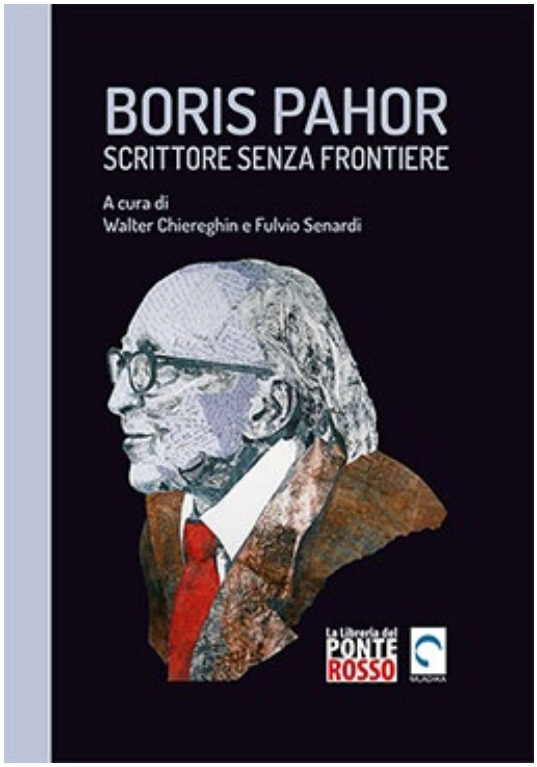
Il Ponte rosso

INFORMAZIONI DI ARTE E CULTURA

numero 78 - marzo 2022

Comune
San Vito al Tagliamento



presentazione del volume

BORIS PAHOR
SCRITTORE SENZA FRONTIERE

Venerdì 29 aprile 2022 alle ore 18.00

presso

Antico Teatro Sociale
"Gian Giacomo Arrigoni"

Piazza del Popolo, 13
San Vito al Tagliamento
(Pordenone)

con la senatrice Tatjana Rojc
dialogheranno i curatori del volume
Walter Chiereghin e Fulvio Senardi

una co-edizione:

La Libreria del PONTE ROSSO

MLADIKA

Sommario

Il sonno della ragione 3
Storia e storie di Aurea Timeus 4
di Gennaro Rega
Donne, scrittura e giardini 9
di Gabriella Ziani
Il Tiepolo triestino 12
di Walter Chiereghin
Černigoj e l'ex libris 14
di Claudio Stacchi
Recondita armonia 17
di Luigi Cataldi
Kandinsky e le avanguardie 20
di Francesca Schillaci
Dalla parte di Elody 22
di Silva Bon
Graziano Romio al Museo Carà 24
di Walter Chiereghin
Una voce dall'Istria 26
di Maurizio Casagrande
Paolo Gioli, un veneto del Po 28
di Paolo Cartagine
Frida: Abuso di un nome 31
di Walter Chiereghin
La mia arte per la fede 32
di Roberto Curci
Rina bianca e verde 35
di Roberto Dedenaro
Solo per ringraziare 36
di Giancarlo Pauletto
Protagonisti, filodrammatici ed esordienti 40
di Paolo Quazzolo
Avventure nell'archeologia 42
di Anna Calonico
Il ritorno in presenza per analizzare il presente 44
di Alan Viezzoli
Il lungo addio di Paolo Taviani 45
di Alan Viezzoli
Per caute sopravvivenze 46
di Malagigio

IL SONNO DELLA RAGIONE

«El sueño de la razón produce monstruos (Il sonno della ragione genera mostri)» scriveva Francisco Goya nel cartiglio dell'acquaforte-acquatinta forse più nota dei suoi *Capricci*, che abbiamo scelto per illustrare la copertina di questo numero, il primo pensato e realizzato mentre un'altra guerra insanguina l'Europa. La nostra scelta, assai più che da una motivazione estetica, è stata dettata dall'esigenza di rinvenire un livello minimo di razionalità che ci aiuti a comprendere l'incomprensibile che si annida in questa come in ogni altra guerra. Per contrastare, per quanto si può, il sonno della ragione, che non è soltanto quello nelle menti drammaticamente intorpidite di chi ha ritenuto opportuno dar fuoco alle polveri invadendo uno stato sovrano, ma anche quello che esige una rigorosa semplificazione, un dualismo perfetto di bene e male, senza che sia possibile varcare dialetticamente il confine militarizzato di una visione della realtà forzosamente imposta e propagandata, da una parte e dall'altra.

Ferma restando la riprovazione più totale per l'aggressione *manu militari* di una superpotenza nucleare nei confronti di un più piccolo paese limitrofo, il raccapriccio per le stragi di civili, per i bombardamenti, per gli assedi alle città, la pietà per i caduti di entrambe le parti in conflitto, non dobbiamo dismettere le armi del discernimento, nell'analisi di quanto è accaduto come nell'individuazione delle vie più adeguate ad uscire quanto prima dalla tragedia che quotidianamente sta vivendo un popolo che, come ogni altro, non la merita. Senza consentire di bollare come oggettivi fiancheggiatori del nemico tutti coloro che, su ognuno dei quesiti che si impongono nel convulso dibattito di questi giorni, esprimono un parere dissonante da quello di autentiche o supposte maggioranze.

A titolo di esempio, pur essendo favorevoli alla cessione di armi ai belligeranti ucraini, non dovremmo riconoscere pari dignità alla tesi di chi sostiene l'opportunità di un embargo *erga omnes* che impedisca tale cessione? Sia che si tratti dei più intransigenti movimenti pacifisti come pure di autorità morali difficilmente iscrivibili alla cerchia di succubi del Cremlino, come quella di papa Francesco?

Quando giustamente affermiamo il diritto di ognuno di esprimersi – e di studiare – nella propria lingua madre, riteniamo forse che ciò sia valido per la comunità di lingua germanica o slovena in Italia o per quelle italiane dell'Istria slovena e croata, ma che non sussista invece come diritto per quelle russofone dell'Ucraina?

Naturalmente la complessità di questo disgraziato presente che stiamo vivendo con angoscia e preoccupazione richiede, al contrario di quanto pensano gli apologeti del "con noi o con loro", ponderazione e non azione immediata, razionalità e non istinto, pensiero e non emotività. Perché la politica è pensiero, al contrario del nazionalismo, che affonda le sue radici in un humus prerazionale, mentre i suoi frutti avvelenati li abbiamo conosciuti per oltre un secolo di storia europea e mondiale e torniamo a riconoscere oggi nell'orrore che si manifesta a pochi chilometri dalle nostre case.

