in cui le vetrine erano organizzate per classi di materiale secondo un principio da collezionismo antiquario, fa seguito ora una sistemazione dei reperti per scelta tematica, nel rispetto dei contesti, laddove le indicazioni di vecchi scavi e relative catalogazioni lo consentano. Ma ci sono anche materiali di recente rinvenimento, dal momento che Aquileia è oggetto di una continua indagine archeologica, con scavi che stanno mettendo in luce nuovi aspetti, finora poco indagati.

Di particolare eleganza la scelta del grigio, nelle sue tonalità, per le pareti interne, dove campeggiano riferimenti didascalici e suggestive citazioni da fonti letterarie latine.

La prima sala della mostra cala immediatamente il visitatore nel contesto della cura dell'immagine femminile: «Huic decet inflatos laxe iacuisse capillos: illa sit adstrictis impedienda comis; hanc placet ornari testudine cyllenea» (*A questa stanno bene i capelli gonfi e ondeggianti, a quella stretti e piatti che fascino la testa; e c'è chi ama adornarsi con pettine di tartaruga*) ricorda la citazione riportata in parete e tratta dall'*Ars amatoria* di Ovidio. A sottolineare quanto fosse diffusa l'attenzione alle pettinature è presente in una vetrina una variegata raccolta di spilloni in osso e argento, mentre per la cura del corpo sono esposti strigili e specchi

Per Aquileia sono stati stanziati negli ultimi cinque anni ben nove milioni di euro

in bronzo, balsamari e altri reperti ancora. Oggetti che sembrano dialogare specularmente con alcuni busti femminili in marmo posti di fronte.

Proseguendo il percorso, gli orizzonti si ampliano con vetrine che raccolgono preziosi monili in oro (come una raffinatissima collana costituita da vaghi in forma di conchiglia), fibule, una parete contenente una delle più ricche collezioni esistenti di oggetti in ambra (sono più di 500 i pezzi presenti nel Museo) e una raccolta di monete in oro, argento e bronzo che testimoniano i flussi di denaro tra Aquileia e le varie parti dell'Impero lungo precise rotte commerciali.

Un approfondimento viene dedicato alla zecca di Aquileia, che, istituita da Diocleziano tra il 295/296 e attiva per due secoli, coniava monete destinate prevalentemente agli eserciti stanziati nell'area balcanica.

La presenza, inoltre, di alcuni tesoretti testimonia l'antica umana consuetudine di occultare in appositi nascondigli, per motivi di sicurezza, le monete accumulate, spesso raccolte all'interno dei più svariati contenitori, come risulta da innumerevoli testimonianze di scavo.

Ma il luogo di maggior impatto emotivo per il visitatore è la stanza delle gemme, esposte in una progressione di piccole nicchie illuminate, che creano un sorprendente effetto chiaroscurale. Cammei, diaspri, agate, ametiste, corniole, vetri lavorati e incisi possono essere analizzati nei dettagli con una tecnica di ingrandimento digitale. A sottolinearne la preziosa bellezza una frase di Plinio il Vecchio: «…la maestà della natura concentrata in un oggetto di piccole dimensioni…». Nella parete di fondo, raccolte a seconda del colore in file orizzontali come in un antico campionario destinato al commercio, pietre di varia grandezza a testimonianza di antiche ed esotiche vie commerciali.

Al termine del percorso permane, oltre ad un senso di estremo piacere («Un museo è un luogo dove si dovrebbe perdere la testa» recita una celebre frase di Renzo Piano) il desiderio di indagare più a fondo, di approfondire: quello che ogni "buon" museo, come un "buon" maestro dovrebbe stimolare.

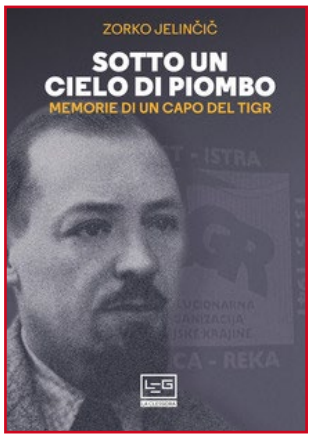
A rendere possibile tutto ciò è stata l'attenzione delle istituzioni al sito archeologico di Aquileia dove, grazie alla creazione della Fondazione per la sua salvaguardia e valorizzazione e quindi ai finanziamenti con fondi pubblici, si sono potute attuare la riqualificazione museale e la ripresa delle indagini archeologiche. Come ricorda, infatti, la dottoressa Andreina Contessa, Direttore della Direzione Regionale Musei del Friuli Venezia Giulia, per la sola Aquileia sono stati stanziati negli ultimi cinque anni ben nove milioni di euro.

E questo, lo diciamo con soddisfazione, è segno di un'importante svolta di politica culturale, che ci auguriamo possa interessare con gli anni anche altri siti archeologici del nostro Paese, spesso ingiustamente destinati all'abbandono e alla perdita per tutti noi di fondamentali valori identitari.

UN LEADER SLOVENO

di Andrea Bellavite

Zorko Jelinčič all'università (1919-1924)
coll. D. Jelinčič



Zorko Jelinčič
Sotto un cielo di piombo.
Memorie di un capo del TIGR
Traduzione dallo sloveno
di Ivana Sarazin
LEG. Gorizia 2021
pp. 237, euro 20,00

È stata pubblicata da LEG la prima traduzione italiana, curata da Ivana Sarazin, del libro di Zorko Jelinčič *Sotto un cielo di piombo. Memorie di un capo del TIGR*. Il testo raccoglie i ricordi scritti tra il 1964 e il 1965, ultimo anno di vita dell'autore, relativi al suo impegno per la libertà del popolo sloveno, nei drammatici anni tra l'inizio della prima e la fine della seconda guerra mondiale. Il volume si apre con l'introduzione di Paolo Rumiz e le due coinvolgenti prefazioni scritte dal figlio Dušan Jelinčič, in occasione della prima edizione in lingua slovena del 1994 e della seconda del 2004. Segue un ottimo e sintetico quadro generale, tracciato da Milica Kacin Wohinz, indispensabile approccio storico-scientifico che consente di coniugare l'esperienza personale e la storia universale. Alla fine è riportata una toccante breve testimonianza di Rada Jelinčič, figlia di Fanica Obid, la prima compagna di vita del protagonista.

In realtà il sottotitolo, memorie di un capo del TIGR, è riferito al momento culminante della lotta di rivendicazione dei diritti del popolo, ma i ricordi si spingono molto più in là. Se infatti tutto ruota intorno al clima impegnato e militante dei partecipanti al gruppo che si riconosceva nell'acronimo Trst Istra Gorica Reka (TIGR), la vicenda esistenziale trova però una sua meglio contestualizzata collocazione nel più vasto clima di alternanza di illusioni e delusioni che ha caratterizzato tali territori tra il 1914 e il 1945.

Senza entrare in troppi particolari, dal punto di vista dei contenuti, si possono indicare almeno tre livelli di approfondimento.

Il primo è senz'altro quello relativo alla storia del popolo sloveno e in parte anche croato, tra le due guerre del XX secolo. Lo spunto iniziale consente la meditazione sugli ultimi anni dell'Impero Austro-Ungarico, cancellando di fatto una certa mitologia riguardante la presunta apertura e valorizzazione dei gruppi numericamente minoritari e segnalando il forte e legittimo desiderio di autonomia. L'attesa di un nuovo ordine, affrancato dalle pretese imperiali, si scontra dopo il Trattato di Rapallo con l'assurda assegnazione all'Italia dei territori della Primorska e di parte dell'Istria, abitati pressoché esclusivamente da sloveni e croati. È veramente terribile il racconto della crescente pressione degli occupatori nei confronti degli abitanti, progressivamente privati dei più elementari diritti, dal parlare la propria lingua al mantenere i cognomi, dalla perdita delle scuole fino a un continuo stillicidio di violenze anche fisiche culminanti nei veri e propri assassinii conseguenti ai famigerati processi di Trieste.

Il secondo livello è quello relativo ai movimenti di liberazione e alla costituzione del TIGR. Molto interessante è il racconto dei dibattiti che si svolgono nelle più remote località delle valli dell'Isonzo e del Vipacco, come pure nei centri universitari di Lubiana e di Padova. La resistenza all'oppressione degli italiani nella Primorska e nell'Istria, è già evidente nell'immediato primo dopoguerra ma manifesta in tutta la sua gravità con l'avvento del fascismo, unisce forze ideologiche molto diverse fra loro, quelle che preconizzano l'avvento del comunismo con quelle che pongono in primo piano il diritto all'autodeterminazione dei popoli,

Pubblicate in traduzione italiana le memorie di Zorko Jelinčič, che ispirò in seno al TIGR la resistenza ai fascismi

quelle che propongono una traduzione sociale dei principi del cattolicesimo e quelle che prospettano un liberalismo democratico mai di fatto pienamente realizzato. Jelinčič conduce per mano negli scantinati e nelle soffitte goriziani oppure nei casolari abbarbicati sulle montagne per farci compartecipi dei confronti ideologici e di scelte militanti, spesso anche drammatiche. Il movimento appare essenzialmente rivoluzionario in quanto incentrato sull'obiettivo di creare un nuovo sistema ideologico e politico, ma essenzialmente e per quanto possibile nonviolento. Le azioni di guerriglia urbana e di contrasto alla violenza fascista sono descritte con delicatezza, sottolineando una forte passione per la vita umana e l'autentico dispiacere per la sofferenza derivata, quasi sempre conseguenza di errori di valutazioni o eventi imprevedibili, come nell'importante caso dell'attentato al giornale fascista *Il Popolo di Trieste*, concluso con la morte di un redattore rientrato per caso nella sede. Da quell'avvenimento deriveranno conseguenze tragiche, per i "martiri di Basovizza" la fucilazione e per moltissimi antifascisti – compreso lo stesso Jelinčič – un triste e lungo pellegrinaggio tra le più tetre prigioni dell'Italia del ventennio, da Capodistria a Regina Coeli, da San Gimignano a Civitavecchia per giungere, negli anni della seconda guerra precedenti la caduta del fascismo, all'internamento a Isernia.

Il terzo livello di lettura è quello legato alla dimensione sentimentale ed emotiva. Zorko Jelinčič si svela e attraverso la storia di quel difficile periodo racconta anche sé stesso. È un uomo che crede nell'amore, è commovente e avvincente il ritratto della prima compagna di lotta e di vita, Fanica Obid, morta di parto mettendo alla luce la seconda figlia Jasna. In epoca certamente non incline al riconoscimento dei diritti delle donne, Fanica appare instancabile attivista politica, capace di mettere le sue doti di intelligenza e creatività al servizio dell'emancipazione popolare e femminile, pagando anche lei tale impegno con il carcere e l'internamento. Zorko è un cul-

Zorko Jelinčič
Trieste, 1949

tore dell'amicizia, il suo animo si rallegra negli incontri clandestini con i compagni di ribellione, sia nelle riunioni che nel lunghissimo periodo della carcerazione. Vive con autentica angoscia i frammenti di notizie che riceve in prigione, relativi alla situazione degli amici arrestati o condannati. Soffre la lontananza dalla propria terra e manifesta un'autentica esplosione di gioia quando può ritornare, dopo il 1943, nella sua Slovenia per partecipare alla lotta di liberazione nazionale. La sua narrazione si conclude con la fine della seconda guerra mondiale, ma dagli scritti di Dušan e Rada si evince la stessa, sofferta passione per la vita, portata nel proprio cuore anche negli ultimi anni, vissuti per lo più a Trieste e segnati dalla debolezza fisica, derivata da troppi anni di stenti e di umiliazioni.

A questo punto non c'è che da prendere in mano il libro e scoprire in esso tanti altri tesori, dalla sofferta passione per la montagna all'amore per la natura, dall'interesse per la letteratura all'ammirazione per l'arte, da un anelito insopprimibile alla costruzione della pace all'impegno militante, fino al racconto delle fatiscenti condizioni delle carceri italiane durante il fascismo.

TRE DOMANDE SU BORGESE

di Fulvio Senardi

Stefano Magni
G.A. Borgese
Dal nazionalismo al federalismo
Campanotto editore, 2021
pp. 448, euro 33,00

Stefano Magni, docente di letteratura italiana all'Università di Aix en Provence-Marseille porta ora in libreria una ponderosa riflessione su Giuseppe Antonio Borgese (*G.A. Borgese - Dal nazionalismo al federalismo*). Libro "definitivo", se mai ce ne possono essere in un contesto così fluido come la critica letteraria, e che fa il punto non solo sullo scrittore e pensatore del fronte nazionalista negli anni della Grande Guerra e sull'antifascista che preferì un dorato esilio americano (a partire dal 1931, quando fu chiamato come *visiting professor* a Berkley) al giuramento di fedeltà al regime (imposto proprio nel 1931 ai docenti universitari), ma anche sull'ultima fase della sua vita, sicuramente la meno conosciuta, quando Borgese consolida posizioni federalistiche e pacifiste anche sulla scorta di una adesione non dogmatica alla fede bahà'i. Il professor Magni ha gentilmente accondisceso a rispondere ad alcune domande per chiarire gli obiettivi e i risultati della sua ricerca.

Caro Stefano, di Borgese, anche un italiano di buona cultura conosce solamente il romanzo *Rubè*, che viene generalmente citato nella maggior parte delle *Storie della letteratura* per i Licei. Eppure non è la sua sola opera di narrativa, scrisse anche un quasi dimenticato (nonostante alcune recenti ristampe) *I vivi e i morti* oltre a racconti, scritti di viaggio e perfino poesie. Potresti riassumere, sinteticamente, il suo percorso di narratore?

In effetti Borgese è stato un intellettuale poliedrico e se non si citano molti titoli tra le sue opere narrative è perché ha sperimentato molti generi e, in narrativa, si è limitato a due romanzi e ad alcune raccolte di novelle. Ha anche scritto poesie, ma non lo ricorderei per questo. È stato molto più prolifico e acuto come critico letterario. Aveva uno stile tagliente, opinioni decise, creava belle immagini critiche. Il termine "crepuscolare" ci viene dalla sua penna. Però tutto il mio libro costituisce un tentativo di far dimenticare questo Borgese per presentarne un altro, di cui non si parla mai, che da inizio Novecento, da *Il Regno* (1903-1904) fino a *Common Cause* (1947-1951), una rivista da lui diretta quando era docente a Chicago, si occupa della politica e dei problemi del suo tempo. Egli è stato nazionalista al fianco di Corradini, colui che nel 1910 ha fondato proprio il partito nazionalista italiano. Poi, proprio nel 1910, rompe con il movimento nascente e si cerca una nicchia in una posizione di destra più moderata. Resta un conservatore, dalla formazione religiosa molto chiara, ma dalle scelte assolutamente laiche in politica, un po' come lo furono prima di lui Dante e Mazzini, autori cui si ispira. Borgese è sempre difficile da inquadrare. Esce da un nucleo di intellettuali che hanno sostenuto il fascismo, ma già dal 1910 la sua posizione è defilata. Per questo non è piaciuto ai fascisti e nemmeno agli antifascisti di sinistra nel dopoguerra. Da qui l'oblio nel quale è caduto.

In genere si ricollega Borgese al nazionalismo; eppure, ancorché interventista, si batté per una politica di intesa adriatica, contribuendo, nella primavera del 1918, alla stipula del cosiddetto "Patto di Roma" per attrarre nell'orbita dell'Intesa le nazionalità oppresse dell'Austria-Ungheria, i cechi in primo luogo, ma anche gli slavi del sud; venendo così tacciato di "rinunciatario" da coloro che sostenevano la necessità del totale rispetto del patto di Londra anche relativamente alla Dalmazia. Consideri coerente questa parabola ideologica, che avrebbe dovuto portarlo in rotta di collisione con il Fascismo?

Già nel famoso doppio numero del dicembre del 1910 della rivista *La Voce* dedicato all'irredentismo, Borgese è stata l'unica vera voce dissonante, proclamando l'inutilità strategica di un'espansione italiana sull'altra sponda dell'Adriatico. Per lui, i territori costieri e discontinui non potevano offrire vantaggi economici all'Italia, sarebbero stati militarmente indifendibili, avrebbero sollevato l'osti-

Breve intervista a Stefano Magni sullo scrittore e critico letterario siciliano

lità delle popolazioni slave che si stavano animando per emanciparsi dal giogo austro-ungarico, mentre l'Italia doveva limitarsi a conquistare una posizione egemonica sul piano commerciale, sfruttando la simpatia degli slavi del sud per gli Italiani. Questa la costante della sua visione. Nel 1916-1918 egli ha un momento di popolarità, poiché detta la linea politica estera del *Corriere della Sera*, e compie qualche missione diplomatica, sempre nella stessa direzione, nel tentativo di far implodere l'impero, rianimando l'irredentismo slavo. In quest'ottica, non ambiva a sostituire l'Italia all'aquila asburgica. Ma attenzione, non era contro il colonialismo in senso assoluto, semplicemente considerava che i popoli slavi dovessero svilupparsi. Li vedeva giovani e vitali. Per lui il colonialismo era ammesso in Africa, nei paesi da lui considerati tribali. Nel mio libro, spero di aver mostrato continuità, ripensamenti, contraddizioni e originalità del suo percorso.

L'ultima fase della vita e dell'operosità di Borgese è certamente la meno nota, anche alle persone colte: sono gli anni di una intensa attività anti-fascista (partecipò, insieme a Salvemini, alla "Mazzini Society"), dell'impegno pacifista (che gli guadagnò la proposta per il Nobel per la pace nel 1952), dell'interesse per la fede bahà'i. Potresti raccontarci qualcosa di quest'ultimo periodo della sua vita?