Riconoscere l'evidenza della complessità della crisi che stiamo affrontando da poco più di un mese dovrebbe risolverci a non istituire una "caccia alle streghe" ai danni di quanti in buona fede sostengono opinioni diverse da quelle manichee e assolutiste che sembrano andare per la maggiore anche nei Paesi che si ritengono – e sono – la parte di più avanzata democrazia di questo nostro continente ferito e lacerato.

Anche finisse domattina l'oscena campagna militare ai danni dell'Ucraina, sappiamo che dovremo tutti, noi compresi, pagarne le conseguenze economiche, politiche e culturali per molti anni a venire: cerchiamo almeno di mantenere vigile e insonne la nostra ragione perché dal suo assopirsi non siano generati altri mostri.

informazioni web di arte e cultura
a distribuzione gratuita
n. 78
marzo 2022

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:
Francisco Goya
El sueño de la razón produce monstruos (Il sonno della ragione genera mostri)
acquaforte e acquatinta
1797

STORIA E STORIE DI AUREA TIMEUS

di Gennaro Rega

Aurea Timeus
in un ritratto giovanile

«Il libeccio s'avventa coi suoi alti spruzzi sulle rive. Vedo un gran galoppare di nubi addensarsi sulle minacciose vette della Vena e del Caldiera. Le seguo trasognata e mi dico che tra poco dovrà piovere. Odo il rotolare lontano del tuono e scorgo la prima luce che intoppa contro le nuvole. Urla il vento e i vivi e i morti mi sollecitano con voci concitate. Rivedo le loro case settecentesche trasformate in squallide spelonche, percorse da lamenti ormai spenti. Come se mi dovessi fare largo tra una folla pressante, riprendo il filo del racconto interrotto».

È una evocativa sequenza presente nelle prime pagine del romanzo di Aurea Timeus, *La tartaruga*, pubblicato dall'editore romano Vito Bianco nel 1962. In occasione del centoventesimo anniversario della nascita, mi sembra doveroso tracciarne un ricordo. Infatti il suo nome e soprattutto le sue opere non compaiono di frequente nel canone delle autrici della diaspora istriano-dalmata. Inoltre le ristampe dei suoi libri finora sono state trascurate. Infine la saggistica su di lei è limitata. Segnalo gli Atti del Convegno internazionale tenutosi a Trieste nel 2013, dove Liliana Martissa ne ha fatto un incisivo ritratto come scrittrice. In un recente articolo per *Il Piccolo libri,* Walter Chiereghin ne auspicava la riscoperta. Tenterò di portare anch'io un modesto contributo in tal senso.

Sono partito proprio dall'opera che diede alla scrittrice polesana una certa notorietà a livello nazionale e suscitò positiva accoglienza di critica e di pubblico. Nell'aprile del 1963 ottenne il premio letterario Naxos, durante una cerimonia «accompagnata da vivi applausi all'autrice e da grandi ovazioni alla Venezia Giulia». Così informava *L'Arena di Pola*. Nel maggio di quello stesso anno anche Trieste al Circolo della cultura e delle Arti le dedicò una serata durante la quale l'autrice lesse alcuni brani del romanzo e Marcello Fraulini ne fece un'apprezzata prolusione critica. Infine se ne occupò la più diffusa rivista culturale italiana del tempo, *La fiera letteraria*, con una elogiativa recensione agli inizi del 1964.

La tartaruga si ispira alle vicende della famiglia dell'autrice nel periodo in cui lei, fanciulla e giovane donna, visse con forti e contrastanti emozioni il ritorno dell'Istria all'Italia nel 1918, poi l'avvento del Fascismo e infine i momenti drammatici della fuga di gran parte della popolazione italiana da quelle terre. Il titolo fa riferimento a Cleo, una tartaruga stanziata nel giardino della casa dei Timeus a Portole.

«Attraverso la sua corazza, Cleo non mi udiva e io capivo soltanto ora, che la tartaruga non era mai stata piccina, innocente, dormigliona. Mi rendevo conto, improvvisamente, come il gioco delle proporzioni non fosse che un'opinione, un semplice punto di vista. Anche durante i suoi lunghi letarghi la tartaruga mi era

apparsa pericolosa. Nella sua inerzia aveva rimuginato l'avvenire. Aveva architettato vendette che, appena sveglia, attuava ciecamente» (p. 193).

La simbologia dell'animale la si scopre meglio leggendo tutto il libro. Essa allude alla ciclicità della Vita, all'irregolare corso della Storia. L'adolescente protagonista, Costanza, nel vederla apparire «calda come un carbone sotto la cenere» (p. 194), uscita dal letargo e pronta in giardino a riprendere indifferente il suo "misterioso" cammino, intuisce una amara verità: che le tante speranze, le tante attese di quella giovinezza che sta scorrendo felice a Portole, potrebbero presto diventare cenere.

Il romanzo è ampiamente autobiografico. Ruota attorno alle fasi dell'educazione sentimentale di Costanza, *alter ego* di Aurea, intrecciandosi con gli eventi della contingenza politica e del conflitto fra le etnie italiana e slava. Appena l'esuberante adolescenza sognatrice della protagonista sboccia in un innamoramento per un giovane uomo affascinante, l'ingegnere Ranieri, emergerà un aspro dissidio interiore fra i doveri di figlia, educata in un rigoroso e formale ambiente familiare, e l'aspirazione alla felicità di donna. Il suo personale disagio spirituale, però, è duplice e simile a quello di altri membri appartenenti alla stirpe dei Timeus. Costoro hanno accettato per necessità, ma non con atteggiamento acritico, il regime fascista.

Ineludibilmente esso li sta portando a causa dei suoi metodi e fini prevaricatori, nei confronti della popolazione slava, alla fatale perdita proprio di quel mondo che i loro antenati hanno faticosamente edificato. Sul finire della guerra la separazione definitiva dall'amato Ranieri coincide con la fuga di Costanza e dei superstiti della sua famiglia, esuli dall'Istria e privati di ogni bene. La conclusione del libro, come avviene per altre coeve scrittrici di quelle terre, ad esempio Graziella Fiorentin, è costruito su una sorte di *nostos* conflittuale. Infatti Costanza, ormai donna matura, decide di rivisitare i luoghi del suo passato.