Sì, nel 1933 si schiera apertamente contro il fascismo e milita nel nome di una democrazia repubblicana. Gli scritti del 1944-1945 sono sempre più antimonarchici. Poi esce dalla prospettiva italiana. È quello che cerco di sviscerare nel mio libro. Di solito la ricerca si ferma davanti ai suoi scritti in inglese. Si parla di "utopia", ma dietro questa etichetta frettolosa ci sono più fasi, più collettivi che lui organizza, e con posizioni differenti. Dopo *The City of Man* e il libro *Common Cause*, la fase più interessante ruota intorno alla rivista omonima. Il nazi-fascismo e la bomba atomica lo convincono della necessità di portare il mondo verso la pace e la democrazia, attraverso un governo federale. In quel momento è uno degli assoluti precursori di un filone che si sviluppa negli anni a seguire. Il dibattito interno alla rivista porta a redigere una costituzione per un governo mondiale. Nel suo schema generale e in molte parti, il testo riprende il progetto universalista della religione sincretica bahà'i che aveva in quegli anni a Chicago il suo maggior centro propulsore. Nel mio libro mostro le intertestualità e tutti gli scambi epistolari tra Borgese e questa comunità religiosa: gli incontri, gli scambi culturali, le conferenze ed altro. Borgese si stava orientando sempre di più verso scritti di carattere spirituale, anche se non si può parlare di una sua adesione alla confessione bahà'i. Un po' come Dante, ad un certo punto ha sentito che c'era una missione da compiere attraverso la scrittura e a quella si è dedicato, con un lavoro infaticabile per contattare intellettuali in tutto il mondo. Per far capire quanto ampia fosse la sua rete di contatti, ho trascritto lettere scambiate con Gandhi e con Albert Einstein. In quest'opera è affiancato dalla seconda moglie, Elisabeth Mann, figlia dello scrittore Thomas Mann.

Stefano Magni si è contraddistinto soprattutto come studioso della modernità e della post-modernità letteraria. Suo uno studio analitico dei fenomeni estetici *Réécrire dans la (post)-modernité* (2010, pp. 445), uno più specifico dedicato alla rappresentazione della Storia, *La réécriture de l'Histoire dans les romans de la postmodernité* (2015, 440 pp.), e un acuto libretto su *Stefano Benni - Interpretare il presente* (2015). Dopo aver diretto un libro collettivo sulla Grande Guerra, *Gli italiani e la Grande Guerra. Dalla guerra delle idee alla guerra degli uomini* (2018, 372 pp.) ha curato alcuni numeri di rivista dedicati alla rappresentazione dell'arte militare o alla memoria, e in particolare al quella della Shoah.

ARCHITETTURA A VENEZIA

di Enzo Santese

La 17ma Mostra Internazionale di Architettura di Venezia 2021, aperta dal 22 maggio al 21 novembre, con la ricchezza di idee che la attraversa è anche un bel segno di luce nuova dopo le opacità nebulose dei diciotto mesi precedenti. È l'evento più importante aperto alla partecipazione del pubblico dopo oltre un anno e mezzo di chiusure che hanno comportato gravi difficoltà per tutto il comparto della cultura in ogni sua articolazione. Per questo poteva essere un'edizione in tono ridotto, solo per delineare una prospettiva di ripresa, invece i contenuti distribuiti lungo i padiglioni dei Giardini, gli spazi dell'Arsenale e le sedi esterne disseminate in tutta la città, sono davvero significativi, e superano di gran lunga per qualità i progetti le tornate precedenti. La Biennale che segna anche il dato della rinascita dopo la sospensione pandemica ha un direttore il cui curriculum è contrassegnato da importanti realizzazioni e da una precisa attenzione ricondotta a una filosofia che ne governa ogni intervento: l'adesione alla natura non solo in forma di sensazione affettiva e retorica, ma di reale aderenza al concetto di armonica combinazione tra le esigenze del mondo fisico e le necessità legate all'architettura. Pertanto il titolo, solitamente una trovata nominalistica per identificare la manifestazione, questa volta rimanda a una perplessità di fondo generatrice di un interrogativo problematico: *How will we live together? / Come vivremo insieme?* È una domanda semplice nell'enunciato ma complessa nell'articolazione possibile delle risposte. Il quesito poggia su due concetti che sono, non a caso, i capisaldi significanti dell'idea di abitare: "vivere" e "insieme". Il curatore della Biennale, Hashim Sarkis, è stato davvero stimolante nei confronti dei Paesi che partecipano alla kermesse lagunare e alcuni dei progetti meritano senz'altro una citazione. Per gustare complessivamente i contenuti di questa edizione la visita richiederebbe almeno tre giorni pieni, utili a suddividere i chilometri di percorso nelle tre principali sedi espositive, i Giardini, l'Arsenale e l'*Around Town*, i diversi palazzi e sale che punteggiano in maniera massiccia la città. Per chi voglia avere un contatto diretto con le proposte più interessanti riservando al resto uno sguardo un po' frettoloso sarà utile tener conto di alcune specifiche situazioni che brillano per originalità e per consonanza con il tema della rassegna.

Le varietà del nuovo da un Padiglione all'altro

Cominciamo dai Giardini, con l'Australia: il progetto *In/Between* è percorso dalla vibrazione dell'ossimoro che cattura l'attenzione dell'osservatore il quale, in tal modo, interagisce direttamente con le evidenze costitutive dello spazio; infatti l'ambito di istallazione è dato da lunghi teli al posto delle pareti capaci di rendere fluido lo spazio occupato, che ha un pavimento ricoperto di terra rossa per un'esperienza immersiva dell'osservatore. Il Belgio ricorre a *Composite Presence*: 50 progetti architettonici sviluppati nell'ultimo ventennio e dislocati ad altezza del tavolo danno vita a uno scenario urbano fiammingo, in cui la forma (gli stili, le strutture) e le tipologie specifiche (le funzioni) convergono verso un'equilibrata corrispondenza alla necessità ecologica. La Corea esprime una riflessione più "filosofica" che concre-

Come vivremo insieme? Il titolo e il quesito posto dalla Biennale Architettura 2021

tamente architettonica: con il progetto *Future School* pensa a una pratica educativa sperimentale, "in cui viene sovvertita l'idea stessa dell'istituzione gerarchica", per una per un'ipotesi di comunità strutturata su regole nuove.

La Francia allestisce un Padiglione in cui agiscono dialetticamente le competenze degli architetti e gli abitanti di cinque città di diversi continenti, sottolineando ottimisticamente la possibilità di agire direttamente sul proprio ambiente e non in forma mediata.

Il Giappone esalta le molteplici funzioni e la duttilità della tradizionale casa di legno che, per arrivare a Venezia, è stata smontata, caricata in un container e rimontata nello spazio che la ospita nei Giardini. È un modo per preconizzare un futuro in cui le migrazioni di persone possono comportare anche quello di abitazioni e cose.

La rassegna nel padiglione di Israele è composta da installazioni, modelli, brevi filmati e foto storiche, che raccontano le metamorfosi del paesaggio agricolo palestinese, in cui i miti dell'abbondanza e della ricchezza nella modernità hanno stravolto la fisionomia della regione.

Finlandia, Norvegia e Svezia, ospiti nel Padiglione dei Paesi Nordici, attingono al loro modello tipico di *cohousing* (abitazione comunitaria) e presentano un'installazione architettonica a grandezza naturale che si può esplorare in tutte le sue parti grazie a un apparato didattico molto efficace; centrale è il contributo di un gruppo di cittadini, chiamati a testimoniare gli effetti della condivisione delle loro esperienze quotidiane. È interessante così vedere fino a che punto le nuove modalità di abitazione possono funzionare in un regime di vita comunitaria.

La mostra *Fading Borders* (confini che sfumano) nello spazio della Romania apre un'ampia finestra di ricognizione sul problema bruciante delle migrazioni; indagango sulle ripercussioni registrate negli spazi abitativi per lo spostamento di masse di persone e propone un valore semantico della parola "insieme" diverso dall'abituale. La Spagna con la rassegna *Uncer-*

tainty (Incertezza); è proprio l'incertezza del presente a evocare il concetto di "modernità liquida" sviluppato dal sociologo e filosofo Zygmund Bauman. Si offrono al pubblico alcuni esempi di azioni che ampliano le funzioni dell'architettura in sintonia con le nuove esigenze sociali, fondando l'azione su concetti fino a qualche tempo fa antitetici, ora combinati tra loro: interno/esterno, tradizione/innovazione, individuale/collettivo, virtuale/fisico. La Svizzera è rappresentata alla Biennale da un gruppo di architetti e artisti che producono una riflessione sul significato di confine, inteso non solo come segno tracciato su una mappa, ma territorio da abitare con caratteristiche specifiche. L'intervento conta su riprese video che il team ha realizzato ponendo a confronto le esperienze di abitanti che vivono concretamente tale situazione.

Nel Padiglione Venezia la mostra parte da un assunto significativo, "Vivremo bene insieme se riusciremo a creare armonia tra gli uomini e l'ambiente in cui vivono"; sembra un'affermazione di un'ovvietà disarmante eppure l'armonia sembra essere ancora un obiettivo distante. Il cuore del padiglione è occupato dalle *Education Stations* (Stazioni di formazione) dell'ar-

Nella rassegna veneziana si notano segni evidenti di un risveglio dalla sospensione dovuta alla pandemia e un forte entusiasmo nella proposta del nuovo

chitetto Michele De Lucchi, una sorta di non-luoghi, generatori di apprendimento in un mondo d'oggi dove non bastano le conoscenze, ma occorre saperle utilizzare. E lì vicino Emilio Casalini in *Economia della bellezza* crea un itinerario concettuale dai 1600 anni di Venezia fino ad alcune problematiche connesse con la difficoltà di rendere pienamente funzionali i progetti architettonici.

Lavori e idee in mostra all'Arsenale

All'Arsenale si confrontano in un dialogo serrato (e talvolta bizzarro nelle proposte) occidente e oriente, nord e sud del mondo, in una serie di suggerimenti che non sempre hanno il pregio dell'applicabilità concreta e "viaggiano" sull'onda di una fantasia tesa a disattivare probabilmente le difficoltà di innestare le proposte nella realtà dei singoli paesi. Tra le altre brilla comunque l'Argentina, che con l'opera *The Infinite House* elegge l'utopia di oggi a punto di passaggio verso la realtà di domani; il mondo è concepito come una "casa infinita" di ogni persona che la abita. Una serie di progetti relativi ad abitazioni collettive vuol catalizzare l'attenzione del visitatore sul "ruolo fondamentale degli spazi comuni in riferimento al nostro modo di interagire e convivere". A questo proposito un po' assonante è il progetto cinese, nel quale la parola *yuan-er* indica il cortile plurifamiliare ed è l'elemento fondante dei tessuti urbani e tradizionali del Paese asiatico. La domanda a cui tentano di dare una risposta è: può lo *yuan-er* costituire un modello da seguire nel presente e in risposta al tema interrogativo della Biennale?

Gli Emirati Arabi Uniti coniugano visione pragmatica e slancio sperimentale in un risultato di assoluto valore e interesse: la ricerca riguarda un cemento del tutto speciale, ottenuto con acqua salata satura, residuo del processo della desalinizzazione. L'idea, nuova nella contemporaneità, è stata suggerita dai sali cristallizzati e dagli altri minerali trovati negli scavi delle saline negli Emirati.

La Slovenia privilegia l'idea di infrastruttura sociale nella proposta di edifici multifamiliari con uno spazio interno pubblico, ad uso e consumo dei residenti, un'idea che ha la sua matrice nei circoli cooperativi già in funzione dal 1947.

Il padiglione Italia, dislocato alla fine del percorso dell'Arsenale, ha il titolo di *Comunità resilienti***;** è interessante e ricco di sollecitazioni culturali in un tempo come il nostro lacerato da mille interessi contrastanti, che talora inibiscono la possibilità di una convergenza progettuale utile a tutti e non solo ad alcuni. L'obiettivo è il "recupero di una nuova forma di interazione tra spazio urbano e territorio produttivo, all'insegna dell'interdisciplinarietà delle competenze e delle logiche evolutive non deterministiche, elementi centrali nei momenti di transizione." Il curatore Alessandro Melis è docente all'università di Portsmouth; la sua attitudine a lavorare con biologi, fisici, urbanisti e comunicatori è evidente anche nel labirintico repertorio di opzioni offerte da questo padiglione, bellissimo e stimolante nei suoi contenuti, un po' compresso e poco fruibile per il difficile rapporto tra la dimensione degli spazi e i materiali esposti. Il criterio di allestimento si fonda su due tematiche parallele che a tratti si incontrano in una sintesi ricca di originalità e di prospettive: da una parte l'analisi del punto a cui siamo con la resilienza urbana in Italia e nel mondo in genere, dall'altra una ricognizione puntuale sul concetto di innovazione e sua applicabilità, su metodologie diverse, su sperimentazioni interdisciplinari in cui intrecciano le rispettive specificità agronomia, architettura, arte, biologia, botanica e medicina. Indubbiamente una congerie fitta di elementi, forse difficilmente "digeribili" con una sola visita all'Arsenale dove, peraltro, da vari punti di vista si notano segni evidenti di un risveglio dalla sospensione dovuta alla pandemia e un forte entusiasmo nella proposta del nuovo. E in questo paradossalmente rientra anche un brano di cultura maori dalla Nuova Zelanda, perentorio anche nel titolo a indicare l'importanza di *Imparare dagli alberi. Trasformare la Cultura del Legno*.

OSCAR, IL JAZZISTA PITTORE

di Roberto Curci

Viviamo e ci pasciamo – golosamente, si direbbe – di centenari, cinquantenari, trentennali e, mal che vada, ventennali. Non c'è anniversario tondo che sfugga ai pochi giornali e ai pochissimi rotocalchi che ancora faticosamente reggono. Per cui capita di leggere, sotto varie testate, gli stessi tardivi "obituaries" di personaggi insigni o eventi memorabili del tempo che fu, quasi mai rivelatori di inconfessabili segreti del poveretto o della poveretta rievocati solo perché nati o morti nel 1921 o nel 1971 o addirittura nei remoti 1821(Napoleone, e già!) e 1871 (e giù rivisitazioni di ciò che fu *veramente* la Comune di Parigi).

Ci hanno francamente annoiato i servizi dedicati ad Alida Valli, nata appunto a Pola nel 1921, ma confessiamo di attendere con una certa curiosità il documentario *Anita* di Mimmo Verdesca, forse in realtà già visto da molti al momento di andare in macchina (come si diceva un tempo) con questo numero del *Ponte rosso*. Quello che, poi, ci disturba nella ricostruzione della sua vita è il fugace, sbrigativo accenno a colui che fu il suo primo marito, Oscar de Mejo, definito un *musicista*, oppure un *jazzista*, ovvero un *compositore*, oltre che padre dei suoi due figli, Carlo e Larry

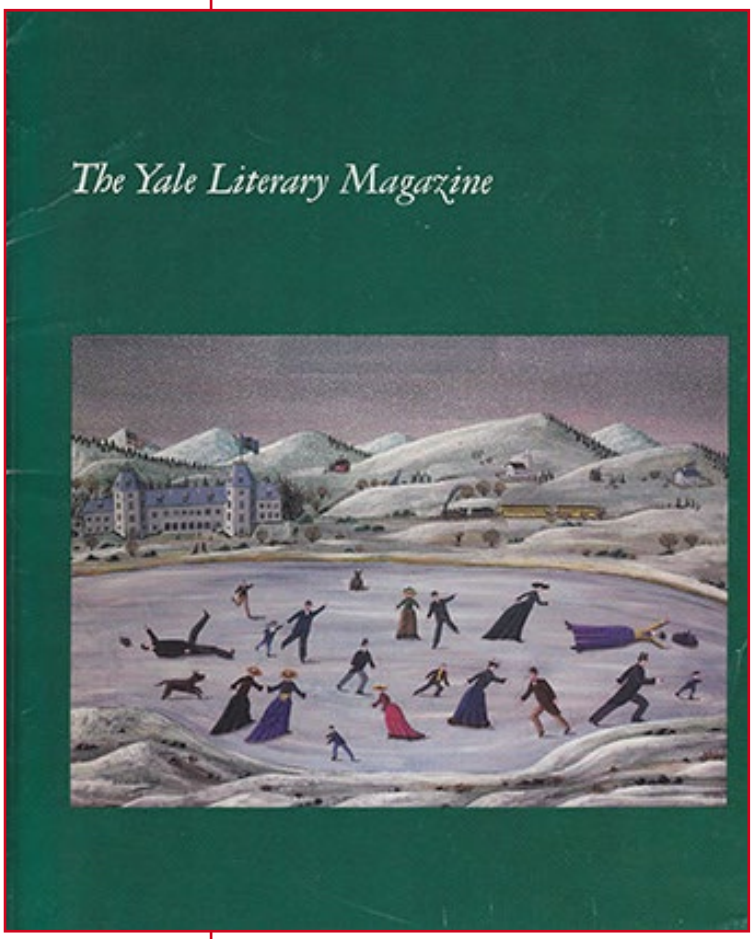
Nato a Trieste nel 1911 (toh, un anniversario), rampollo di ottima famiglia borghese con grande abitazione in via Nuova (oggi Mazzini), cugino di Leonor Fini, de Mejo fu effettivamente, negli anni Trenta, un eccellente pianista, tra i pionieri di quello che all'epoca, fascismo permettendo, veniva italianizzato in giazzo. Chi scrive qui ne ha già scritto largamente altrove, ma vale la pena di resuscitare la figura di quest'uomo civilissimo e di grande cultura, oltre che di bell'aspetto, e di rendergli quel che gli è dovuto.

A Trieste egli rimase assai legato, e fino alla morte, nel 1992 sognò che la città natale gli dedicasse una congrua mostra, come già avevano fatto Milano, Monaco, Londra, Parigi, Nizza ecc. ecc.. Una mostra? Ma di che?, si chiederanno giustamente i lettori ignari. Il fatto è che Oscar de Mejo, dopo essere stato musicista, jazzista eccetera, divenne – forse con sua stessa sorpresa – pittore: un ottimo, originalissimo, sorprendente pittore, che si conquistò vasta stima e reputazione oltre oceano.

Andò così. Alida era stata chiamata a Hollywood in grazia della fama acquisita in patria come attrice squisita, ma dopo pochi anni, e nonostante alcuni film di successo (*Il caso Paradine*, per dirne uno), si stufò dell'America,

Oscar de Mejo
The Game of Hide and Seek.
1987

Nel centenario di Alida Valli un "cameo" del suo primo marito



Oscar de Mejo
The Yale Literary Magazine
copertina

ruppe il contratto col produttore David O. Selznick, il che le costò un'astronomica penale, e tornò in Italia col figlio Carlo, che voleva seguire le orme materne, mentre il marito rimase negli States con l'altro figlio, che voleva invece diventare musicista. Una scissione *fifty-fifty*, dunque, e neppure traumatica. L'amichevole divorzio avvenne nel 1953, dopodiché Oscar risposò una bella ballerina *coloured*, Dorothy Graham, e si gettò anima e corpo nel suo nuovo mestiere.

Ne uscirono, in quarant'anni, libri su libri, album su album, in uno stile che fu correttamente definito *naif-surrealist*, per i tratti "primitivi" e al contempo onirici della sua pittura, di cui de Mejo stesso, più che al Doganiere Rousseau, cui pure è vagamente accostabile, si dichiarò debitore del Sassetta, dei giotteschi, della pittura italiana del Trecento, tanto "improbabile" quanto le sue rievocazioni della Rivoluzione americana (la storia degli Usa lo conquistò invasivamente) o degli incontri sportivi di boxe o di basket (un omaggio toccò

Oscar de Mejo
The General and the Seamstress
1776
Aberbach Fine Art,
New York

De Mejo divenne famoso in America come artista "naif-surrealista"

agli Harlem Globetrotters) o di scene sentimentali di coppia depurate di ogni svenevolezza e rese anzi con un tratto quasi caricaturale.

Le sue donnone dalle gonne lunghissime e amplissime divennero un'icona dell'immaginario collettivo, le sue battaglie all'arma bianca contro gli inglesi furono oggetto di contesa tra collezionisti. De Mejo, in effetti, con la reinvenzione di sé stesso, si conquistò assai vasta popolarità: gli dedicarono ampio spazio, ricco di riproduzioni, riviste autorevoli come *Art Today* o come *The Yale Literary Magazine*, in cui rievocò la propria infanzia triestina e sulla cui copertina campeggia una scena di skating collettivo che par richiamare una scena analoga – ma quanto più lugubre – di un disegnatore quale Edward Gorey.

Nei quadri di de Mejo, coloratissimi, trionfa sempre una vena di allegria non esente dall'occhiata ironica di un artista che palesemente, e anzitutto, si diverte di gusto nel dar vita alle proprie creazioni. Memorabili sono le sue ricostruzioni storiche contenute in volumi quali *My America*, con introduzione di Gillo Dorfles, o *Fresh Views of the American Revolution*. Ma parecchi furono anche i suoi lavori dedicati all'infanzia, con autentici colpi di arguta e accattivante semplicità, come nell'Alfabeto dedicato ai *rotten Kids* (i bambini … marci), dedicato peraltro «to all the good children in the world».

Oscar dunque amava profondamente l'America (la terra del jazz!) in cui era sbarcato nel 1947 e si sentiva decisamente americano. Ma al contempo non rinnegava, tutt'altro, le proprie radici. Una sua rimpatriata triestina, in cui portò la moglie Dorothy a vedere, da fuori, la casa in cui era cresciuto, ebbe perfino momenti di commozione. Anche perciò ci teneva che la città lo ricordasse con una rassegna, che non gli fu mai concessa.

Oscar de Mejo e Alida Valli negli anni Quaranta

E la musica? Non la rinnegò mai, tanto che fra le curiosità della sua "seconda vita" figura la firma che appose a una canzoncina divenuta assai popolare negli Usa, che si intitolava *Bela bimba* e che poi non era che la versione americana della *Villanella*, il brano di anonimo divenuto endemico, in Italia, in balli e sagre dai primi del '900. «Ma come balli bene, bella bimba…». Proprio quello. Stavolta però Oscar barò alla grande: e si intestò il brano come fosse musica sua, su versi di tale Marilou Harrington. La cantò perfino Dean Martin (il cui vero nome, del resto, era Dino Crocetti)…

LA VIRTÙ MAGICA DI FULVIA CIANO

di Walter Chiereghin

Norina nel Don Pasquale
Teatro Verdi, Trieste

Confesso di saperne poco di musica lirica: a teatro ho visto il *Don Giovanni* di Mozart, l'*Aida*. *Tosca*, *Butterfly*, poco d'altro. Conosco naturalmente il coro del *Nabucco*, *Una furtiva lagrima*, il brindisi della *Traviata*. Ho seguito alla televisione i concerti dei tre tenori; qualche volta, sotto la doccia, canticchio come posso *Che gelida manina*, *Nessun dorma* – da quando ho sentito Pavarotti – soprattutto *Recondita armonia* o *E lucevan le stelle*, ma sono tutte arie da tenore, e con la mia voce da baritono sono felice che non mi senta praticamente nessuno. D'altronde non posso mica limitare il mio repertorio a *Cortigiani vil razza dannata*, anche se concettualmente l'incipit della disperata romanza di Rigoletto mi induce a una spontanea adesione. Questa così carente e lacunosa cultura in materia non mi ha impedito di leggere con vivo interesse *So anch'io la virtù magica*, opera prima di Fulvia Ciano, e anzi mi ha spronato a curiosare in un mondo che mi è quasi del tutto sconosciuto, quello di una cantante lirica, un soprano, che godette di un rimarchevole successo a partire dagli anni Sessanta del secolo passato. E poi, certo, una ragione suppletiva della mia valutazione positiva risiede nel fatto che Fulvia, da un paio d'anni, è una cara amica e mi ha fatto piacere ricevere col libro una risposta scritta alle domande che ogni tanto mi capita di rivolgerle per farmi raccontare, e per capire, qualcosa di più di quella sua prolungata proficua esperienza.

Il libro racconta la lunga storia di Fulvia Ciano nel suo rapporto con la musica lirica, che ha imparato ad apprezzare fin da piccola, ascoltando alla radio, vicino alla mamma, le opere che venivano trasmesse (cita in particolare *Madama Butterfly*, e in effetti Puccini rimarrà il grande amore della sua carriera d'artista, non sempre o non adeguatamente corrisposto). poi ci fu l'incontro con Verdi, al cinema col padre, a vedere e ascoltare *Il Trovatore*. Nessun conservatorio, i primi passi da autodidatta, ma confortati da un gran voglia di cantare, da nessuna – o pochissima – paura del palcoscenico, ma con ogni evidenza anche da una bella voce, che le consentì di muovere i primi passi, nonostante le ironie della madre, quando Fulvia si propose di far diventare quella sua passione un autentico lavoro. La partenza, in una città come Trieste sempre infatuata dalla musica, non poteva che prendere le mosse da un coro di dilettanti, il "Nuovo Montasio", dove rapidamente diventò «la voce guida dei soprani, e voce solista quando ce n'era bisogno, sempre senza saper leggere una nota». Poi la scelta di affidarsi a una maestra di canto, coi soldi guadagnati grazie al suo lavoro di impiegata contabile.

Da lì, dal pianoforte a coda nello studio della sua maestra, un'audizione al Teatro Verdi, e furono mollati gli ormeggi per una navigazione nel mondo della lirica, che la condusse a interpretare ruoli di

Pubblicati i ricordi di una carriera del soprano triestino

progressiva difficoltà, a viaggiare per l'Italia e per l'Europa, a conoscere colleghi più o meno illustri e ad essere a sua volta conosciuta in quell'ambiente lavorativo che, come ogni altro, era irto di difficoltà, di gelosie e di invidie, ma anche di soddisfazioni, per chi affrontava con impegno gli incarichi che erano riusciti a farsi assegnare.

Furono un esordio beneaugurante di una carriera di crescente impegno le prime parti assegnatele in ruoli secondari dal teatro della città natale, di per sé importante tempio della lirica, dove presenze come quelle di Di Stefano, Del Monaco e della mitica Maria Callas avevano già assicurato al "Verdi" un ruolo di primo piano nel panorama musicale non solo italiano. Una carriera luminosa, che se non fece della Ciano una diva da rotocalco, le consentì di acquisire un ruolo di crescente autorevolezza, fino a conquistare a più riprese quel camerino da primadonna che (l'ho imparato dalla lettura del libro) è secondo soltanto a quello del direttore, in una gerarchia non scritta ma tuttavia sempre fedelmente osservata negli spazi riservati agli artisti e interdetti invece ai comuni spettatori.

Ma è forse meglio farci raccontare alcune cose direttamente dalla viva voce di lei, approfittando della sua cortesia e dell'amicizia che ci vede spesso seduti al medesimo tavolo nel bel giardino della casa dove attualmente risiede col marito.

Ho avuto qualche perplessità rispetto al titolo che hai scelto, un verso dal *Don Pasquale*, probabilmente ignoto ai più.

È un omaggio a Donizetti e alla prima opera che affrontai da protagonista. Avevo in effetti pensato a *Vissi d'arte, vissi d'amore*, della Tosca, ma mi sembrava da un lato banale, dall'altro pretenzioso. E poi, detto fra noi, vissi anche d'altro.

Sei stata in trasferta in Cecoslovacchia nei giorni dell'occupazione sovietica che pose fine alla cosiddetta Primavera di Praga [episodio anticipato sulle pagine di *Letture del Ponte rosso* n. 4 ndr]. L'impressione che si ricava leggendoti è che hai vissuto quell'esperienza con molta tranquillità.

Sono sempre stata una curiosa e interessata alla storia dei popoli. Il fatto di aver potuto varcare la cortina di ferro in tempi ancora piuttosto bui e di conseguenza di essermi trovata sul posto proprio nel momento dell'avvenimento di un fatto storico di quella portata, sì, posso dire che mi ha eccitata. Paura? Ma neanche un po'! Un po' preoccupata per il fatto che avrei potuto perdere il lavoro a cui tenevo molto, e poi l'incertezza del ritorno a casa. Ma la consapevolezza di vivere in prima persona quell'avvenimento, fugava tutti gli istanti di incertezza. E poi ero, e sono tuttora, fatalista!

Credo di aver compreso, leggendo il tuo libro, che non basta il bel canto per essere un buon cantante, ma servono anche doti di attore per calcare il palcoscenico. Ti sei sentita a tuo agio in entrambi gli ambiti?

Sì, però confesso che tutto sommato, pur amando cantare, preferisco il ruolo di attrice! Infatti non amavo i concerti in cui ci si deve concentrare al massimo sull'emissione della voce. Nell'azione scenica, entrando profondamente nel carattere del personaggio come facevo io, anche la voce è libera di esprimersi. A volte ovviamente, di fronte a un passaggio vocale particolarmente arduo, bisogna saper guidare la vocalità affidandosi alla tecnica imparata negli anni studio.

Il **sottotitolo del tuo libro, *Memorie semiserie di una vita in palcoscenico*, definisce bene tanto il contenuto che hai dato a questi tuoi ricordi quanto l'aspetto della tua personalità, che mantiene un'autoironia anche nella serietà del tuo impegno. Fatale dunque che finissi per esercitarti come soprano soubrette?**

A questo non saprei rispondere con certezza. I ruoli di soubrette sono chiaramente sempre brillanti, per cui mi pare che il mio carattere, ma anche il mio aspetto fisico e il mio modo di agire sul palcoscenico, davano a chi mi doveva scritturare la sensazione che ero nata per quel genere di personaggi. Il maestro Zafred che mi vide

Fulvia Ciano
So anch'io la virtù magica
Le Lettere scarlatte, Trieste 2021
pp. 264, euro 12,00

"Vissi d'arte, vissi d'amore mi sarebbe sembrato un titolo da un lato banale, dall'altro pretenzioso. E poi, detto fra noi, vissi anche d'altro"

Tosca
Teatro Verdi, Trieste

per la prima volta come Clorinda in *Cenerentola* di Rossini, quando mi convocò per affidarmi Norina del *Don Pasquale*, mi disse queste testuali parole: «Ieri sera l'ho ammirata in *Cenerentola* e mi son detto "Ecco la Norina ideale!"». E questo "clichè" mi rimase per tutta la vita!

La tua grande passione per Giacomo Puccini non ha trovato il corrispettivo nella maggior parte dei ruoli che hai interpretato, che spesso ti hanno tenuto lontana dalla sua musica. Se ci sono rimpianti in te, è questo il principale?

Sì, è un rimpianto, ma nello stesso tempo mi rendo conto che, invece di divertirmi come è stato in generale, vista la mia partecipazione emotiva ai sentimenti del personaggio, avrei sofferto troppo e forse anche la mia voce ne avrebbe risentito.

Credi di aver lasciato l'opera al momento giusto?

Forse ho fatto questa scelta un po' presto, ma la mia vita era entrata in una diversa dimensione, e le lunghe assenze da casa iniziarono a pesarmi. Nello stesso tempo era cambiato anche il nostro mondo teatrale. Non si facevano più amicizie, terminate le prove ognuno se ne tornava al suo residence. Niente più pranzi e serate in compagnia di colleghi. I miei ultimi impegni sono stati pesanti, a parte quelli con Herbert Handt, con cui si lavorava alla vecchia maniera, e facevamo sempre "clapa"! Per cui posso dirti che sì, è stato il momento giusto!

Ritieni che il mestiere di cantante sia cambiato negli anni più recenti?

A questa domanda non saprei in realtà risponderti. Sono tantissimi anni che sono fuori dal teatro. Da quel poco che so e che capisco, ora è diventato tutto più tecnico e manageriale. Carriere programmate, non sempre per ragioni di talento, e anche molto brevi. Non si fa tempo ad abituarsi e ad amare un cantante, che quello è già sparito! Un tempo li seguivi per anni, diventavano parte della tua vita, li amavi. Adesso, dopo Pavarotti, Domingo, la Freni, non è più così.

Cosa ti sentiresti di suggerire a una ragazza di oggi che volesse seguire il tuo percorso artistico?

Le direi di crederci, di abbandonarsi al proprio istinto, ma con serie basi tecniche e oggi anche di studio musicale, che ai miei tempi non era preso in grande considerazione. Infatti noi cantanti avevamo fama di essere gli esecutori più ignoranti! E soprattutto le direi di non arrendersi alle prime difficoltà: credere in sé stessa fino in fondo e tuffarsi dentro la musica, che è uno dei più bei doni del talento umano!

So anch'io la virtù magica
di Fulvia Ciano
verrà presentato
lunedì 5 luglio alle ore 18.30
negli spazi esterni del
Caffè San Marco - Trieste
a cura di Mariangela Vella
e Walter Chiereghin

GABRIELE BASILICO A TRIESTE

di Paolo Cartagine

Il lavoro primario del cordaio comporta l'intreccio di tanti fili sottili che vengono utilizzati per dar luogo a un nuovo prodotto, la corda, capace di assolvere a più complesse funzioni.

Se sostituiamo la parola "fili" con fotografie, la "corda" si chiama mostra.

Al Magazzino delle Idee a Trieste – promossa dall'ERPAC FVG – fino al 5 settembre 2021 è visitabile "Nelle città", rassegna antologica su Gabriele Basilico (1944-2013), uno dei più grandi fotografi internazionali di architettura, paesaggio urbano, archeologia industriale, porti e infrastrutture.

Modalità dell'abitare, trasformazioni del territorio, sovrapposizioni storia-contemporaneità, centri economico-direzionali e aree defilate delle periferie-dormitorio, insensatezze delle guerre e frenesia delle megalopoli sono il riassunto del lavoro in giro per il mondo del fotografo milanese. Un centinaio di immagini (di cui sei su Trieste inedite o poco conosciute) bianconero e colori, tratte dall'*Archivio Basilico* curato dalla moglie Giovanna Calvenzi, nota *photoeditor*.

"Nelle città"è un contenitore che offre una preziosa occasione per unificare tre piani di lettura: ripercorrere la ricchissima carriera professionale dell'Autore; entrare nel multiforme assetto del territorio sospeso fra spazio e tempo, tra schemi ripetuti e peculiarità specifiche; addentrarsi nelle caratteristiche comunicative della "fotografia lenta", che Basilico ha sempre praticato per rendere visibile il suo pensiero.

Beirut dopo i bombardamenti 1992

Una profonda riflessione critica sull'inarrestabile antropizzazione che l'Autore ha compiuto grazie a "fotografie descrittive", rappresentazioni di una "visione soggettiva", in quanto convinto assertore che "la fotografia di testimonianza oggettiva" è un'utopia scivolosa e fuorviante.

È esperienza comune che nel visitare un'esposizione (di per sé già atto narrativo in quanto individuazione e impaginazione delle foto) si venga automaticamente attratti dalle opere ivi contenute, mentre è più raro soffermarsi sulle connesse possibilità di fruizione.

L'appropriazione da parte del visitatore dei contenuti di questa mostra è agevolata dal filo rosso che lega saldamente l'inerente allestimento con la configurazione del Magazzino, fatta di spazi aperti senza corridoi privilegiati. Ciò permette di attuare un numero a piacere di percorsi andata-ritorno non vincolati

Milano 1980

Il risultato concreto? Essere immersi nell'imprevedibilità del mondo pur partendo da configurazioni statiche, delimitazioni tagliate dai bordi dell'inquadratura che lo sguardo di Basilico aveva incorniciato in ripresa con il suo banco ottico

Roma
1990

e, dunque, passare e ripassare in direzioni volutamente diverse. Ne consegue che una determinata immagine non è preceduta e seguita sempre dalle stesse dell'itinerario precedente. Allora, nella mente dell'osservatore mutano percezione e impatto visivo, si originano riletture diversificate e dotate di senso. Come se, prima di far partire un brano musicale, l'ascoltatore potesse ridistribuire le note scritte dal compositore.

Il risultato concreto? Essere immersi nell'imprevedibilità del mondo pur partendo da configurazioni statiche, delimitazioni tagliate dai bordi dell'inquadratura che lo sguardo di Basilico aveva incorniciato in ripresa con il suo banco ottico (una macchina fotografica voluminosa e pesante, dotata di comandi manuali che le altre non hanno e che sono gestiti dal fotografo. Ospita pellicole piane di almeno 13x18 cm per lo scatto singolo, non la bobina continua dei più piccoli fotogrammi in serie).