«Lasciammo la porta medioevale a sinistra e raggiungemmo la villa. Ferma tra i cedri, in un'armonia di spazii e di lontani orizzonti, malandata dall'incuria, la casa ci attendeva, ci attende. […] Ora, le buie pinete, tra le rocce blandite dall'ultima luce, avevano vibrazioni insolite. Una bava leggera, quasi un soffio di speranza, ravvivava il paesaggio. Percepivo l'infinito indugiare del tempo, lo confrontavo coi sussulti della nostra breve stagione. E pensavo alla tartaruga che ordiva storie dolorose e liete, fughe e ritorni. Ferma, sotto l'arco degli anni» (pp. 285-287).

Si tratta di alcune sequenze della parte finale del libro. Gesti, azioni prima ancora di essere compiuti, vengono allusi o prefigurati da una sorta di trasfigurazione (*le buie pinete...avevano vibrazioni insolite*). Ne *La tartaruga* si trovano frequenti pause a cui l'autrice ricorre soprattutto in momenti di particolare tensione narrativa. A quel punto la scrittrice inserisce una sorta di movimento esterno, per esempio un canto di un uccello, il fremito di un bosco, il tremito di un corpo, che producono una brevissima fissità dell'empito emotivo, una incantata distrazione dal fitto incalzare del racconto.

La scrittura di Aurea è dunque profondamente radicata nel paesaggio istriano e

La scrittura di Aurea è profondamente radicata nel paesaggio istriano e nelle vicende dei Timeus

nelle vicende dei Timeus. Sarebbe importante scoprire le fasi del suo apprendistato culturale e il cantiere artistico – letterario che modellò la sua scrittura. Ma le informazioni biografiche sono scarne e avrebbero bisogno di un'ulteriore ricerca nell'archivio privato della famiglia. Era nata a Pola il 29 marzo 1902. Ma fino al 1946 la sua vita si svolse nel borgo istriano dove era condensata gran parte della storia dei Timeus di antica origine veneziana e di specchiata tradizione irredentista.

In occasione della morte avvenuta a Città del Messico il 17 novembre 1981, *Il Piccolo* pubblicò un breve "coccodrillo", quasi un mese dopo la scomparsa. *L'Arena di Pola* a distanza di due anni ne fece un affettuoso ricordo firmato da Graziella Marchesi, che però poco aggiunge alle informazioni già note. Potrei ancora citare la sintetica biobibliografia sulla Timeus riportata nel bel libro di Silvio Facchini: *Portole d'Istria tra immagini e memorie*.

Leggendo i suoi lavori pubblicati nel tempo, spesso mi sono chiesto se Aurea Timeus si preoccupò mai di scrivere dei romanzi "attuali" sulla drammatica vicenda dell'Esodo. Ho la convinzione che volle conservarla in una teca di cristallo, soltanto qui e là macchiata dal Tempo, consapevole che mai più si sarebbe potuto riavvolgere il nastro della Storia di quella parte d'Europa.

Quando nell'aprile 1946 esordì con il romanzo *La mia gente*, la Commissione interalleata stava perlustrando le zone del Friuli – Venezia Giulia e Istria per tracciare i nuovi confini fra Italia e Jugoslavia, poi sanciti dal trattato di Parigi del febbraio 1947. La scrittrice si era ormai forzatamente trasferita in Italia. Ma, pur in tempi così contrastati per la sua terra di origine, non scelse di scrivere un testo pamphlettistico sulla diaspora delle popolazioni istro-dalmate. Preferì proporre un "omaggio" a quattro generazioni di Timeus, lungo l'arco di circa un secolo, dai primi dell'Ottocento alla fine della Prima Guerra Mondiale. Nel complesso e tormentato svolgersi delle situazioni, i rappresentanti di questo *ghenos* si avvicendano, combattono e amano nella Storia e contro la Storia, mantenendo le tradizioni patriottiche salde come le rocce dell'Istria su cui hanno costruito le loro case. Anche nel saggio della studiosa polesana Elis Olujić, pubblicato nel 2004 e intitolato *La forza della fragilità: scrittura femminile nell'area istro-quarnerina*, si evidenzia come in questo libro sia da apprezzare l'«equilibrata mescolanza di oggettività storica e invenzione narrativa».

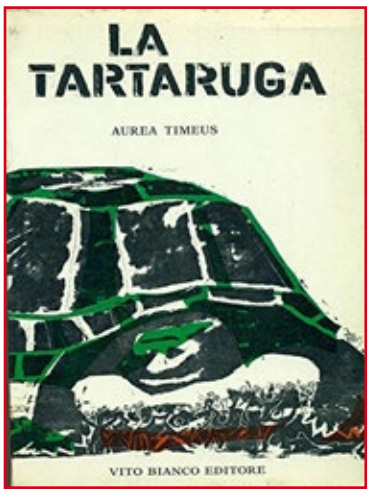
Se scrivere permette di riconoscerci, di metterci in relazione con epoche e individui, anche lontani, capaci di parlare alla nostra interiorità, Aurea Timeus con una scrittura generosa ed emotiva, ci svela la sua memoria-archivio, senza farne quasi mai una memoria spettrale. Infatti sia nei due romanzi "istriani" già citati sia in alcuni successivi racconti aventi questa tematica, si astiene dal rappresentare con troppa crudezza scene di eccidi o di scontri armati. Le cicatrici delle vicende di confine durante e dopo il conflitto sono accettate per produrre memoria e non risentimento o peggio, odio.

Parafrasando Nietzche, Aurea finita la guerra vuole sentire nuovamente soffiare il vento di primavera e percepire la sua anima, la sua mente più leggere. Trova, dopo la catastrofe, un nuovo luogo, una nuova casa dove realizzare tutto ciò. È Roma, dal Dopoguerra agli anni Sessanta. Poi Città del Messico, quasi un secondo esilio, quando a metà degli anni Settanta decide di riunirsi al figlio Fauro Aloi, ingegnere, e alla sua famiglia trasferitisi lì per motivi professionali. Ma queste scelte sono il segno che l'autrice con coraggio seppe

Nel romanzo La mia gente *propose un "omaggio" a quattro generazioni di Timeus, lungo l'arco di circa un secolo, dai primi dell'Ottocento alla fine della Prima Guerra Mondiale*

attraversare e superare "la perdita" originaria.