Perciò operazioni preliminari lunghe. A iniziare dal posizionare il banco ottico sul cavalletto di sostegno a un'altezza di circa un metro e mezzo da terra per avere l'asse ottico orizzontale. A seguire, l'individuazione di uno specifico punto di ripresa per tener conto del fuggevole rapporto luce-ombra e per non aggiungere l'estetico al sostanziale. E ancora – sotto il panno che lo proteggeva dalla luce ambiente consentendogli di appropriarsi delle esili figure che comparivano sul

New York
2004

Quello di Basilico è stato lo sguardo indagatore di chi ha sempre avuto qualcosa di personale da dire, di chi sapeva aspettare il momento opportuno e non si accontentava di un risultato qualsiasi

vetro smerigliato, rovesciate sotto-sopra e invertite destra-sinistra – Basilico regolava la messa a fuoco e l'ortogonalità delle linee orizzontali e verticali dei manufatti inquadrati. Dunque, il rigore fisico della forza di gravità era per lui un fattore espressivo ineludibile per replicare la prospettiva pittorica rinascimentale, un'esattezza dietro cui ha celato i misteri del suo animo. Poi l'inserimento dello *chassis* con la pellicola vergine e, infine, la posa paziente con l'otturatore aperto per catturare la scena fatta di dettagli finissimi grazie alla nitidezza dei costosi obiettivi e alla grande superficie sensibile della pellicola. Insomma, per ogni immagine, non meno di venti-trenta minuti.

Tutte queste – prima di essere manovre tecniche e scelte tecnologiche – erano operazioni culturali di applicazione del linguaggio fotografico, di strutturazione di un messaggio composito, di mediazione di un modo di sentire, di condensazione di esperienze, ricordi e sensazioni che si materializzavano "in macchina".

Chi lo ha visto al lavoro racconta che in quei momenti cruciali Basilico era particolarmente concentrato, mentre prima e dopo interloquiva volentieri con coloro che, incuriositi, gli stavano attorno.

All'originario *corpus* delle accuratissime stampe bianconero analogiche, si era affiancata la stampa digitale (da scansione di negativi colore su pellicola piana) connotata da verosimiglianza cromatica irraggiungibile in camera oscura.

Il suo era un raffinato progetto di individuazione di uno spazio visivo, senza artifici di spettacolarizzazione per superare l'inafferrabilità del tempo e per condurre il fruitore attento oltre il visibile.

La potenza delle sue fotografie non è la semplice forma ma le domande che esse ci pongono. Infatti, l'immagine immobile di Basilico riflette la razionalità di un processo di raffigurazione del mondo, un pensare incastonato nell'osservare gli artefatti umani tra le pieghe della quotidianità, un'attività interpretativa mai neutrale centrata sui punti significativi della sua selezione individuale.

Shanghai
2010

Basilico si era laureato in architettura e poi aveva intrapreso la professione di fotografo, quindi ben conosceva i suoi soggetti, i relativi processi ideativi e costruttivi, le problematiche di inserimento nel tessuto territoriale preesistente, le conseguenze dell'incontro/scontro fra eterogeneità funzionali e stilistiche, nonché l'importanza delle opportunità storiche del passato immerse nella modernizzazione.

Un grande appagamento per il lettore esplorare le sue foto e oltrepassare la barriera delle ripetitività apparenti di fabbriche, grattacieli, edifici dismessi, aree marginali, tipologie e situazioni presenti in tutto il mondo.

Nelle città, tanti capitoli di un unico romanzo lungo oltre quarant'anni, una rete di connessioni non cronologiche valorizzate dal contesto in cui a Trieste le foto sono proposte.

Quello di Basilico è stato lo sguardo indagatore di chi – "scrivendo con la luce" lontano dagli stereotipi e al di sopra del brusio di fondo – ha sempre avuto qualcosa di personale da dire, di chi sapeva aspettare il momento opportuno e non si accontentava di un risultato qualsiasi. E lo si vede.

PITTORI E MODELLE

di Sabrina Di Monte

William Holman Hunt
Il risveglio della coscienza
olio su tela, 1853
Tate Britain, Londra

La Confraternita dei Preraffaelliti fu fondata da giovani artisti che portarono l'arte inglese della metà dell'Ottocento alla ribalta, scioccando i contemporanei con il realismo, totalmente inusitato per i tempi, dei loro quadri rappresentanti argomenti sacri ma anche scomodi temi sociali.

Nel 1850, il grande Charles Dickens chiamò l'audace realismo del dipinto *Cristo nella casa dei genitori (Christ in the House of His Parents* or *'The Carpenter's Shop'*, 1849–50, olio su tela, Londra, Tate Britain), «esempio di bruttezza senza uguali». L'autore era il ventenne artista John Everett Millais che, nel settembre del 1848, insieme a William Holman Hunt (1827-1910) e Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), aveva fondato la *Pre-Raphaelite Brotherhood*, la cui misteriosa abbreviazione PRB verrà usata per siglare le opere di questo primo nucleo di artisti, al quale si uniranno poi altri pittori, ma anche poeti e scultori.

Il programma del movimento dei tre giovani iniziatori era basato sulla ricerca di una forma d'arte libera da ogni affettazione accademica in un periodo storico che vedeva l'Europa infiammata da moti rivoluzionari di ben maggiore portata; eppure loro stessi furono visti, soprattutto all'inizio, come dei pericolosi sovvertitori dell'ordine costituito, fondatori di una inquietante società segreta.

John Everett Millais (20 anni), Holman Hunt (21 anni) e Dante Gabriele Rossetti (20 anni), studenti alla prestigiosa Royal Academy of Arts, erano infatti insoddisfatti degli insegnamenti che stavano ricevendo e volevano trovare insieme una via d'uscita all'arte dell'Academy che trovavano convenzionale, noiosa, commerciale e tremendamente prevedibile.

Erano interessati a realizzare un'arte spontanea che traesse ispirazione dalla natura, ma anche dalla letteratura e dalla poesia. Con l'obiettivo di restituire verità all'arte, cominciarono a dipingere quadri d'argomento morale e religioso tratti dalla letteratura e dalla Bibbia. Questi giovani artisti ribelli e talentuosi non contestavano l'arte di Raffaello, quanto quella dei suoi imitatori, diventata nel corso dei secoli ripetitiva imitazione di soggetti idealizzati e di strutture piramidali, con l'immancabile figura principale al centro e scorci di paesaggi sullo sfondo. Trovarono nel primo Quattrocento italiano quanto cercavano: un'arte ispirata e lontana dalla convenzionalità dei temi e delle tecniche che caratterizzavano l'arte a loro contemporanea. Ma all'inizio, prima che John Ruskin parlasse a loro favore e li riscattasse agli occhi del pubblico vittoriano, fecero molto scalpore con il realismo quasi fotografico delle loro opere.

I Preraffaelliti usavano come modelli persone reali e anche donne della 'working-class', con le quali finirono col condividere interessi artistici e letterari e con le quali spesso avevano delle relazioni, anche importanti, e che formarono a loro volta una sorta di 'sorellanza', non priva di conflitti e gelosie.

Come Elisabeth Siddal, una modesta sartina notata per il suo bel viso e i lunghissimi capelli rossi, che diventò la modella preferita della Confraternita (è l'Ofelia del famoso dipinto di Millais) e che finì per sposare Dante Gabriele Rossetti, dal quale imparò i rudimenti della pittura diventando pittrice lei stessa; o

Annie Miller, altra bellezza dai lunghi capelli fulvi, notata mentre lavorava in un pub e diventata poi modella di successo. I Preraffaeliti erano affascinati dalle lunghe chiome rosse, che dipinsero con regolarità e dovizia, facendole diventare un tratto distintivo della loro opera 'rivoluzionaria': in un tempo in cui le donne portavano i capelli sempre raccolti in pubblico, ritrarre donne con lunghe chiome fiammeggianti diventava un atto di rottura e di sfida, che contrapponeva alla nozione dell'ubbidiente e casto angelo del focolare vittoriano una donna passionale e anticonvenzionale.

Ma quanto avevano di rivoluzionario nella loro visione della donna e delle relazioni familiari gli artisti della confraternita? Certamente la convinzione che ci si potesse sposare anche al di fuori della propria classe sociale, contravvenendo così ad uno dei più rigidi dogmi dell'Inghilterra dell'Ottocento.

Nel *Risveglio della Coscienza* (*The Awakening Conscience)* del pittore Holman Hunt, è ritratta una donna 'caduta', '*a fallen woman'*. Nel pieno della rivoluzione industriale, il tema sociale della donna costretta dalla povertà a diventare una prostituta o a farsi mantenere da un uomo abbiente, era molto sentito nella Londra vittoriana (che di prostitute ne contava a decine di migliaia), proprio perché vedeva la figura della 'Maddalena' pericolosamente svincolata dal tradizionale nucleo familiare patriarcale, e priva di una figura maschile protettiva, padre, fratello maggiore o marito che fosse.

Nel *Risveglio della Coscienza*, Hunt ritrae una giovane donna probabilmente di umili origini, mantenuta da un uomo benestante che l'ha sistemata in un bell'appartamento e circondata da mobili e arredi di gusto, che rilucono però in modo sospetto agli occhi di un attento pubblico vittoriano: mobili troppo nuovi, non toccati dal calore e dall'inevitabile usura di una famiglia numerosa. La ragazza è ritratta seduta in grembo ad un giovane uomo dall'aria un po' lasciva che con la mano sinistra suona distrattamente al piano un motivo tradizionale che risveglia nella giovane la memoria di un passato 'innocente', causando un momento epifanico: l'impulso a cambiare vita, un risveglio della coscienza, appunto.

La ragazza che fece da modella a questo quadro è Annie Miller, che quando Hunt incontrò per la prima volta lavorava in un pub a Chelsea e aveva sedici anni.

Hunt si innamorò di Annie, e la mise a pensione presso una signora con l'intento di 'ripulirla' e salvarla, in attesa di poterla sposare.

Ma la bellezza di Annie e la sua chioma di capelli biondo-rossicci la resero una modella molto ricercata all'interno della cerchia preraffaellita, tanto che lei stessa finì col partecipare attivamente agli incontri della confraternita e a godere delle opportunità sociali che le venivano offerte. Annie Miller ebbe una relazione con Holman Hunt, ma non accettò di sposarlo. Il ruolo di moglie e madre non era quello che voleva per sé in quella fase della sua vita. «Preferirei morire», pare abbia scritto in una lettera a Hunt.

Perciò il dramma psicologico rappresentato nel *Risveglio della Coscienza* non è in realtà quello della modella Annie Miller, ma del pittore Holman Hunt che lo dipinse, tanto che il committente, probabilmente consapevole di quanto la vita della modella contraddicesse il messaggio rappresentato nel quadro, chiese a Hunt di cambiare i connotati della ragazza ritratta sul punto di redimersi, cosa che Hunt puntualmente fece.

Eppure Annie Miller non finì male, magari suicida nel Tamigi come avrebbe voluto la classica narrativa vittoriana, e dieci anni dopo sposò il capitano T. Thompson, dal quale ebbe due figli. Morì a 90 anni, nel 1925, in una cittadina sulla costa meridionale inglese, contravvenendo così al destino scritto per lei dalla società del tempo e persino dagli artisti anticonvenzionali che la ritrassero nei loro quadri.

ANIME NERE

di Gabriella Ziani

Il rastrellamento
nel Ghetto di Roma
16 ottobre 1943

Il tema dei "delatori" attivi nei sanguinosi anni della seconda guerra mondiale costituisce una memoria perturbante. Sul triste fenomeno resta fondamentale la ricerca di Mimmo Franzinelli, *Delatori. Spie e confidenti anonimi: l'arma segreta del regime fascista* (Mondadori, 2001), ma ci sono anche indagini specifiche, grandangoli inquietanti. L'ultima è *Anime nere. Due donne e due destini nella Roma nazista*, a firma di Anna Foa e Lucetta Scaraffia, che indagano le vicende della romana Celeste Di Porto (già nota alla storia) e della tedesca Elena Hoehn che s'intrecciarono nei bui momenti dell'occupazione nazista.

Celeste, soprannominata "Pantera nera", nata nel 1925 nel Ghetto romano, figlia di un venditore ambulante che morirà ad Auschwitz (ma non per colpa della ragazza), nel 1947 fu condannata dalla Corte d'assise di Roma a 12 anni di prigione per aver denunciato alle bande fasciste che operavano con la Gestapo suoi correligionari ebrei, e per averlo fatto «a scopo di lucro» (crimine non coperto dall'amnistia) nei giorni dei rastrellamenti seguiti all'attentato di via Rasella, che il 24 marzo 1944 portarono a morire alle Fosse Ardeatine 335 civili, militari, prigionieri politici e comuni, ed ebrei.

Popolare nel Ghetto dove la chiamavano "stella" per la sua bellezza, a un certo punto era andata come cameriera in una trattoria frequentata dalle bande fasciste dei Cialli-Mezzaroma, di cui faceva parte tale Vincenzo Antonelli, e di cui divenne l'amante dopo una cocente delusione amorosa: il suo legame con un giovane ebreo era stato impedito dalla benestante famiglia di lui, che la considerava povera e di facili costumi. Certo la ragazza matura un forte risentimento verso la parte socialmente "alta" della propria comunità, che la bandisce. Antonelli invece le propone di far soldi. Denunciando gli ebrei (5000 lire un uomo, 3000 una donna, 2000 un bambino). E lo fa, quando i tedeschi, su ordine di Kappler, comandante della Gestapo a Roma, "rastrellano" per trovare il numero proporzionato di persone da trucidare come rappresaglia all'attentato di via Rasella: i vicini la vedono indicare a dito persone e case, entrare in abitazioni e negozi per razziare i beni, salire sul camion che porta i dannati a morte, il pugile Lazzaro Anticoli lascerà un graffito sui muri di Regina Coeli: sono qui a causa di «quella venduta di Celeste – vendicatemi».

Dopo la liberazione la sua casa è assaltata da gente inferocita, la Di Porto è arrestata, fa due mesi di carcere, poi cerca riparo a Napoli, si nasconde in un bordello ma è riconosciuta da alcuni clienti, denunciata, e ri-arrestata. Il processo, nel 1947, suscita grandissimo clamore. Ma Celeste sconterà solo tre anni, due preventivi a Roma, e uno a Perugia, dove il 12 marzo 1948 già le si aprono le porte, mentre a ruota il 21 marzo dopo una rapida conversione riceverà – dalle mani del vescovo – battesimo e cresima nella basilica di Assisi. Lo stesso vescovo le consiglierà di riparare a Trento, dove è attiva Chiara Lubich, la terziaria francescana fondatrice del movimento laico dei "focolarini". Celeste, la cui originaria bellezza è sfumata mentre si "imbestialiva" con arroganza nel negare in aula i propri delitti, per i quali c'erano numerose prove e testimonianze, vi resterà per poco. Tor-

La vicenda di due donne, macchiatesi di collaborazionismo nella Roma occupata dai nazisti

Anna Magnani in
Roma città aperta
1945

nerà a Roma, nel 1951 sposerà un uomo semplice, di lei si perderà ogni eco, morirà nel 1981.

Ma proprio a lei, con toni sorprendenti quando non si voglia capire a fondo lo stato d'animo complesso del poeta, Umberto Saba dedicò una delle sue *Scorciatoie*, la n. 131, intitolata proprio *Pantera nera*, in cui ricorda sia la lettura di un opuscolo trovato per caso in cui senza sconti era rievocata la vicenda della ragazza, sia una canzonetta in voga nel Ghetto romano, dedicata a «Stella del Porto», che ne ha «fatti piangere tanti», e a cui è indirizzata «una serenata / finché Stella del Porto viene ammazzata». «*Materia greggia* - scrive Saba – per una o due terzine dell'*Inferno* di DANTE. Del resto, senza una goccia di superstite amore, non si fa nessuna poesia, nemmeno una canzonetta popolare di odio. E odio, amore, sangue – nella vita e nella poesia – si mescolano più che non si creda. Specialmente in epoche, come la nostra, turbate». Un disincanto che induce a trattenere il giudizio, senza condannare e senza assolvere.

Ma la ricerca delle autrici si concentra piuttosto sull'altra storia, quella assai meno nota di Elena Hoehn, la donna tedesca che aveva aiutato Celeste, facendola convertire, accompagnandola a Trento, accreditandola come religiosissima. Le due si erano incontrate in carcere, arrestate entrambe come collaborazioniste. Nata in Slesia nel 1901 e morta centenaria ad Assisi, secondo Foa e Scaraffia Elena non era la benefattrice generosa e cristiana devota che in seguito volle sembrare, ma altrettanto era stata una delatrice al servizio dei tedeschi suoi compatrioti, responsabile diretta della morte alle Fosse Ardeatine di tre carabinieri d'alto grado attivi nella Resistenza, arrestati nella sua stessa casa dalle SS il 25 gennaio del 1944. Uno di questi era Giovanni Frignani, che aveva organizzato ed eseguito l'arresto di Mussolini per ordine del re il 25 luglio del '43.

Nel settembre di quello stesso anno la Hoehn offrì a Frignani – e vedremo perché lo conoscesse così bene - un nascondiglio in casa propria, convincendo il marito a correre il rischio. Denunciata all'indomani della liberazione di Roma dai vertici dei Carabinieri e della Marina come «delatrice accertata» per cognizione dei rispettivi servizi segreti, andò a processo nel 1946, ma dopo una lunghissima serie di interrogatori e testimonianze fu assolta, anche se giudicata di scarsa moralità. Si ricostruirà un'immagine, per aver fatto convertire la Di Porto, frequenterà ambienti del Vaticano, favorirà un politico e intellettuale cattolico antifascista aiutandolo a fondare un suo giornale (finanziato dal marito), e si aggancerà in maniera attiva ed enfatica alla focolarina Lubich, che la porterà in palma di mano e ad esempio.

L'esito di questa seconda vita di Elena Hoehn è raccontato nella biografia – che le autrici giudicano monca e agiografica - scritta da Armando Droghetti per le

Anna Foa e Lucetta Scaraffia
Anime nere. Due donne e due destini nella Roma nazista
Marsilio, Venezia 2021
pp. 208, euro 17,00

Celeste Di Porto denunciava ebrei in base a un tariffario: 5000 lire un uomo, 3000 una donna, 2000 un bambino

Edizioni San Paolo nel 2012. Droghetti (Loreto, 1939), un funzionario del ministero delle Finanze diventato egli pure focolarino, ha esaminato l'archivio e intervistato la protagonista, e con l'aiuto di più esperti ha costruito un'immagine alta ed eccellente di questa donna pirandellianamente ambigua, senza mai citare – avvertono le autrici che definiscono il biografo «ingenuo» – il suo passato turbolento: per le due storiche la donna era al contrario un'arrivista dalle potenti capacità manipolatorie.

Trasferitasi giovane in Italia per studio con una sorella altrettanto filotedesca e compromessa, Elena Hoehn aveva sposato – solo con rito civile - un commerciante di origine avellinese, Luigi Alvino, che piantò poco tempo dopo. Mentre cercava un lavoro, incontrò il ravennate Giuseppe Frignani, fascista della prima ora e collaboratore di Mussolini, deputato, sottosegretario alle Finanze e dal 1927 direttore del Banco di Napoli. Ne divenne l'amante ufficiale per dieci anni, ben introducendosi nell'ambiente economico e politico. Già allora avrebbe tentato una conversione dal luteranesimo al cattolicesimo, si dice per ottenere il matrimonio religioso con quest'uomo che invece a un certo punto sposerà la donna da cui in precedenza aveva avuto due figli. Elena rientrò allora a Roma dal marito, che la riaccolse e mai fece cenno alla vicenda: conduceva affari, anche con i tedeschi.

È perciò che, nel momento del pericolo, i Frignani si rivolgono a lei per mettere in salvo Giovanni, il fratello di Giuseppe, nonostante vi fossero in campo più proficui agganci col Vaticano. Nella casa degli Alvino, non distante da Villa Torlonia, Frignani porta con sé il carteggio Mussolini-Petacci salvato da un nascondiglio poco sicuro, e i due passano le ore a trascriverlo, mentre altri alti gradi dei Carabinieri attivi nella Resistenza frequentano l'appartamento: le autrici sottolineano che Elena viene così a sapere tutto quanto della rete clandestina.

Quando le SS bussano alla porta, in casa ci sono anche gli ufficiali Raffaele Aversa e Ugo De Carolis. Elena apre senza prudenza, si intrattiene con i nazisti, chiama la moglie di Frignani, ne rivela il falso nome e pure la residenza segreta: si dice convinta, come tedesca, di poter ottenere favori speciali. Una tattica ingenua o un *bluff*? Gli ufficiali, presi come in una retata, e la stessa Elena, vengono portati in via Tasso, sede della Gestapo. Lei verrà quasi subito rilasciata. Frignani subisce torture, e muore, con gli altri due, alle Fosse Ardeatine.

In casa degli Alvino si svolgeranno in seguito feste in compagnia di tedeschi, e un mistero resta il caso dei soldi: la Hoehn sosteneva di aver subito il furto di due milioni, che sarebbero stati il "benservito" del suo ex amante. Poi ribalterà il discorso: i soldi non c'erano, ma ne aveva parlato bensì al marito, mentendogli. Si aggira nell'inchiesta di Foa e Scaraffia il dubbio che fossero denari guadagnati con le delazioni, ma prove non ce n'è.

È nelle fasi di istruttoria prima del processo che Elena conosce Celeste, nel carcere romano delle Mantellate gestito da suore, che favoriscono l'incontro. Quelle stesse che alla Di Porto, secondo il suo memoriale (dettato alla Hoehn che lo dattilografa, come scritto in premessa al testo), avrebbero assicurato che Pietro Koch, il seviziatore al servizio delle SS, fucilato il 5 aprile 1945 al Forte Bravetta, era morto con coraggio e si era meritato «il Paradiso». Potevano delle suore sostenere questa tesi? A guardarla da un lato, Elena si prende assai cura di Celeste. A guardarla dall'altro, la fagocita per i propri scopi.

Resta da dire che questa ricostruzione, basata su fonti archivistiche, atti processuali, e perfino indagini grafologiche, è senza dubbio importante per i fatti, i misteri e le ambiguità in cui si addentra, ma lo stile teso e fin troppo appassionato le toglie un bel po' di respiro. Inoltre molte foto delle protagoniste sono ben descritte, ma il volume ne è del tutto privo, e soprattutto manca l'indice dei nomi, omissione curiosa in un'opera a firma di storiche che scrivono un libro di storia.

IL GIORNO POSTUMO DI PARINI

di Fulvio Senardi

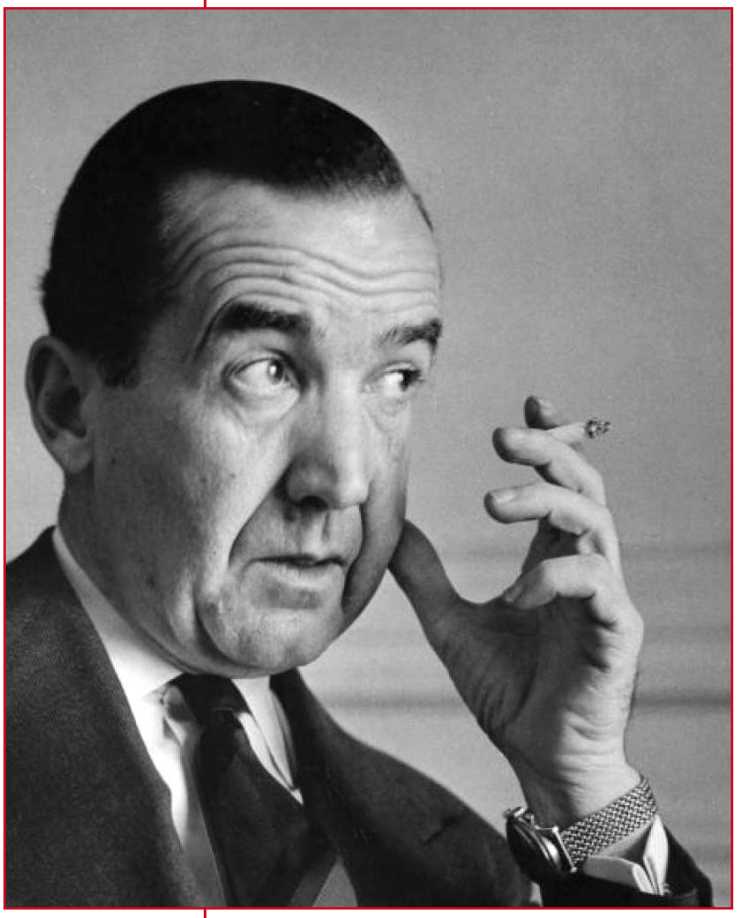
Scriveva nel 1892 Giosuè Carducci: «il secolo che noi vediamo finire ascenderà nelle storie d'Italia alto senza pari per la gloria del pensiero e dell'azione civile. Sarà lo stesso per l'arte, in specie per la poesia? A castigo di certi orgogli e di certi spregi, riguardiamo un poco, spregiudicatamente e soprattutto con informata coscienza, nel secolo passato al Goldoni, al Parini, all'Alfieri. Quanta, in tanta bassezza di opinioni politiche, in tanta miseria di idee d'opinioni e di costumi, quanta, nelle opere di quei tre, larghezza, continuità, intensità, efficacia immediata e rinnovante». E continuava, appoggiandosi a Settembrini, in un altro passo della sua *Storia del "Giorno" di Giuseppe Parini*, «la poesia del Parini ci annunzia il più grande avvenimento della rivoluzione latina, il cadere dell'aristocrazia […] nessuno ha dato al mondo il quadro d'una grande corruzione di un ordine civile che indi a poco muore». Stimolanti messe a fuoco: anche nel periodo di maggior bassezza dello spirito nazionale, possono sorgere degli uomini che indicano, magari con le armi taglienti della satira, dove debba incidere il bisturi della coscienza civile, invocando, sia pure in forma implicita, questa la visione di Settembrini, il superamento della diffusa corruzione di un'élite, che il letterato napoletano ha chiamato con il suo nome storico, l'aristocrazia.

È dunque morto il messaggio di Parini, nella misura in cui appare così condizionato dalle circostanze storiche? Non ne sono convinto; immagino che in molti operino, così vivaci come in me stesso, dei processi discorsivi che mi conducono a riflessioni certo amare, ma non forse inutili: cosa avrebbe detto il Parini (o Manzoni, o Dante) di fronte a tutto ciò? E questo tutto è il Paese in cui viviamo e nel quale la sferza morale del Parini non cesserebbe un attimo – se fosse tra noi con ancora vibranti il suo impegno civile la sua irriducibilità morale – di sibilare. E Dante? Quanti dei dannati avrebbero i volti di chi ci parla dagli schermi azzurrini della TV oppure occhieggia dalle pagine dei giornali, o peggio ancora, siede tronfio sugli scranni degli Alti Consessi della nostra Repubblica? Altro che l'*Inferno* raccontatoci dal giornalista Cazzullo, così vuoto, per non compromettersi, di presenze attuali scelte fra i "mostri" della nostra epoca, quanto sovrabbondante di pezzulli esplicativi, scopiazzati da wikipedia, sulla allusioni mitologiche del Sommo Poeta. Mi dà occasione per scrivere tutto ciò l'uscita di un altro volume della splendida Edizione nazionale delle Opere del Parini (*Il Giorno. Il Mattino, il Meriggio, il Vespro, la Notte* a cura di Roberto Leporatti, con il commento di Edoardo Esposito e Antonio Di Silvestro, Fabrizio Serra editore). Un libro apparso nel 1801, due anni dopo la morte del Poeta, per la cura di un suo discepolo Francesco Reina, e che riuniva per la prima volta oltre al *Mattino* e al *Mezzogiorno* (ribattezzato *Il Meriggio* nel volume del Reina), pubblicati già a metà degli anni Sessanta, *Il Vespro* e *La Notte*, dando così inizio, spiega Leporatti, ad «una tradizione editoriale inevitabilmente soggetta […] alla contaminazione di redazioni e testimoni, a stampa e autografi, nonché all'arbitrio dei singoli curatori». Si rimanda alla lucida introduzione per cogliere la complessità di operazioni filologiche così fini come quella messa in atto nel presente libro, obbligato a muoversi all'interno di ciò che appare, per *Il Vespro* e *La Notte*, un cantiere pariniano ancora aperto; per altro, come conclude Leporatti, l'impegno di restituire una versione autorevole e autorizzata da plausibili testimoni del testo del *Giorno*, ha fatto riferimento all'edizione pariniana curata da Dante Isella nel 1969 e pubblicata da Ricciardi, rispetto alla quale «il presente lavoro non può che riconoscersi, umilmente, come una sua revisione, piuttosto che come una vera e propria nuova edizione».

Giuseppe Parini
Il Giorno
Il Mattino, il Meriggio,
il Vespro, la Notte
a cura di Roberto Leporatti
Fabrizio Serra editore,
Pisa-Roma 2021
pp. 309, euro 84,00 (brossura)

UN ABC PER DANTE

di Francesco Carbone



Erich Auerbach

Tanto più per le cose che amiamo, abbiamo bisogno di sguardi illuminanti: la descrizione della *Gioconda* di Gombrich, le pagine di Simone Weil sull'*Iliade*, di Auden su Shakespeare e di tante altre. Per la *Commedia*, tra i compagni di viaggio migliori c'è Erich Auerbach, del quale ritroviamo in libreria i classici *Studi su Dante* (Universale economica Feltrinelli 2017). Proviamo a ricavarne un incompletissimo ABC, magari come prima dose contro le più paludate e rituali celebrazioni che si fanno eco l'un l'altra: equivalenti di corone di fiori sull'Altare della Patria prima di correre a pranzo.

BEATRICE

«Per la nostra indagine è indifferente sapere chi era Beatrice, e se essa sia vissuta davvero; la Beatrice della *Vita nuova* e della *Commedia* è una creazione di Dante e non ha quasi a che fare con una giovane di Firenze che più tardi sposò Simone de' Bardi». Questo nel primo saggio della raccolta: *Dante, poeta del mondo terreno* del 1929. Vent'anni dopo, Auerbach recensisce l'altrettanto fondamentale *Letteratura europea e Medioevo latino* di Ernst Robert Curtius: Curtius non crede che la Beatrice che innamorò misticamente il giovane Dante nella *Vita Nova* sia la stessa santa salvifica della *Commedia*. Auerbach: «e invece lo è: è un'anima umana redenta, che una volta ha vissuto a Firenze e che in vita ha mutato l'esistenza di Dante: lo dice Dante stesso e lo fa dire a Beatrice» (E. Auerbach, *San Francesco, Dante, Vico*, Editori Riuniti 1987).

Quanto Dante vedeva in Beatrice fu un problema irrisolvibile già per molti dei suoi contemporanei. Il più salace fu Dante da Maiano che, rispondendo al primo sonetto della *Vita nova*, consigliò il giovane Alighieri di lavarsi in acqua fredda le «coglia largamente, /a ciò che stinga e passi lo vapore / lo qual ti fa favoleggiar loquendo» (*Di ciò che stato sei dimandatore*). Tra le insofferenze più celebri verso l'enigmatica creatura, c'è prima di tutti Cavalcanti. Saltando ai nostri tempi, tra i miscredenti Benedetto Croce (di cui si ripubblica *La poesia di Dante*, Bibliopolis 2021) la trovava «poeticamente irreale»; la giovane donna infatti, «che così poco dimostra di sé stessa, fuori dell'incanto che diffonde col suo apparire, ha la storia che le si confà, la storia delle apparizioni angeliche; perché come essere che non è della terra, che non ha niente da fare né da amare sulla terra, presto muore, o piuttosto trapassa». Giorgio Inglese, nel recente commento della *Commedia* (Carocci 2016), scrive che Beatrice *è* Dante. Come Madame Bovary *è* Flaubert?

Quello che poeticamente per Auerbach dovrebbe contare è che «Beatrice, la beata, è la necessaria mediatrice della salvezza per gli uomini che manca-

Un glossario dantesco minimo, ricavato dagli Studi su Dante di Erich Auerbach

no di conoscenza» (*Studi su Dante*), e cioè noi: Ma noi cerchiamo di godere della poeticità di Beatrice senza convertirci a ciò che ci dice Dante di Beatrice: il lettore moderno si accontenta di credere che lo sia per lui, una santa appena personale: ma non è questo che voleva Dante.

CARATTERE DI DANTE

«…nella sua impressionante mescolanza di orgoglio solitario e solitaria impotenza, di libertà e do costrizione, di ardente nostalgia e di inflessibilità, [la speranza di Dante] ha l'impronta di ciò che appare fatale e necessario […], ma egli non dominò, e invece visse povero e solitario. Rettificare e superare questa disarmonia della sorte, non nel ritiro storico-ascetico, ma seguendo e assoggettandolo e riordinandolo in ispirito, fu il compito che gl'impose il suo carattere». Nel primo degli *Studi su Dante*, Auerbach mette in esergo: «il carattere dell'uomo è il suo destino» (Eraclito).

DIFFICOLTÀ DEL PARADISO

«Le anime del Paradiso hanno subìto un mutamento di figura generale e non superabile da occhi umani: lo splendore della loro beatitudine le tiene nascoste, Dante non le può riconoscere; devono dire esse stesse chi sono e i loro sentimenti, non possono servirsi facilmente di un'espressione, di un gesto individuale; ormai è solo lo splendore che manifesta un sentimento personale. C'era il pericolo di una spersonificazione troppo forte e di una ripetizione monotona, e spesso si è sostenuto che Dante non l'abbia superato: il *Paradiso* non possederebbe il vigore poetico delle prime due parti. Ma tale critica all'"ultimo lavoro" di Dante nasce dal pregiudizio romantico […] e dimostra che il critico non sa abbandonarsi a tutto l'insieme del soggetto di Dante. […]. Il rivelarsi è più tenue…».

Tra i «romantici», Francesco De Sanctis vide nella perdita di individualità delle anime sante il «concetto» del Paradiso (F. De Sanctis, *Lezioni e saggi su Dante*, Einaudi 1955); Croce lesse la cantica come «una serie di encomi». - Che la lettura del *Paradiso* implichi difficoltà senza confronti ce lo dice Dante stesso all'inizio del secondo canto: «O voi che siete in picciola barca, […] non vi mettete in pelago, ché forse, / perdendo me, rimarreste smarriti» (*Par*. II 1 e 5-6).

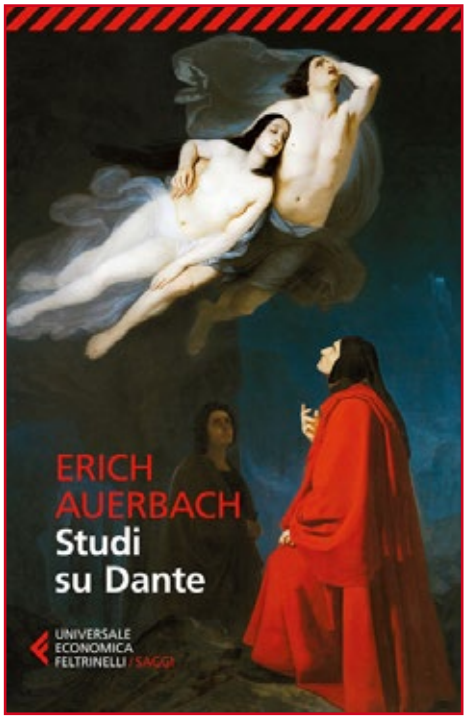
Domenico di Michelino
Dante e il suo poema
affresco, 1465
Santa Maria del Fiore, Firenze.