Nell'intervallo tra l'uscita dei due libri già citati che avrebbero dovuto formare con *I senza terra*, una compatta trilogia storico-autobiografica delle vicende vissute in un secolo e mezzo dall'Istria e dai Timeus, la scrittrice aveva composto il romanzo *Queste povere mogli* uscito nel 1951 per una piccola casa editrice milanese, La Prora.



In quegli anni era duro pubblicare con la desinenza "a". Solamente quando nel 1961 in Italia "Il Saggiatore" fece conoscere *Il secondo sesso* di Simone de Beauvoir anche da noi si avviò su larga scala il dibattito sulla questione femminista e le cose cambiarono rapidamente. Aurea Timeus propone una tormentata e infelice figura femminile, Mirta, che è il frutto di una certa educazione borghese nell'Istria a cavallo fra Impero asburgico e Regno d'Italia. In quel contesto storico-sociale le donne in famiglia venivano prese in giusta considerazione perché spesso ne tenevano ben salde perfino le redini economiche. La protagonista infatti attraverso dolori, ribellioni, cedimenti, fughe, ritorni vorrebbe fino all'ultimo realizzare un matrimonio basato sulla libera convivenza e sulla consapevole fedeltà ad un uomo solo. Ma la sua cultura spiccatamente nordeuropea e aperta, cozza contro quella del marito, Domenico Ortanova, un barone meridionale, stretto nei pregiudizi della sua terra e soffocato dalle usanze assorbite acriticamente.

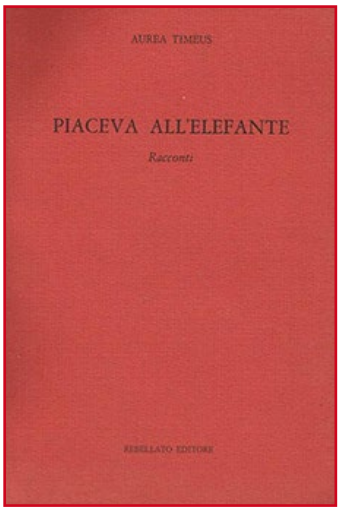
«Tutto è detto con molta semplicità, con quell'accento che palesa la fedeltà al vero, con un naturale sentimento affettuoso e una nitida appropriatezza di stile che richiama i buoni narratori dell'Ottocento». Così recensiva su *La Voce libera*, lo scrittore triestino Silvio Benco. È un giudizio condivisibile. Infatti il romanzo oscilla fra sequenze di un passatismo, per il lettore di oggi, quasi insopportabile, e pagine di una audacia sentimentale e intellettiva, che si aprono a uno sviluppo narrativo percorso da improvvise vibrazioni, scatti, raffinatezze stilistiche.

Fra gli anni cinquanta e gli anni sessanta Aurea Timeus ebbe occasione di collaborare con alcuni quotidiani nazionali, oltre che per la Rai di Trieste. I sei "pezzi", dalla forma e dal tratto impressionistici, pubblicati per il quotidiano torinese *Stampa Sera* fra la primavera del 1955 e l'estate del 1956, sono composizioni che andrebbero accostate alle pagine della silloge narrativa *Piaceva all'elefante*, pubblicata nel 1971. Del libro si è occupato con attenta cura Walter Chiereghin sull'inserto in precedenza citato del quotidiano *Il Piccolo* di Trieste. Timeus alternava dunque la scrittura di romanzi a quella di sapidi e vivaci racconti dove fatti del vivere quotidiano, tipi umani, variegate situazioni vengono osservati con occhio attento e vivace.

In questi bozzetti di vita trascorsa a Roma, si leggono sequenze con connotazioni vivaci e stupite per certe bellezze romane: il parco di Villa Sciacca oppure il panorama dal balcone del suo nuovo appartamento a Monte Mario dove «i tramonti non finiscono mai» (*La casa nuova*, giugno 1955). Si tratteggiano figurine di cameriere astrologhe (*Titina, le carte e gli orologi*, aprile 1955) o ladre per una futile avidità (*Due gocce di rugiada*, agosto 1955), di lavandaie fiere di possedere finalmente uno *status symbol* come la pelliccia anche se "de can de palù" avrebbero aggiunto ironicamente in casa Timeus a Portole (*La pelliccia*, febbraio 1956), di amiche che tentano di superare certi blocchi psicologici del vivere in società (*Debutto*, agosto 1956). Il racconto del maggio 1955 intitolato *Nostalgia di Marco* è l'unico che si volge al passato. «In famiglia ci siamo imposti di accettare il nostro

Aurea Timeus con una scrittura generosa ed emotiva, ci svela la sua memoria-archivio, senza farne quasi mai una memoria spettrale

destino di esuli e di non farne più menzione con nessuno, nemmeno con noi stessi». Da questo imperativo deroga il "pezzo" che è una struggente rievocazione del cugino Marco, morto nella difesa di Portole nel 1944, e di alcuni episodi vissuti insieme a lui nella fanciullezza. Può considerarsi una sorta di "cartone preparatorio" di scene e personaggi che si ritroveranno, pur con nomi cambiati, in *La tartaruga*



Dal 1958 su *Momento sera* tenne una rubrica di giardinaggio dal titolo "Il balcone fiorito", allusione a quello da lei amorevolmente curato nella sua casa romana. Sembrano noterelle frutto semplicemente di un esercitato gusto estetico e di *bon ton* acquisiti in una famiglia di agiata borghesia. Invece anche loro affondano le radici nelle esperienze e nei ricordi di «[…]una terra bianca calcarea; quella terra così indifferente alla fatica dell'uomo», come si legge nelle prime pagine del romanzo *La mia gente. Drio la Terra* (cioè dietro il castello di Portole) Aurea riconosceva ancora la vivida immagine «dei cedri dalla aria festosa», «dei cespugli di lillà», «dei fiori a grappoli» e nella casa paterna «i freschi mazzi di rose disposti nei vasi un po' dappertutto». Ebbene queste coloriture si possono cogliere, ad esempio, nella rubrica del 2 marzo 1958. Vi si danno consigli su come comporre al meglio un bouquet primaverile. Eppure Timeus lo fa con la stessa vivacità con cui nelle sue opere rappresenta i colori variegati delle piante e dei fiori, con la stessa meraviglia per la loro armoniosa disposizione, con la stessa cura nei dettagli paziente, attenta e tesa ad offrire "l'incantevole risalto" della Natura.