FARINATA E CAVALCANTE

Farinata e Cavalcante è il titolo di un saggio fondamentale che si legge in *Mimesis*. *Il realismo nella letteratura occidentale* (Einaudi 1956). È dedicato alla prima parte dell'XI canto dell'*Inferno*, dove Dante si muove tra le arche di fuoco in cui bruciano gli atei. Qui lo interroga Farinata degli Uberti, già capo dei ghibellini, che, incurante del fuoco che lo brucia, vuol parlare di politica, di fazioni e di vendette: come se persino lì fosse solo questo che contasse. Emerge all'improvviso dalla stessa arca Cavalcante, il padre di Guido, che subito chiede a Dante: «se per questo cieco / carcere vai per

Per la Commedia, *tra i compagni di viaggio migliori c'è Erich Auerbach, del quale ritroviamo in libreria i classici Studi su Dante*

Erich Auerbach
Studi su Dante
Versione italiana di
M.Luisa De Pieri Bonino
e Dante Della Terza
Feltrinelli, Milano 2017
pp. XXI-330, euro 13,00



altezza d'ingegno, / mio figlio ov'è? E perché non è teco?» (*Inf.* XI, 58-60). La risposta è incerta, ambigua, forse non solo involontariamente funesta. Cavalcante sconvolto si ricaccia nel fuoco. Farinata riprende a parlare di guelfi e ghibellini come se non avesse ascoltato nulla: autistico come la gran parte delle anime infernali. Tutto, scrive Auerbach, «accade con una concentrazione e tensione drammatica inaudite», con una lingua che «appare quasi un miracolo inconcepibile»: «qui vi è una condensazione d'avvenimenti maggiore che in qualunque altro dei luoghi da noi finora esaminati [*n.d.r.* in tutta la letteratura occidentale], e non soltanto non ve ne sono di più gravi e drammatici, ma neanche di più vari in così breve spazio», con «una ricchezza di mezzi stilistici quale nessuna lingua volgare europea conosceva prima di lui, e non li impiega soltanto singolarmente, ma li pone in continuo rapporto reciproco».

INATTUALE

Subito dopo Dante, «termina in Italia il Medioevo letterario» (E. Auerbach, *Introduzione alla filologia romanza*, Einaudi 1963). Dante stesso vede bene, e con orrore, di essere sul bordo di un abisso, di quel processo per lui catastrofico che noi posteri chiamiamo secolarizzazione e lui «selva»: tramonto di Dio, idolatria per sesso, superbia e avidità, trionfo di banche e commerci, dominio di poteri che non cercano altra giustificazione che nella loro forza. La Chiesa stessa non era ormai per Dante che questo: non più santa, non più profetica. Satana non aveva che da goderne: «onde 'l perverso /che cadde di qua su, là giù si placa» (*Par.* XXVII, 26-27).

Auerbach: «quando Dante lamenta e condanna la disunione, le lotte e le catastrofi del suo tempo, non gli viene neppure per un attimo il pensiero che vi si possa preparare una nuova forma e un nuovo ordinamento della vita, immanente eppure fruttuoso» (*Studi su Dante*). Stravolto il mondo, «non c'è nessuno che abbia rielaborato e continuato la sua opera, presa nel suo insieme. Nessuno ha potuto continuare o completare la costruzione del mondo e della storia contenuta nella sua opera, perché quella costruzione crollò» (E. Auerbach, *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo*, Feltrinelli 2007).

PATRIA/IMPERO

Nella sempre meravigliosa *Enciclopedia Dantesca* (Treccani 1970-1978, ora gratuita on-line) la voce *Patria* è di poche righe; *Italia* è già più corposa: vi leggiamo che «L'Italia è per Dante fondamentalmente una regione naturale e una regione linguistica». Ben altra dimensione ha la voce *Impero* (di Pier Giorgio Ricci). L'Impero cristiano era per Dante la sola costituzione politica giusta. Navigando sempre nell'Enciclopedia Dantesca, la voce *Impero* andrebbe intrecciata almeno con *Autorità* e *Monarchia*. Nel 1329 il trattato *Monarchia* fu bruciata perché giudicata eretica; nel 1559 è nel primo Indice dei

Il vocabolario della Commedia *è amplissimo (quasi 13.000 parole): un arco che va dall'infimo al sublime*

libri proibiti; la condanna fu confermata sino alla fine del XIX secolo.

Nel *Paradiso*, Dante contempla il seggio già pronto per Arrigo VII, che imperatore non lo fu mai, e che fu la sua ultima speranza politica di una restaurazione impossibile. Auerbach: «l'atteggiamento concettuale di Dante è quello difensivo di un conservatore e la sua lotta tende alla riconquista di ciò che è già perduto. In questa lotta egli fu vinto, e le sue speranze e le sue profezie non si compirono mai» (*Studi su Dante*): mai.

PROFETA DELLA VENDETTA

«Non è dubbio che Dante vede sé stesso in una missione importante quanto quella di Enea: egli è chiamato ad annunciare al mondo dissestato l'ordinamento giusto, che gli viene rivelato nel suo cammino» (*Studi su Dante*). Si perderebbe moltissimo della forza di Dante se si mettesse da parte questo contrasto con un mondo che sente sempre meno suo. Firenze: «giusti son due e non vi sono intesi» (*Inf.*, VI 73).; «dai lor costumi fa che tu ti forbi (*Inf.* XV, 73), e dall'esilio «a te fia bello / averti fatta parte per te stesso» (*Par.* XVII 68-69). Il mondo è «selva», da cui scampano in pochi e solo per grazia di Dio: si conferma che «stultorum infinitus est numerus (*Ecclesiaste*, I, 15), mentre pochi seggi sono ancora liberi in Paradiso.

Condizione tremenda è quella profetica, perché mentre il profeta annuncia, Dio tace: «o difesa di Dio, perché pur giaci?» (*Par.* XXVII 57). San Pietro contempla il trionfo di Satana: il papa «fatt'ha del cimitero mio cloaca / del sangue e de la puzza; onde 'l perverso /che cadde di qua sù, là giù si placa» (*Par.* XXVII 25-27). È del profeta essere *vox clamantis in deserto* (*Vangelo di Marco*, 1, 1-3), essere messianismo in un mondo di folli (follia è un termine chiave dell'*Inferno*). Il profeta condivide, scrive Auerbach, il fallimento di Cristo: «l'avvento immediato del regno di Dio in terra […] penosamente fallì» (*Studi su Dante*). La Speranza, «attender certo / de la gloria futura» (*Par.* XXV, 67-8), si proietta in un tempo indefinibile, per quanto sempre affermato prossimo: «O Segnor mio, quando sarò io lieto / a veder la vendetta che, nascosa, / fa dolce l'ira tua nel tuo secreto?» (*Pur.* XX 94-96). Cesare Garboli, un po' di anni fa scrisse su *la Repubblica* che «Dante è un uomo che sapeva odiare».

SERMO HUMILIS

Il vocabolario della *Commedia* è amplissimo (quasi 13.000 parole): un arco che va dall'infimo (merda, puttana, culo, porco…) al sublime (tutto il vocabolario della luce, i sillogismi più ardui, i paradossi della mistica), per un «poema sacro» (*Par.* XXV 1) che deve dire tutto quanto sia dicibile.

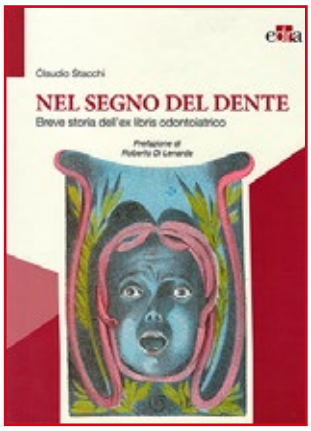
Se l'*Eneide* che Dante sapeva «tutta quanta» (*Inf.* XX 114) è *tragedìa*, tutta tenuta nel registro alto degli eroi dell'epica, quella di Dante è *comedìa* (*Inf.* XXI 2), capace di scendere e salire la scala dei generi anche improvvisamente, anche nel cuore del Paradiso, con dissonanze fortissime: «Di quest'ingrassa il porco sant'Antonio» dice Beatrice nel XXIX del *Paradiso*. Gianfranco Contini parlerà di «sperimentalità incessante» e «plurilinguismo» di Dante, opponendolo all'«unità di tono e di lessico» di Petrarca (*Preliminari sulla lingua del Petrarca*, Intr. al *Canzoniere*, Einaudi 1964).

Petrarca restaurò una distinzione tra i generi che era pagana. Il cristianesimo nasce da un libro sacro che tutti invece mischia: nella *Bibbia* «nessun genere di parole è evitato» (Agostino, *De trinitate*, 1 2). È il *sermo humilis*. Auerbach ne ricostruisce il *filum* che avrà «il massimo documento di questa sublimità cristiana» proprio nella *Commedia* (vedi *Sermo humilis* in *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo*, Feltrinelli 2007).

EX LIBRIS ODONTOIATRICO

di Walter Chiereghin

Vitězlav Fleissig
Ex libris Sigmund Leicht
linoleografia colorata a mano, 1934



Claudio Stacchi
Nel segno del dente.
Breve storia
dell'ex libris odontoiatrico
prefazione di Roberto Di Lenarda
Edra, Milano 2021
pp. 74 ill., euro 49,00

Laura Grusovin
Ex libris Claudio Stacchi
acquaforte, 2004

Dall'invenzione della stampa a caratteri mobili ad opera di Gutenberg nel 1455, il libro ha cessato di essere un oggetto di gran lusso, consentendo anche ai borghesi alfabetizzati di creare delle piccole biblioteche domestiche, possibilità che in seguito di sarebbe progressivamente allargata includendo altre classi sociali in conseguenza della produzione seriale connessa alla nuova straordinaria invenzione. Subito dopo, vien da pensare, nacque la perversa genìa dei parassiti da biblioteca, la vil razza dannata degli amici che chiedono un libro in prestito che poi non restituiranno mai più, agevolati nel loro furto dal fatto che un libro stampato non si differenzia da tutti gli altri che fanno parte della medesima edizione.

Fuori di celia, appare del tutto probabile che il legittimo desiderio di veder personalizzato un volume da parte di chi ne è proprietario, risponde anche al desiderio di lasciare una traccia di tale possesso che duri quanto il libro stesso, come noto un oggetto che il più delle volte ci sopravvive, che testimoni soprattutto di un interesse, talvolta di un'autentica passione che ha spinto ad acquisirlo e poi magari a rimanere ammirati per il contenuto, a leggerlo e rileggerlo, ad averne cura. Per attestare la proprietà di un volume sarebbe sufficiente un segno convenzionale, una sigla, uno stemma araldico, una firma, un timbro (come usa ancora oggi per le opere di biblioteche pubbliche), ma era fatale che qualcuno pensasse prima o poi di creare un identificativo su carta, da incollare sul foglio di guardia a suggello dell'appartenenza a un determinato proprietario, il cui nome è pure stampato sul foglietto, di solito accompagnato dalla scritta *ex libris*, dai libri, appunto. Che poi l'esecuzione calcografica della piccola opera su carta coinvolgesse anche artisti di chiara fama è testimoniata dal primo ex libris documentato, una xilografia del 1516, opera nientemeno che di Albrecht Dürer.

Tutto ciò, e molto altro, ci viene raccontato da Claudio Stacchi, medico chirurgo specializzato in odontostomatologia, docente all'Università di Trieste, ma soprattutto, per quel che riguarda l'economia di questo articolo, collezionista seriale d'arte, e in particolare di ex libris, dei quali in molti casi è egli stesso committente. Lungi dal richiudersi nella contemplazione compulsiva delle sue collezioni, Stacchi si è dedicato anche a un'attività di promozione dell'interesse per questo genere d'arte grafica, facendosi promotore e curatore di esposizioni (v. *Il Ponte rosso* n. 22, marzo 2017 e n. 34, maggio 2018) e della pubblicazione di un pregevole libro d'arte *Di questo e di molti altri mondi*, in cui quattro incisori di vaglia si confronta-

Claudio Stacchi ha pubblicato un bel volume sugli ex libris dei suoi colleghi dentisti

no con altrettanti testi narrativi di Howard Phillips Lovecraft (v. *Il Ponte rosso* n. 33, aprile 2018).

Questa volta l'attenzione di Stacchi si concentra su un sottogenere a lui molto vicino in quanto legato alla sua esperienza professionale e, coadiuvato da due altri esperti che anche nelle precedenti occasioni espositive ed editoriali avevano collaborato con lui, Giuseppe Conti e Luigi Bergomi, realizza un saggio articolato, esauriente e ovviamente dotato di un adeguato apparato iconografico: *Nel segno del dente. Breve storia dell'ex libris odontoiatrico*. Il volume nasce dall'esigenza di individuare un'area di riferimento circoscritta, dal momento che ovviamente oltre cinque secoli di pregevoli grafiche compongono un patrimonio visivo sterminato, mentre invece lo sviluppo relativamente recente dell'odontoiatria scientifica consente di limitare l'indagine a un arco temporale assai più ristretto, che si addentra poco più in là del XX secolo.

La relativa ristrettezza del campo d'indagine ha consentito ai contributori di approfondire adeguatamente l'esposizione, mettendo a disposizione del lettore significativi ragguagli circa i motivi iconografici che si rincorrono in questa particolare tipologia di ex libris. I profani (in tutti i sensi) apprendono così che uno dei soggetti più ricorrenti e l'icona di Santa Apollonia di Alessandria d'Egitto, martire

Gaston Cambin
Ex libris Robert Hunkler
acquaforte, 1957

del secondo secolo, cui sono stati strappati con tenaglie tutti i denti, prima che lei stessa salisse spontaneamente al rogo. La santa, rappresentata quasi sempre con le tenaglie della sevizie cui fu sottoposta, ricorre in numerose opere di pittura e naturalmente è un elemento iconografico ricorrente con molta frequenza negli ex libris degli odontoiatri, essendo tra l'altro patrona della categoria. Ora sanno a che santo votarsi anche coloro che stanno dalla parte sbagliata del trapano. Ma naturalmente la fantasia di artisti e committenti non si limita figurazioni agiografiche, estendendosi anche a scene di genere, spesso alleggerite da una sorridente ironia, a un gusto per il grottesco o persino a rappresentazioni di scene di esplicito o suggerito erotismo.

Il volume voluto e curato da Claudio Stacchi, con i rilevanti contributi degli altri due co-autori, si qualifica dunque come una guida completa e stimolante alla materia trattata, un piccolo ma esauriente manuale di Storia dell'arte in questo circoscritto, non facile e a prima vista persino poco accattivante settore, aperto tuttavia a contributi di rilevante interesse.

Roman Romanyshyn
Ex libris Claudio Stacchi
acquaforte a 3 lastre, 2013

UN DIARIO DALL'ISONZO

di Anitha Angelmaier

Alojzij Res
Gorizia, 2013
Pokrajinski arhiv
Nova Gorica,

Alzi la mano chi a Trieste, non facendo parte della comunità slovena, ha mai sentito parlare di Alojzij Res. Immagino un silenzio imbarazzato, gli occhi bassi e le mani posate in grembo. Eppure si tratta di un intellettuale e scrittore goriziano benemerito anche per la cultura italiana, che ha arricchito come docente e mediatore culturale. Nasce nel 1893, in una famiglia non agiata, entra, assolti gli studi ginnasiali, nel Seminario centrale di Gorizia, passa gran parte del 1916, angustiato da problemi di salute, presso la sorella a Bagnoli della Rosandra, per spostarsi nel 1918 a Vienna, avendo abbandonato l'anno prima gli studi teologici, per prendere servizio nel Kriegspressequartier, la sezione-propaganda dell'esercito imperiale, dove era stato cooptato in considerazione della sua fedeltà dinastica (in realtà fedeltà alla patria slovena, ma nei primi anni di guerra le due cose coincidevano) e dello spiccato talento di scrittore. Dopo la guerra studia a Zagabria, Lubiana e Firenze, dove incontra l'amore della sua vita, Dina Frasoli, che gli darà tre figlie e imparerà lo sloveno per diventare essa stessa traduttrice. Stabilitosi a Venezia, avendo cattedra a Ca' Foscari, muore, poco più che quarantenne nel 1936. Come si vede, una vita povera di eventi, non molto ricca di soddisfazioni culturali e prematuramente troncata. Nel periodo italiano si assume il compito di fare da tramite tra le due culture, rinunciando alle ambizioni di scrittore in proprio, attività che culmina nell'impresa di un volume dedicato a Dante nei seicento anni della morte, con saggi di autori italiani e sloveni ed una doppia edizione: in sloveno, pubblicata a Lubiana, e in italiano, uscita presso i tipi Paternolli di Gorizia.

Rotto dunque il ghiaccio con il personaggio veniamo all'*Ob Soci* (Dall'Isonzo - Diario di impressioni e sentimenti), che esce nella collana "Bibliotechina del Curioso" dell'Istituto giuliano di storia cultura e documentazione di Trieste e Gorizia. Si tratta del diario di guerra del giovane Res, spettatore affranto del conflitto che strazia le amate terre del Collio e minaccia (di espulsione oppure di conquista e snaturamento) la comunità slovena, pubblicato due volte negli anni della guerra e due volte, successivamente, nella Repubblica di Slovenia. Ma mai fino ad oggi in italiano. La traduzione, fedele ed elegante, si deve al giovane studioso e docente Remo Castellini, un tarquiniese attivo all'Università di Vienna, che ha curato anche la nota biografica e, ancora più importante dal punto di vista filologico, analizzato le varianti dell'edizione in volume rispetto alle corrispondenze apparse, nei primi mesi di guerra sul fronte italiano, sul giornale *Slovenec*. Castellini è uno di quei giovani che si sono lasciati affascinare dalle vicende tumultuose e complesse delle nostre terre e dal multilinguismo che le caratterizza diventandone, rimboccatisi parecchio la maniche, degli splendidi interpreti; quindi, come esclamano i francesi, "chapeau!". *Ob Soci* non ha niente però dell'arida crudezza di una cronaca di gesta militari, come capiranno subito i lettori, perché si tratta invece di una sorta di diario lirico, che lamenta, su un esplicito orizzonte etico-religioso, la devastazione che la guerra apporta al piccolo eden sloveno del Collio goriziano, causando morte, distruzione, profugan-

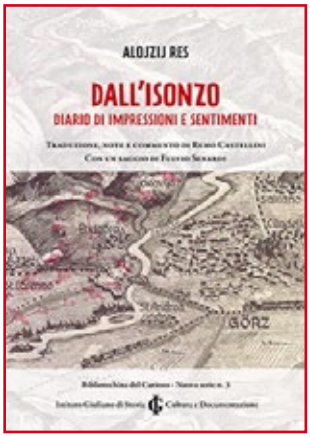
Per la prima volta tradotto in italiano il testo di Alojzij Res, testimonianza della Grande guerra vista dalla riva sinistra del fiume

za. Del resto Res arrivava a questo libro avendo dietro le giovani spalle un buon curricolo di poeta e di narratore, che ce lo mostra partecipe – come evidenzia Castellini – della corrente letteraria della «Slovenska Moderna», una sorta di post-realismo che guarda con interesse ai nuovi acquisti, intellettuali, epistemologici e formali, sul piano letterario, del "secolo breve". Un'opera insomma particolarmente raffinata che si può leggere per puro piacere estetico, non senza restare colpiti però dalla partecipazione umana che Res esprime nei confronti del suo universo rurale, stretto in un solo afflato di fede e tradizioni.

Per ingolosire, riportiamo qui un passo in cui Res racconta di un breve viaggio in treno da Gorizia a Trieste, una città che gli appare ripiegata, inerte e ingrigita, nonostante la natura rigogliosa che la circonda, e che Res descrive con grande virtuosismo di colori: «Il treno scivolò tra gli uliveti e i cespugli d'alloro tra i quali la luna tesseva una rete dorata che faceva baluginare le foglie argentate degli ulivi. Il mare ondeggiava armonioso e le onde canterine si infrangevano in mille perle scintillanti. Dal verde brillante delle acque apparve allora il castello di Miramare, che si ergeva su un piccolo promontorio della costa. Il castello non sembrava creato dall'uomo: era come se il mare stesso l'avesse gioiosamente dato alla luce e che il Carso, desideroso di bellezza, lo avesse adagiato tra le onde vellutate del mare. Il candido castello sembrava sognare spazi sconfinati e ricchi di segreti, che il mare custodiva di un amore geloso, con gli occhi di un bambino intento ad ascoltare una fiaba e a fantasticare sul mondo. Trieste, dov'è adesso la tua vita vivace ed irrequieta? Come mai alle prime ore della sera le tue finestre sono già chiuse e le vie buie e deserte? Camminavo da solo sulla riva avvolta dalla luce soffusa della luna. Il porto era vuoto, solo sul molo si stringevano impauriti alcuni trabaccoli, le barche a vela e le navi dei pescatori di Chioggia. Non c'era più traccia delle grandi e orgogliose navi a vapore sul molo San Carlo, né c'era più il continuo via vai di passeggeri, accompagnato dallo scrosciare di mille voci. Solo il mare rimane eternamente vivo ed eternamente giovane, mentre si apre come un'enorme tovaglia di seta verde e respira tranquillo, frusciando sommessamente nella pace notturna. Ma in questi tragici giorni, Trieste, odio ed invidia stanno soffocando la tua vitalità!».

Così "canta" Res, e mai parola sembra meglio impiegata. Se poi qualcuno volesse approfondire le implicazioni del testo, c'è, come abbiamo anticipato, il ricco apparato di analisi e confronti messo a punto da Castellini e un saggio del presidente dell'Istituto Giuliano, Fulvio Senardi (*La croce e la spada. Alojzij Res sul fronte isontino*) a suggerire qualche collegamento con la contemporanea letteratura di guerra, sullo sfondo della partecipazione intellettuale e morale allo sforzo militare della Doppia monarchia espressa dagli scrittori austriaci. Un ultimo rilievo prima di chiudere: il lettore noterà che il volume è stato finanziato dall'Università di Vienna. Interrogato su questo punto, il presidente dell'Istituto giuliano è, al solito, graffiante. Quei finanziamenti, dice, che gli enti pubblici italiani spesso ci negano ci sono stati in questo caso garantiti da un'Università straniera che ha guardato ai titoli di cultura ed alle competenze senza avanzare quelle curiose obiezioni (tipo: non siete mai stati finanziati dal nostro ente, quindi non avete diritto a ricevere alcunché nemmeno in futuro) che non di rado accompagnano – cortesemente, eh, sia bene inteso – i frequenti "no".

NB. Informazione pratica: impossibilitato per ragioni economiche a distribuire il volume su scala nazionale, l'Istituto Giuliano lo affida per la vendita alla Libreria Minerva di Trieste. È possibile chiederne copia direttamente all'Istituto (segreteria@istitutogiuliano.it) che la invierà al domicilio indicato con lo sconto del 10 per cento e spese postali (1,38 €) a carico del richiedente.



Alojzij Res
Dall'Isonzo. Diario di impressioni e sentimenti
traduzione, note e commento di Remo Castellini
con un saggio di Fulvio Senardi
Istituto giuliano di storia cultura e documentazione
Gorizia-Trieste, 2021
pp. 188, euro 15,00

L'ARTE DI ELISA M. BOGLINO

di Patrizia Lazzarin

Madre e figlia
olio su tela, 1930
Palermo, Galleria d'Arte Moderna "Empedocle Restivo"

I colori del Sud e quelli del Nord si amalgamano nell'anima di una donna, in un'alchimia di segni e tonalità: nei disegni e negli oli di un'artista nata a Copenaghen, che trascorre la sua lunga vita, dopo il matrimonio a 22 anni, tra Palermo e Roma. Elisa Maria Boglino cresce in una famiglia dove il padre è cattolico e la madre protestante, fra l'immaginario e la filosofia d'oltralpe e i paesaggi e la cultura arabo-normanna del Sud.

La pittrice, formatisi all'Accademia Reale danese, saprà rielaborare gli insegnamenti che le derivarono dalla conoscenza dell'arte tedesca e di quella del Quattrocento e Cinquecento italiano, in particolare Masaccio, Signorelli e Piero della Francesca. Il libro di Anna Maria Ruta *Elisa M. Boglino* ci conduce dentro la vita di questa artista, apprezzata dai contemporanei, e soprattutto ne restituisce un profilo che rivela la sua l'originalità. Bellissima com'era («Figuretta lieve di donna alta e smilza, dal profilo angelico e con due occhioni sorridenti e imbarazzati» la definirà Alberto Spaini), colpisce il regista Theodor Dreyer, in visita in Accademia alla ricerca di un volto per un suo film: la sceglie subito, ma Elisa non accetta, perché non vuole dedicarsi ad altro che alla pittura.

Le parole scritte da Anna Maria Ruta tratteggiano il profilo della pittrice che lei ebbe modo di conoscere nella capitale. «Ricordo quando la incontrai l'unica volta a Roma, in via del Babuino, in quella sua grande casa piena di quadri, distesa su un sommier, diafana nel volto, bianchi i capelli raccolti sulla nuca, lunghe e affusolate le mani da artista, che accompagnavano con garbo delicato le parole. Rammentava tutti i particolari del suo primo arrivo a Palermo con la madre, gli incontri, le esperienze umane, le cose che aveva fatto. Si rammaricava molto per quelle pareti affrescate con amore nella casa dei Boglino alla Rocca, distrutte dai drammatici eventi bellici posteriori». I volti degli uomini e delle donne dei suoi quadri sono contadini e operai, esseri umani affaticati dal duro lavoro che lascia poco spazio alla libertà dello spirito e al desiderio di bellezza. La materia di cui sono fatte le sue figure, nonostante le caratteristiche intrinseche di solidità e corposità, fuoriesce dal quadro e sembra farsi palpabile. Grandi e nodose mani continuano a muoversi e trascinano

Le alienate
olio su tela, 1931
Rovereto, MART

i nostri occhi nel racconto della vita dei protagonisti delle sue opere. Compaiono madri e figlie vicine, ma al tempo stesso lontane nella trama dei loro pensieri, circondate da pochi oggetti che definiscono, nell'essenzialità delle scelte, una poetica ispirata quasi ad un rigore ascetico.

Nel 1930 Il suo dipinto *Madre e figlia*, accettato con due disegni dalla Biennale di Venezia, ci consegna dei riferimenti precisi alla Sicilia, sia nei tratti fisionomici della madre, sia nei fichi d'india sullo sfondo. Pippo Rizzo, curatore di molte

Un libro di Anna Maria Ruta ripercorre la vita e l'arte della pittrice

opere di artisti siciliani in Italia e all'estero, su Elisa Boglino, esprime un giudizio utile alla percezione delle sue qualità pittoriche: «La caratteristica principale di questa pittrice di modernissimo temperamento consiste nel suo rifuggire dalla grossolana piacevolezza dell'Arte dolceborghese. Aristocraticissima è infatti la sua pittura, pensata al classico modo dei maestri italiani dell'Umanesimo e adatta […] più che alle limitazioni della tela, al vasto spazio di superfici murali. E sapore di grandi affreschi hanno infatti le sue creazioni, nelle quali la drammaticità e l'umanità intensa sono stemperate da un nobile segno di lirismo e di misticismo. Elisa Boglino pensa, ordina, controlla, costruisce secondo un senso diciamo quasi architettonico, scevro però di freddezza, anzi ricco di vita e di umanità». Il *leit motiv* della grandezza dell'essere umano e al tempo stesso della fragilità che ne costituisce parte inscindibile, compare nel dipinto *Le Alienate*, un olio su tela del 1931, in cui queste infelici «svelano nella sordida nudità del loro corpo anche quella delle loro vite senza senso» (Anna Maria Ruta).

Elisa Maria Boglino, nata Maioli, assumerà il cognome del marito Giovanni, un avvocato di Palermo, la cui famiglia di origini piemontesi annoverava molti studiosi e professionisti. Nella bella casa di Monreale, Elisa affresca una parete di 3 metri per 4, prima con la storia della *Creazione,* con molte figure di animali, e poi sopra di essa le *Opere buone,* purtroppo oggi andata distrutta a causa delle vicende belliche. Donna colta, ispirata al pensiero di Kierkegaard, divisa fra la religiosità cattolica del padre e quella protestante della madre, ma capace di elaborare una sua idea del sacro che l'avvicinava molto al senso dell'umano che ricercava negli uomini e donne che incontrava, Boglino diventa un esempio di iconografie e di modelli anche per pittori famosi come Renato Guttuso, Lia Pasqualino Noto, Pina Calì e molti altri. La sua pittura religiosa sceglie come formato trittici e dittici, dove si presentano scene della Bibbia e in particolare storie cristologiche. Fra di esse

Fanciulla in rosa
olio su tavola, seconda metà degli anni Trenta
Roma, collezione privata

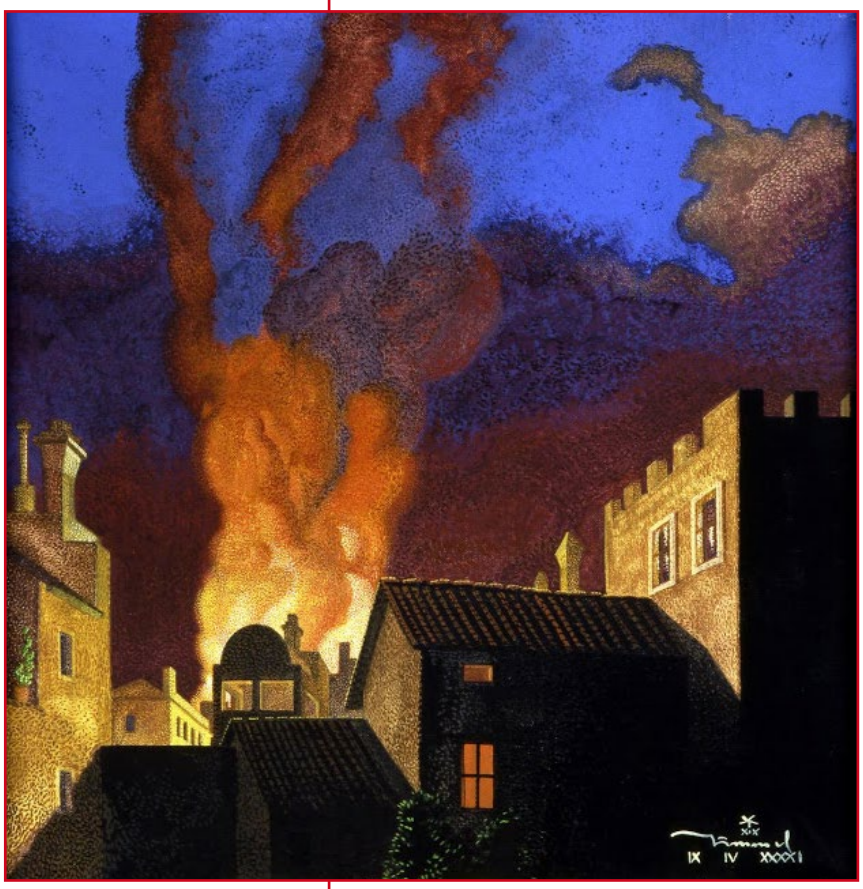
possiamo ricordare le *Storie di San Giovanni* in tre varianti e quelle più numerose del *Buon Samaritano*. E a proposito di questo soggetto è opportuno citare un breve brano tratto dagli scritti della Boglino: «Come Morandi ordinava le sue bottiglie e le sue scodelle, nello stesso modo io dispongo il Samaritano, il suo cavallo e il ferito. Solo che Morandi faceva arte pura mentre la mia è un po' contaminata dal sentimento […].Purtroppo ho spesso dato un peso eccessivo alla "espressione spirituale". Anche nel viso del cavallo l'"espressione" ha avuto una parte troppo grande», La sua pittura rivaluta il soggetto, rompe con il linguaggio della perfezione e della bellezza per esprimere l'intima sofferenza dell'essere umano. Il suo sguardo osserva con un velo di malinconia che diventa commozione le carni dei suoi nudi femminili di giovani e anziane donne, disegnate e dipinte in pose che ne restituiscono l'autenticità e la verità. Un'attenzione che rileggiamo con sfumature ancora diverse nelle espressioni e nei movimenti dei piccoli, come in *Bambina con bambola* del 1932.

Il successo dell'artista, nata il 7 maggio 1905 e durato nel corso della sua lunga vita, nonostante le interruzioni del suo operare dovuto a vicende personali, si conferma anche dopo la sua morte avvenuta nel 2002, nelle mostre recenti come quella itinerante del 2014 - 2015: "Artisti di Sicilia. Da Pirandello a Iudice", a Favignana, Palermo e Catania o come in quella del 2020: "Novecento. Artisti di Sicilia. Da Pirandello a Guccione" a Noto.

Anna Maria Ruta
Elisa M. Boglino.
Un percorso d'arte tra Copenaghen, Palermo e Roma
Kalòs edizioni, Palermo 2021
pp. 120, euro 18,00

TROPPO NERO NEL 1920

di Walter Chiereghin



Vito Timmel
Incendio del Balkan
olio su tela, 1941
Museo Revoltella, Trieste

Tra i significati della parola fiamma, uno riconduce alle mostrine colorate a due punte (a tre per la Cavalleria), che i militari italiani portano sul bavero della divisa come distintivo delle varie armi e specialità. Le fiamme nere identificarono durante il conflitto del '15-18 i reparti degli Arditi, corpo speciale della Fanteria, i cui reduci confluirono in gran parte – ma non totalmente: vi furono anche gli Arditi del popolo, socialisti massimalisti – nel nascente movimento fascista.

Le fiamme nere sul bavero dei reduci non sono quelle cui fa riferimento il nuovo romanzo di Marij Čuk, ma servono per introdurci al clima storico in cui esso è ambientato, quello di una città – Trieste – da pochi mesi conquistata dal Regno d'Italia, che viveva in un clima in qualche modo sospeso e conflittuale il rapido adeguarsi al nuovo assetto amministrativo e culturale, in un clima di tensione e di insofferenza per i gruppi etnici diversi da quello degli italiani, in particolare quelli di lingua tedesca, in gran parte costituiti da famiglie giunte in città in anni relativamente recenti, al seguito di funzionari e dirigenti dell'amministrazione pubblica o della finanza, e soprattutto di quelli di lingua slava, e in particolare degli sloveni che in città vivevano invece da secoli, avendo anche acquisito posizioni di rilievo nelle attività commerciali e finanziarie e impegnati a confermarsi in tali posizioni.

Il libro di Čuk, triestino di lingua e cultura slovena, si intitola difatti *Črni obroč* e viene ora pubblicato in italiano grazie alla traduzione, al solito scrupolosa e piacevolmente scorrevole, di Martina Clerici, col titolo appunto di *Fiamme nere*, che allude alle fiamme che avvolsero il Narodni dom il 13 luglio 1920, appiccate dagli squadristi di Francesco Giunta. Ecco spigato allora anche il colore di quelle fiamme: il nero caro alle simbologie necrofile dei fascisti, utilizzato anche nella elegante copertina quasi monocroma del volume in italiano, disegnata da Danilo Pahor.

L'opera di Marij Čuk è esplicitamente narrativa, con frequenti cedimenti al lirismo che spezzano a volte la tensione del racconto. Il libro, senza la presunzione di assumere le connotazioni di un saggio storico, ripercorre le cronache di quelle giornate di oltre un secolo fa, drammatiche e fatali, come si sono dimostrate in buona parte degli anni che ad esse sono seguiti, come sempre avviene per un crimine violento ingiustamente patito, da singoli o da comunità, che ingombra di sé, senza consentire oblii, un intervallo temporale scandito dal succedersi di diverse generazioni.