Anche il volumetto *Pranzetti di casa mia*, pubblicato nel 1963 a Roma, contiene sette racconti ricchi di connotazioni vivaci, di profumi e sapori e sensazioni emozionali che emergono intatti dalla memoria dell'autrice. Rievocano con l'ironia così tipica di casa Timeus e dei polesani, alcune scenette che scorrono lungo i ritmi quotidiani della sua giovinezza a Portole prima dell'esilio. Risultano dei veri "bocconi" letterari con sfumature divertenti, gioiose e risonanze psicologiche talvolta venate di nostalgia. I piatti di selvaggina della nonna Angela, «la grande anfitriona»; i vassoi di granchi e di pesce «che erano un cantico ai limpidi fondali del mare»; i *buzzolai* divorati dal contadino Bògnolo; la fantastica frittata «di vento e di mare»; l'ospite azzimato inondato di Refosco... Sfogliandone le pagine sembra quasi di sentire lo sfrigolare delle uova condite con olio profumato, succulenta colazione per affamati cacciatori. Entrare in questo linguaggio, appunto gustoso, è compiere un viaggio nel tempo e nei ricordi più gradevoli della scrittrice istriana. Il lettore si sente avvolto e trascinato da quei *déjà vu* olfattivi perché si legano in qualche modo ai momenti amabili della vita di ognuno di noi.

In uno dei racconti di *Mexico familiare* (1968), l'ultimo suo libro scritto in italiano, lei stessa confesserà che i paesi dove ha avuto il destino di abitare la possiedono. Usa questo verbo "forte" per connotare che il suo stile con una umanità, vitale, ampia, incondizionata si nutre di una sincera aderenza alle storie, alle persone, ai luoghi che evoca.

DONNE, SCRITTURA E GIARDINI

di Gabriella Ziani

Al centro della stanza che contiene il suo letto e una ripristinata tappezzeria a rose c'è su un manichino il fantasma di lei, una copia dell'abito bianco che preferibilmente indossava nella claustrale reclusione che si era scelta. L'originale è visibile nel museo della città di Amherts, Massachusetts, la patria di Emily Dickinson, poetessa fiabesca che non volle mai pubblicare perché – scrisse – «pubblicare è la vendita all'asta/della mente umana», e la cui fama fu tutta postuma, creata con focosa passione dall'amica e vicina di casa – nonché amante del fratello – Mabel Loomis Todd che, in accordo-disaccordo con la sorella-vestale Lavinia Dickinson, riuscì a far pubblicare i primi volumi di versi, scatenando di seguito una pazzesca battaglia legale coi parenti che cominciarono a contendersi le ormai preziose spoglie letterarie (la vicenda è ricostruita con dettaglio da Lyndall Gordon in *Come un fucile carico. La vita di Emily Dickinson*, Fazi 2012).

Anche oggi è tutto prezioso attorno all'eterea Dickinson, che tanto eterea divenne soprattutto nell'immaginario, per l'abile azione di marketing che si scatenò dopo la sua morte, il 15 maggio 1886, a 56 anni, per una malattia renale, rendendola una creatura mistica – e infatti è oggetto di puro culto. Certamente la sua scelta di recludersi nella casa di famiglia, la famosa "Homestead", fu un atto di volontà consapevole, attorno ai quarant'anni scrisse in una lettera al suo mentore Thomas Wentworth Higginson che poi ebbe un ruolo importante nella storia delle pubblicazioni: «Non mi spingo oltre il giardino di mio padre, non vado a casa di nessuno, non vado in nessun'altra città». Ma più che di nevrosi si trattava per lei di circoscrivere e appartenere: la terra, i fiori, gli alberi, il giardino d'inverno che il padre aveva fatto costruire, la scrittura che dalle piante, dal variare delle stagioni traeva con grande frequenza alimento, erano un mondo sufficiente, «uno scampolo di paradiso», e «quando arriverà il mio turno – scrisse in una lettera in anni funestati da sequenze di lutti familiari e da assidue cure delle tombe – voglio un ranuncolo». Fu sepolta con l'a-

bito bianco, ornato di violette, un'orchidea rosa, un eliotropio…

Oggi quel florido giardino in cui la poetessa metteva le mani oltre che l'anima, assieme alla casa ristrutturata filologicamente, all'adiacente villa del fratello Austin altrettanto botanicamente rigogliosa (gli "Evergreens", un nome che è già un programma) fanno parte di un unico complesso museale, e ancora giovani volontari archeologi scavano e grattano tutt'attorno per trovare se possibile nuove reliquie, nuovi segni, nuove schegge che consentano di ricreare il mondo di Emily esattamente com'era. E com'era? Era fatto di fiori, coltivati e selvatici, banali e rari, di erbe e di alberi e di siepi, di frutta e di bulbi, di semi e radici, di pozzi, innaffiatoi e smisurata adorazione del mondo vegetale in tutta la sua enorme ricchezza, apparente umiltà, e bellezza.

Meglio non ce lo potrebbe raccontare Marta McDowell, che scoprì Amherts per caso negli anni '90 e da allora si è dedicata ai giardini e alla botanica – una vera folgorazione sulla proverbiale via di Damasco –, nel libro *Emily Dickinson e i suoi giardini, l'universo verde della poetessa*, splendida-

Marta McDowell
Emily Dickinson e i suoi giardini
L'universo verde della poetessa
L'ippocampo, Milano, 2021
Traduzione di Claudia Valeria Letizia
pp. 270, euro 19,90

Per Emily Dickinson una vita tra casa e giardino. E poesia

"Homestead"
la casa dei Dickinson
Amherst, Massachusetts USA

La camera da letto della poetessa
con il suo abito bianco

mente proposto in Italia dalla casa editrice L'ippocampo cui si deve un'altrettanto preziosa edizione sul giardino di Virginia Woolf – citazione questa che apre un vasto e affascinante tragitto sulle orme delle scrittrici-giardiniere.