La storia narrata prende le mosse da una vicenda che più riservatamente privata non potrebbe essere: un assicuratore di Vienna, Otto von Helmut, progetta un breve viaggio di lavoro che deve portarlo a Trieste, curando tuttavia di lasciarsi qualche tempo per il turismo, in quanto il viaggio viene compiuto in compagnia dell'amante, Flora Schwarzkopf. Per i due, che non hanno mai visto il mare e men che meno Trieste, si preparava un breve ma intenso intervallo nelle consuetudini di clandestinità – e dunque di riser-

In un romanzo storico di Marij Čuk Trieste nei giorni dell'incendio del Narodni dom

vatezza e circospezione – che erano loro imposte nella capitale austriaca. Una suggestione aggiuntiva, inoltre, era la pace riconquistata, anche se «la guerra ha lasciato un'eredità problematica, molti strascichi dolorosi. Ma è una prerogativa di tutte le guerre, no? Trieste potrebbe fungere da modello per l'Europa intera, essere un laboratorio di uguaglianza e pacifica convivenza» (p. 12). La breve trasferta si preannuncia dunque attraente e non priva di emozionanti scoperte, come avviene difatti fin dal primo incontro con la distesa marina, dal finestrino di una carrozza della Ferrovia Meridionale, mentre «il treno scendeva dall'altipiano carsico verso la città, stesa ai margini della spianata marina che scintillava al chiaro di luna come un mare d'argento vivo» (p. 29).

Arrivati alla stazione, vengono condotti alla stanza prenotata per loro presso l'Hotel Balkan, ospitato nell'edificio polifunzionale del Narodni dom, il che, considerato che l'azione si svolge nel luglio del 1920, anticipa a grandi linee, anche al lettore meno avvertito, quanto verrà narrato nelle pagine seguenti.

I due amanti, dopo la prima notte nell'intimità della loro camera d'albergo, prendono possesso della città e di alcune delle sue cose più notevoli: un giro nella grande piazza aperta sul mare, una passeggiata sulle rive, guardando ammirati i piroscafi ormeggiati e percorrendo fino alla cima i moli, fermandovisi a inebriarsi col profumo del mare e con la visione spalancata sulla sua vastità nella giornata serena. Si tratta tuttavia di una serenità apparente e posticcia, dato che i due turisti avvertono attorno a sé, nei prudenti ammonimenti degli amici sloveni che suggeriscono loro dall'astenersi di parlare ad alta voce in pubblico, perché nemmeno la lingua tedesca è gradita in quanto improvvisamente i triestini «non se la cavano nemmeno con il tedesco, benché fino a un anno e mezzo [prima] lo conoscessero a menadito» (p. 46).

La vicenda si srotola verso il suo epilogo annunciato, com'è fatale che avvenga, mano a mano che la città viene perdendo progressivamente ogni attrattiva per i visitatori sempre più spaesati, e si fanno più pressanti le tensioni che si avvertono in molteplici occasioni, in particolare nei numerosi gruppi di teppaglia che si limitano ad aggredire verbalmente ogni persona che si esprime in una lingua diversa dalla loro. Quella che doveva essere una piacevole gita romantica diviene un dramma che per poco non si fa tragedia anche individuale, incapsulata dentro quella più collettiva quando le fiamme avvolgono il palazzo in cui i due protagonisti erano ospitati. Tutto assume la dimensione di un capovolgimento: la città accogliente e bellissima diviene la sentina di aggressività spinte fino all'omicidio, il viaggio sorridente dell'andata diviene la fuga angosciata del ritorno, gli eleganti viaggiatori riprendono il loro cammino a ritroso dentro vestiti goffi presi a prestito. Il sogno trasformato in un incubo.

Prima di questa prova di Marij Čuk conosco un unico antecedente letterario dell'incendio del Narodni dom, *Il rogo nel porto*, di Boris Pahor, racconto eponimo di una raccolta pubblicata da Nicolosi, un piccolo editore di Rovereto, nel 2001. A differenza di quell'illustre precedente, dettato come quasi tutta la produzione di Pahor da un'esigenza di testimoniare e quindi frutto di un'ispirazione autobiografica, il volume di Čuk è un romanzo storico, nel cui canone è la compresenza di personaggi realmente esistiti e di altri del tutto immaginari e il cui merito è di restituire al lettore un'immagine convincente di uno spazio fisico e sociale nel periodo storico che fa da sfondo alla narrazione che consente, più che non faccia un saggio storico, di comprendere appieno ciò di cui si tratta.

Lo scorso anno, il 13 luglio, i Presidenti della Repubblica italiano e sloveno hanno suggellato in una pubblica manifestazione la restituzione di quello storico edificio alla comunità slovena, a cent'anni dalla tragedia di quell'incendio che si riverbererò bel oltre i confini della città, per molti decenni successivi a quei fatti atroci e insensati.

Marij Čuk
Fiamme nere
traduzione dallo sloveno
di Martina Clerici
Mladika, Trieste 2021
pp. 160, euro 14.00

C'ERA UNA VOLTA IN AMERICA

In una personale alla "Saletta" di Via Maiolica a Trieste Donatella Chiara Bedello accompagna il visitatore in una lunga passeggiata per le strade e lungo i marciapiedi di una metropoli americana che largamente ormai appartiene a un passato che, per noi europei, continua a vivere nel mito hollywoodiano, inesauribile e immarcescibile, in cui la strada, appunto, è il set d'elezione, il più adatto a raccontare le storie individuali e collettive di una società in ribollente trasformazione. Il negozio, la vetrina con i suoi richiami pacchiani e violentemente colorati, costituiscono le quinte di quella straordinaria narrazione che rapidamente, anche per merito di cineasti, spesso importati dal Vecchio Continente, in fuga dalle persecuzioni razziali o più tardi, semplicemente attratti dalle colossali potenzialità del sistema cinematografico americano, com'è stato per il "nostro" Sergio Leone.

Risulta implicitamente collegato a questo universo visivo il lavoro della Bedello, che ricostruisce sulle sue tele le botteghe, una per ciascun dipinto, che animavano le vie dei quartieri più popolari di New York, costituendo lo specchio di una società e di una cultura plurale, spesso multietnica, irretita dalla bulimia consumistica che la pervade, nella quale il piccolo negozio è – o in larga misura è stato – il punto d'incontro degli abitanti del quartiere, e l'adescatore suadente che invita all'acquisto mediante le sue vetrine sgargianti di colore e sovraffollate di oggetti in vendita.

Tutte le opere esposte nella rassegna triestina sono ispirate a un gioioso iperrealismo, saturo di colore, che ritrae le botteghe popolari con i richiami kitsch delle loro scritte pubblicitarie e degli stessi oggetti esposti nelle vetrine o negli spazi esterni erosi alla pubblica via. Visti assieme, i dipinti sembrano far parte di una documentazione allegata a una rilevazione statistica, un archivio fotografico, informato ad inquadrature sempre rigorosamente frontali, in grado di dar conto, con la minuziosa rappresentazione dei dettagli più apparentemente trascurabili, ma che invece testimoniano di un vitalistico interesse per quanto è messo in scena, che includa o meno la presenza umana.

C'è, in queste opere, qualcosa che richiama alcune suggestioni che ci sono pervenute d'Oltreoceano anni addietro, dalla Pop Art che si esercitava nella riproduzione seriale dei barattoli di minestra di Andy Warhol, decurtata peraltro dell'implicita critica alla produzione industriale, o anche dei raffinati paesaggi urbani di Edward Hopper, anch'essi però depotenziati dal mancato richiamo alla condizione umana, che nelle tele della Bedello è quasi sempre soltanto suggerita da una messa in scena (interessante il riferimento all'interesse per il teatro nei suoi esordi) che lascia più libero chi osserva di immaginare un più rasserenato intrecciarsi di relazioni umane davanti e dietro le vetrine dei suoi negozietti.

Nata a Torino, Donatella Chiara Bedello ha esordito nel mondo dell'arte dando corpo alla sua passione per il teatro che si è esercitata con la realizzazione di scenografie e costumi per i teatri della capitale piemontese. Trasferitasi a Venezia. nel 1996 ha aperto e gestito la Melori & Rosemberg, galleria s'arte contemporanea, ubicata nel Ghetto Nuovo a Cannaregio, orientando al contempo il proprio talento figurativo in direzione dell'iperrealismo, in cui l'artista ha evidentemente creduto di trovare gli strumenti più adeguati alla rappresentazione della sua visione della realtà, della quale gli acrilici su tela presentati ora – e per tutto il mese di luglio – alla "Saletta" triestina costituiscono le prove più recenti.

LE FIABE DI KRAVOS

di Roberto Dedenaro

Nella vasta produzione di Marko Kravos, in cui la poesia occupa il posto più rilevante, particolare attenzione è dedicata alla scrittura per ragazzi, molti racconti sono stati tradotti anche in lingua italiana. In una stagione piena di soddisfazioni e operosità per lo scrittore triestino di lingua slovena, abbiamo sfogliato e letto con curiosità quest' ultima realizzazione, stampata in due lingue, *Hiša Selivka, tri hudomušne, La casa migrante, tre storielle da leccarsi le orecchie*, con la traduzione di Darja Betocchi e le illustrazioni di Erika Cunja.

Qual è l'età dei lettori ideali di questo libro? L'ho letto con curiosità e piacere, non so se devo preoccuparmi, ma è banale osservare come la letteratura per ragazzi produca pubblicazioni spesso raffinate, forse più apprezzate e capite dagli adulti che dai bambini a cui sono dedicate, ma il discorso sarebbe così lungo che ci vorrebbe una rivista intera e forse più. Resta il fatto che anche questo libro è bello con delle raffinate illustrazioni, l'edizione è, secondo me, appena screziata dalla doppia lingua che crea lo strano effetto di dividere il libro in due parti uguali o quasi, perché le due lingue comunque riempiono volumi diversi e riprodurre le stesse illustrazioni di qua e di là provoca uno strano effetto di sovrabbondanza. Capisco che fare due edizioni diverse avrebbe aggravato il bilancio dell'editore e non è un problema di poco conto, ma il risultato, credo, sarebbe stato ancora più apprezzabile.

È venuto, comunque, il momento di dire almeno qualcosa sul contenuto di questo libro. Le tre storie tradotte con l'abituale magistrale sicurezza da Darja Betocchi si muovono nell'ambito della tradizione della narrazione per l'infanzia: la prima è una storia in cui i protagonisti sono degli animali personalizzati, la seconda è una storia di magia proiettata in una sorta di indefinibile medioevo, la terza una storia più "alla Rodari" se si può dire così, svolta in un quasi presente. In fondo l'ironia di Kravos, anche qui largamente offerta, serve per mascherare un tensione didascalica e moralistica, che è ben presente nella produzione lirica e che trova nella fiaba, racconto tradizionalmente d'insegnamento, un luogo d'elezione. Così nel primo racconto, *Il coniglio Volpone,* troviamo l'ennesima variante della storia della volpe gabbata dalla sua stessa famelica ingordigia, tutto a favore di un coniglio che così si "volpizza", ma destinato al ritorno inaspettato, davanti all'amore, della sua più profonda "coniglità". La spiazzante conclusione crea una variante divertente e conduce la storia fuori dai binari esopici. La storia che personalmente preferisco, invece, è la seconda, *Rosamunda, Belzebau e il paggio Azio,* anche questa ricca di echi tradizionali, la principessa stregata, il mago cattivo, l'umile paggio che diventa un bel cavaliere, l'ironia e il solletico fanno pensare al Pentamerone di Giovan Battista Basile, che non so se Marko Kravos conosca; c'è anche un buffa disquisizione sui castelli e le loro rovine, i temi sono quelli rimescolati e impastati, un po' postmodernizzati, ma è interessante sottolineare come si rivitalizzino elementi, in fondo logori. Il terzo e ultimo testo è quello che dà il titolo al libro, *La casa migrante,* una storia che si svolge in un presente immaginario, facendo sembrare che i racconti siano disposti secondo un asse cronologico da un passato lontano ad un oggi di fiaba. Anche nelle periferie, questo sembra suggerirci Kravos, non soltanto nei boschi fatati, vivono gli gnomi anzi vivono persino nelle carie dei denti, carie che in questo mondo alla rovescia sono non soltanto dei fastidi, ma addirittura delle risorse, in cui si nasconde la magia. È questo uno dei tratti più evidenti, nelle poesie come in questi racconti, dello scrivere di Marko Kravos, che il mondo vada continuamente rovesciato, che le cose più consuete siano magiche. La magia, come nella migliore tradizione, assicura una conclusione positiva, i buoni avranno la meglio e realizzeranno i loro sogni e noi dopo aver letto o sentito leggere queste storie potremo forse sognare meglio ad occhi aperti.

Marko Kravos
Hiša selivka: tri hudomušne
La casa migrante: tre storielle
da leccarsi le orecchie
traduzione di Daja Betocchi
illustrazioni di Erika Cunja
Miš Edizioni,2021
pp. 91,euro 27,95

ARTE AL MERCATO COPERTO

Giorni fa si è conclusa una mostra alquanto particolare: 399 lavori di piccolo formato, creati da trenta artisti durante i vari periodi di confinamento dovuti al covid 19. Il lavoro degli artisti è stato esposto assemblato come una grande nuvola senza che si sapesse se fosse di passaggio o una minaccia duratura. La mostra è stata allestita nell'atrio del Mercato Coperto della frutta e verdura di Trieste, al piano terreno della rampa elicoidale di accesso ai piani superiori. Il contenitore di indubbio e notevole valore storico e architettonico creava in questo modo un interessante intreccio di valori e significati con il rigoroso allestimento delle opere, un dialogo dalle molteplici valenze e sfaccettature.

Tutto è iniziato con il primo severo periodo di confinamento all'inizio del 2020, quando Franco Vecchiet, insegnante alla Scuola di Acquaforte Sbisà, invitò gli allievi e i frequentatori dei corsi di incisione dell'Università Popolare, chiusi in casa come tutti, a creare dei piccoli lavori formato cartolina con i mezzi di fortuna a disposizione. L'invito a continuare il lavoro è stato poi esteso durante gli altri periodi di segregazione in autunno, più angoscianti per tutti in quanto si è capito che il male, i disagi e i pericoli sarebbero durati ancora per molto.

Il gruppo Facebook "Grafica d'arte e dintorni - Trieste", derivazione diretta del gruppo dei frequentatori della Scuola dell'acquaforte dell'Università Popolare, ha fatto da catalizzatore nella realizzazione della mostra. Il gruppo, una specie di salotto web fondato sugli interessi per l'arte, ispirato al rispetto e al sentimento di gruppo e di amicizia degli iscritti. Nel gruppo messaggi, contatti e informazioni fluiscono di continuo.

Paola Estori è stata il project manager che ha individuato e ottenuto dal Comune di Trieste l'uso dello spazio nel quale è stata realizzata l'esposizione. Il titolo scelto per la mostra è stato "Spostamenti e aperture". Dopo più di un anno di chiusure e difficoltà speravamo tutti di essere in un momento di rinnovate aperture, di nuove possibilità e di nuovi orizzonti di lavoro nell'arte. La parola spostamento ha assunto un duplice significato: da un lato quello di esporre in uno spazio non specificatamente destinato a quello scopo, ma comunque ancora vitale e importante nella vita della città, dall'altro lato ha fatto sì che gli artistici, uscendo dal loro ambito più consueto, spostandosi all'interno del Mercato Coperto hanno avuto modo di incontrare un pubblico diverso, forse più popolare, meno abituato alle mostre che ha consentito di spostare l'interesse degli espositori verso un'altra tipologia di pubblico.

Le incisioni, le xilografie, gli acquerelli, ed altro. non sono state nella maggior parte dei casi delle piccole opere fatte secondo le regole di un laboratorio attrezzato, ma eseguite secondo le possibilità offerte dai materiali trovati in casa, spesso casualmente, elaborati con carte e materiali riciclati. L'allestimento ha dato luogo a un grande assem-

Una quantità di opere in formato cartolina, realizzate in casa da trenta artisti durante i periodi di confinamento, confluite in uno spazio insolito condiviso

blaggio di lavori. Anche l'uso del formato cartolina per questo allestimento collettivo non è stato casuale, perché la cartolina è stata da sempre, e per i grafici-incisori in particolare ancora oggi, il mezzo privilegiato di comunicazione a distanza. Queste cartoline riflettono il disagio del tempo nel quale sono state create, lo stato emozionale degli artisti, le loro speranze e reazioni rispetto al tipo di vita imposto dalla pandemia che in parte attanaglia ancora il pianeta.

La mostra non è stata informata soltanto a criteri di carattere estetico, ma ha contenuto stimoli e significati oscillanti tra etica ed estetica, allargando il senso del lavoro ad ambiti di maggiore ampiezza. Si è trattaio di un'azione performativa dell'arte che indica un orizzonte di lettura più vasto e complesso. Questo fatto pone un accento imprevisto sopratutto sull'importanza, la versatilità, e la forza di comunicazione della stampa d'arte nei suoi diversi approcci e risultati. Si potrebbe chiamarla "arte partecipativa", oppure "arte collaborativa". Stiamo parlando di un sogno lungo un secolo di arte libera e multipla che s'innesta sulle linee di lavoro dei Futuristi all'inizio del secolo passato, passando poi da Kurt Schwitters e dall'avanguardia europea, per arrivare infine al Thomas Hirschhorn Bijlmer Spinoza Festival di qualche anno fa.

Doveroso infine citare almeno i nomi dei trenta artisti che hanno collaborato alla realizzazione dell'evento espositivo, che sono Livia Alfiero, Roberto Battaglia, Elio Gilberto Bettinelli, Patrizia Bigarella, Gaby Bon, Matteo Cadenaro, Anna Maria Delbello, Egle Odilia Ciacchi, Lucia Crismani, Paola Estori, Federica Finotto, Giovanna Foronchi, Alfredo Furlani, Ottavio Gruber, Elena Liggieri, Elen Lupinc, Loredana Manzato, Manuela Marussi, Roberto Mercanti, Roberto Micol, Maria Pia Mucci, Anna Negrelli, Franca Ramovecchi, Rossana Ravalico, Monica Sartori, Magda Starec, Rossella Titz, Elisa Vecchione, Franc Vecchiet, Maja Vecchiet.

Fotografie di Gianni Zigante

La Saletta
Hammerle Editori
Via Maiolica, 15/a - Trieste - tel. 040.767075

DONATELLA BEDELLO

Walking into New York soul