Corredata di foto d'alta qualità, e di pagine appropriatamente stampate su diversa carta per la riproduzione di disegni floreali d'epoca, l'opera è un tragitto biografico nell'universo verde e fiorito della poetessa, con un'appendice che dimostra che cosa arrivi a produrre il maniacale attaccamento al proprio idolo: si trovano censiti ben 347 tra fiori, erbe, piante, alberi, senza mettere in conto le varietà, che la poetessa ha citato in versi e in lettere (se ne hanno di lei oltre mille), con il rimando filologico a ogni poesia e a ogni missiva. In più è osservata al microscopio un'altra passione della "biancovestita", e cioè l'erbario, 66 pagine per 400 esemplari dissecati, di cui si vedono riprodotte, con una certa emozione bisogna dire, alcune pagine originali.

Ma se l'*hortus conclusus* di un giardino, l'occuparsi amorevolmente dei fiori, più generosi e grati degli umani, ha davvero i connotati di una autoimposta prigionia, o può sembrare una moda, un modesto ripiego per romantiche fanciulle dell'800 con un'educazione scolastica solo abbozzata (così fu quella di Emily stessa, che però aveva studiato botanica oltre che materie umanistiche), si sa a posteriori che per lei questa fu una scelta non solo esistenziale in senso pieno, e una religione in senso laico, ma anche in parte la sua personale poetica: il croco, la mela, l'ape, la rosa, il mughetto e tutta la stupefacente varietà del prato, del giardino e del bosco sono la sostanza e il senso del vivere e del morire, messaggeri di più alte cose, allegre o sconfortanti, fonte di speranza, ammonimento o delusione. Nel suo verseggiare spezzato, nel singulto di frasi ritmate con lo stacco caratteristico del trattino c'è una semplicità innocente e scabra, una continua meraviglia, come se da un geranio, da una felce, da giacinti, narcisi, gigli, oleandri, lillà, garofani, papaveri, margherite, digitali, orchidee, iris e peonie, da ogni stelo anche secco emanasse una vibrante, colorata e praticamente infinita sequenza di significati, così come è con grata ammirazione che Emily osserva e ama la fauna che abita il suo Eden: «Al pettirosso mira la mia musica -/poiché dov'egli cresce cresco anch'io -/Se fossi nata dove nasce il cuculo,/ su di lui giurerei».

Ma attraversando i luoghi e i tempi si trovano tante altre e singolari vicende che legano in modo indissolubile la scrittura femminile a un giardino, al mettere le mani in terra con fatica e competenza, oltre che nell'inchiostro. Il più celebre caso si trova a Sissinghurst, nella casa-castello di Vita Sackville–West (1892-1962), moglie del diplomatico Harold Nicolson, amica-amante di Virginia Woolf e non da ultimo viaggiatrice, romanziera e poetessa. A partire dagli anni Trenta creò nel verdeggiante Kent inglese un giardino favoloso, con "stanze" di colore a tema, che – entrato nel National Trust nel 1967 – è visitato oggi da 200 mila persone all'anno. Vita, mascolina e matrona, tenne una rubrica di botanica sull'*Observer* dal 1946 fino alla morte (i testi sono raccolti in *Il libro illustrato del giardino*, Elliott 2013, ma la bibliografia naturalmente è molto ampia).

Nondimeno la fragile e geniale sua amica Virginia ebbe, grazie soprattutto alle cure del marito Leonard Woolf, la propria

Per molte altre scrittrici, da Virginia Woolf a Susanna Tamaro, giardino e paesaggio sono complementari alla scrittura

oasi incantevolmente architettata, verde e fiorita (con annesso frutteto) attorno al cottage "Monk's House" nel paesino di Rodmell, nel Sussex, dove con la vista aperta su prato, glicini, gigli e cinerarie scrisse per ventidue anni i suoi capolavori, compreso l'*Orlando* in cui raffigura in cangianti epoche e forme di uomo e donna l'amata Vita. Sempre alle edizioni L'ippocampo dobbiamo l'illustratissimo libro *Il giardino di Virginia Woolf* di Caroline Zoob (2014) che è una gioia per gli occhi e la mente. Casa e giardino sono oggi nazionalizzati, e vengono dati in affitto solo a inquilini devoti alla scrittrice, che s'impegnano a curare filologicamente l'ampio parco, a mantenere intatta l'abitazione come se Virginia ancora abitasse quelle stanze, e ad assicurare le periodiche visite del pubblico in cerca delle intramontabili alchimie letterarie e artistiche del gruppo di Bloomsbury.

Ma anche l'americana Edith Wharton (1862-1937), l'autrice di *Ethan Frome* e *L'età dell'innocenza*, grande viaggiatrice in Europa, fu "giardiniera" e paesaggista, a lei si deve l'ancora importante *Ville italiane e loro giardini* (Passigli, ultima ristampa 2021), mentre la sua arte del verde trovò importante espressione nell'allestimento del sontuoso parco di "The Mount", la sua residenza a Lenox, nel Massachusetts, proprio la terra di Emily stessa.

Nomi, esempi e storie sarebbero tanti, per la gran parte radicati nel mondo anglosassone che, in mancanza di antiche delizie come quelle italiane (ma anche francesi), ha fatto dell'architettura del paesaggio e del giardinaggio una passione sedimentata, a volte casalinga e amorevole, a volte grandiosa, dispendiosa e quasi missionaria. Un'idea di sintesi con molte biografie la offre *Women Gardeners* di Paola Fanucci (Ets 2016), mentre qui ci fermeremo dalle nostre parti, ricordando i giardini e gli scritti botanici di una scrittrice di grande competenza come Pia Pera (1956-2016), che dopo i romanzi si dedicò alla sua passione prevalente, pubblicando tra l'altro *Il giardino che vorrei* (Electa 2006; Ponte alle grazie 2015), *Contro il giardino dalla parte delle piante* (Ponte alle grazie 2007), *Al giardino non l'ho ancora detto* (idem, 2016) e curando una rubrica sulla rivista *Gardenia*.

Lo studio di Virginia Woolf a "Monk's house", nel Sussex

Sissinghurst il giardino di Vita Sackville-West nel Kent

E oggi? La storia continua attraverso il nuovo profilo della triestina Susanna Tamaro, una Emily Dickinson dei nostri tempi, ma in prosa, che vive ritirata nel suo casale in Umbria coltivando fiori e frutti e allevando api, e che ha di recente pubblicato *Invisibile meraviglia, piccole lezioni sulla natura* (Solferino, 2021, pp. 192, euro 16,00). Milioni di copie vendute con i suoi libri precedenti, ma poi dove l'ha portata il cuore? In giardino, a riscoprire, rassodare e raccomandare a tutti le nostre profumate fondamenta, un salvavita che sa di passato ma assicura il futuro, messo a rischio dai disastri climatici. Come scrisse la poetessa biancovestita: «Solo la nostra gioia chiedono- /i diletti del suolo / tutta la loro presenza concedono /per un sorriso avaro».

Non sarà poi un caso se *Cambiare l'acqua ai fiori* di Valérie Perrin (E/O, 2019) è un long-seller internazionale pur parlando di fiori in cimitero, una versione del giardinaggio prima di tutto consolatoria, benché il libro abbia una seconda faccia turbolenta e "nera". Anche i fiori muoiono, come le poetesse, ma i libri rendono eterni la loro storia, la loro opera e, appunto, i loro giardini.

IL TIEPOLO TRIESTINO

di Walter Chiereghin

Giambattista Tiepolo
Sacra famiglia
con San Giovannino
penna, inchiostri,
tracce di grafite
Anni '50 secolo XVIII

Il Museo Sartorio di Trieste conserva una preziosa raccolta di disegni di Giambattista Tiepolo; si tratta della collezione che il museo deve alla munificenza del barone Giuseppe Sartorio (Trieste, 1838-1910): 254 fogli, dei quali 25 contengono disegni sia sul *recto* che sul *verso*, per un totale dunque di 279 disegni, in larghissima parte dovuti al grande Maestro della pittura veneta del XVIII secolo e assai parzialmente ai suoi figli Giandomenico e Lorenzo (autori di otto tavole, incluse quelle di attribuzione incerta o controversa). Già questa descrizione estremamente sommaria è sufficiente per identificare nella collezione Sartorio una delle più importanti al mondo, in grado di confrontarsi con quelle dello stesso autore presenti nei musei Correr (Venezia), Horne (Firenze) Victoria and Albert Museum (Londra), Staatsgalerie (Stoccarda), Morgan Library & Museum (New York) e Metropolitan Museum of Art (sempre di New York), e non soltanto per la quantità dei disegni, ma anche per l'estensione temporale nella quale essi si sono realizzati, dagli anni giovanili del Tiepolo al 1762, anno della sua partenza per la Spagna.

Per felice iniziativa dei Civici Musei di Storia ed Arte del Comune di Trieste Lorenza Resciniti, storica dell'arte e curatore dell'istituzione museale, può ascriversi il merito della pubblicazione del catalogo completo della raccolta, che ha visto la luce alla fine dello scorso anno ed è stato presentato l'11 marzo, valendosi anche di un intervento critico del direttore del Museo del Settecento Veneziano Ca' Rezzonico Alberto Craievich, che ha parlato dei disegni triestini inserendoli nella produzione del Tiepolo e mettendone alcuni a confronto con disegni provenienti da altre primarie collezioni.

Nell'ambito di tale incontro pubblico Lorenza Resciniti, già autrice delle *Silhouettes biografiche* della famiglia Sartorio all'interno del volume di Giovanni Guglielmo Sartorio *Memorie biografiche* (edito dal Comune di Trieste - Civici Musei di Storia ed Arte in ristampa anastatica dell'edizione del Lloyd Austriaco del 1863), ha ricostruito sinteticamente la storia della collezione, che più analiticamente è inserita nel saggio presente

Arturo Rietti
Ritratto di Giuseppe Sartorio
pastello su carta, 1900
Trieste, Civico Museo Sartorio

In un bel volume curato da Lorenza Resciniti il catalogo della collezione dei disegni del protagonista della pittura veneta del Settecento

nel volume. da lì apprendiamo che la raccolta era appartenuta al conte Bernardino Algarotti Corniani e, considerata la «varietà tematica che la caratterizza, proviene probabilmente dallo smembramento degli album in cui furono raccolti i disegni del Tiepolo, forse dal figlio Giandomenico». Nel 1893 lo scultore Luigi Conti (Gorizia, 1839-Trieste, 1904), riconosciuta la mano del Tiepolo in un fascio di carte giacenti presso un rigattiere dell'allora Via dell'Acquedotto, acquistò per pochi fiorini una quantità di fogli, che poi cedette per mille fiorini al Sartorio. che aveva incaricato della transazione l'amico Carlo Wostry e che riuscì inoltre ad entrare in possesso di altri pezzi acquistandoli da altri acquirenti che li avevano rinvenuti nello stesso fondo. Donati nel 1910 alla città grazie al lascito del Sartorio, i disegni non trovarono un'adeguata collocazione che ne consentisse la fruibilità nella sede di Via Cattedrale e dopo lo scoppio del primo conflitto mondiale, per ragioni precauzionali nel timore di possibili danneggiamenti per la vicinanza del fronte, furono spediti a Lubiana. Finita la guerra nel 1918 da Trieste ci si adoperò vanamente per molti anni per ottenerne la restituzione, ma essa poté finalmente attuarsi soltanto nel 1941, dopo l'annessione della cosiddetta Provincia di Lubiana al Regno d'Italia.

Il catalogo proposto in questa rinnovata edizione aggiorna due precedenti volumi curati da Giorgio Vigni, pubblicati rispettivamente nel 1942 (Le Tre Venezie, Padova) e poi. in edizione aggiornata e ampliata, nel 1972 (L'editoriale libraria, Trieste), ovviamente entrambi reperibili soltanto sul mercato antiquario e si avvale delle fotografie dei disegni opera di Marino Ierman. Le immagini – ovviamente corredate ciascuna da una scheda che ne indica il titolo, la tecnica di esecuzione, le dimensioni, il numero d'inventario, una descrizione analitica del soggetto, gli eventuali timbri ed iscrizioni, la bibliografia e l'elenco delle esposizioni – sono ordinate in

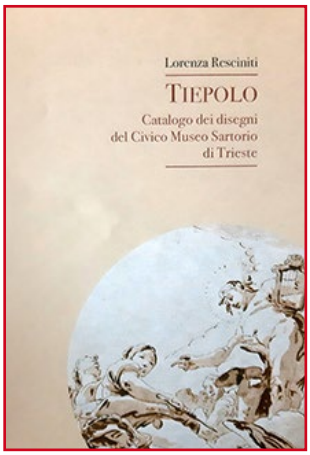
una sequenza che segue la numerazione inventariale.

Salvo che in un solo caso, nessuno dei disegni della collezione Sartorio è datato, il che pone agli studiosi una serie di problemi in ordine alla datazione delle singole opere, desumibile dalle variazioni stilistiche, con una certa inevitabile approssimazione, ma soprattutto dalla corrispondenza con dipinti di cui è documentata la data di esecuzione. Questo ha consentito, sulla base di una prima analisi della collezione triestina operata nel 1910 dallo studioso tedesco Eduard Sack, di classificare i disegni sulla base di nuclei tematici, alcuni dei quali corrispondenti alle attività di preparazione di cicli decorativi quali quelli realizzati per Palazzo Archinto a Milano, Villa Loschi a Biron, Villa Valmarana a Vicenza.

Concludono l'opera della Resciniti alcuni apparati informativi: la *Cronologia della vita e delle opere del Tiepolo*, una aggiornata *Bibliografia* e un'elencazione delle *Esposizioni* che hanno riguardato di volta in volta disegni provenienti dalla raccolta triestina.

Uno strumento importante ed utile per gli studiosi, ma sicuramente anche per un pubblico più esteso di curiosi ed appassionati.

Giambattista Tiepolo
Allegoria dell Liberalità
penna, inchiostri, tracce di grafite
Anni '30 secolo XVIII



Lorenza Resciniti
Tiepolo. Catalogo dei disegni del Civico Museo Sartorio di Trieste
presentazione di Stefano Bianchi
Comune di Trieste
Civici Musei di Storia ed Arte
Trieste, 2021
pp.574, euro 35,00

ČERNIGOJ E L'EX LIBRIS

di Claudio Stacchi

Fig. 1
Pescatori
acquaforte, 1944

Fig. 2
Senza titolo
puntasecca, fine anni '60

Avgust (Augusto) Černigoj è stato un artista che, come pochi altri, ha attraversato l'intero Novecento venendo a contatto con le principali avanguardie e, molto spesso, partecipandovi attivamente. Nato nel 1898 a Trieste, porto cosmopolita dell'impero austro-ungarico e porta dell'Est per definizione, si forma in un crogiolo di culture (italiana, slovena ed austriaca) che gli renderà naturale assorbire i più vari influssi artistici mitteleuropei. Non a caso, dopo aver frequentato la Scuola per capi d'Arte di Trieste ed aver incontrato i futuristi a Bologna, nel 1922 si trasferisce prima all'Accademia di Monaco di Baviera e poi, per un breve periodo, alla Scuola razionalista del Bauhaus di Weimar, dove studia con Kandinskij, Moholy-Nagy ed El Lissitzky, venendo a contatto con il costruttivismo sovietico. Lasciata Weimar, Černigoj si trasferisce a Lubiana dove si lega ai circoli artistici di avanguardia della città e organizza la "Prima Mostra Costruttivista" nel 1924, fondando nello stesso anno, assieme a Ferdo Delak, la rivista *Novi order*, di ispirazione futurista-costruttivista. Nel 1925 l'artista venne accusato dalle autorità jugoslave di attività sovversiva "filo-comunista" ed allontanato: Černigoj fece ritorno a Trieste dove si stabilì definitivamente diventando per parecchi decenni uno dei principali riferimenti della vita artistica e culturale della città. Nella sua multiforme attività, si dedicò alla pittura, alla grafica, all'illustrazione, all'arredamento navale, alla scenografia, all'arte sacra e, a partire dal secondo dopoguerra, all'insegnamento nel liceo sloveno di Trieste. Nel 1970 aprì una scuola privata che ebbe un ruolo importante nella formazione di artisti come Marjan Kravos, Claudio Palčič, Franco Vecchiet ed Edvard Zajec.

La grafica ha sempre avuto un ruolo importante nell'attività artistica di Avgust Černigoj. A partire dalle linoleografie costruttiviste realizzate negli anni '20 per riviste d'avanguardia come *Tank* o *Naš Glas*, nei decenni successivi l'artista sperimenta varie tecniche privilegiando xilografie, acquaforti, bulini e puntesecche, declinandole per lo più in piccoli formati. Nonostante la sua atti-

vità di grafico fosse piuttosto intensa, non c'è evidenza che in questo periodo Černigoj si dedichi alla realizzazione di ex libris, contrariamente ad altri artisti sloveni come Saša Šantel o Avgust Bucik che si erano cimentati con successo in questo campo fin dall'inizio del secolo. È curioso quindi che Marjan Kravos, noto incisore triestino ed allievo di Černigoj al liceo, ricordi come nel corso della primissima lezione il compito assegnato alla classe dal professore fosse proprio la creazione di un ex libris!

Negli anni '60 Černigoj, forse su invito dei corregionali Tranquillo Marangoni e Virgilio Tramontin, a quel tempo già apprezzati autori di ex libris da almeno due decenni, si avvicina alla B.N.E.L. (Bianco e Nero Ex Libris), contribuendo con delle xilografie a varie cartelle a tiratura limitata che l'associazione editava abitualmente in occasione di Congressi Internazionali exlibristici (fra queste, segnaliamo Amburgo 1966, Como 1974 e Lugano 1978). Queste opere erano solitamente grafiche libere, ed i rari ex libris erano degli *ipse*, cioè creati dall'artista per sé stesso, per contrassegnare i propri libri.

In questi anni vengono realizzate, con grande probabilità, le sei grafiche illustrate in questo articolo. Il loro reperimento e la loro conservazione per oltre cinquant'anni si deve a Giuseppe Cauti, ingegnere pescarese innamorato dell'ex libris, collezionista, studioso e promotore instancabile di questa forma d'arte. Cauti, a fine anni '70, frequenta regolarmente la villa sulle rive del lago di Como del suo mentore exlibristico: un altro ingegnere, quel Gianni Mantero fondatore della B.N.E.L. e "custode temporaneo" (per dirla con Stefan Zweig) di una delle maggiori collezioni del mondo, composta da oltre 60.000 ex libris di cui circa 700 a suo nome. Cauti, nel corso di queste visite, ha tempo e modo di compulsare il ricchissimo materiale messogli a disposizione da Mantero, e la sua attenzione viene colpita da due ex libris anepigrafi di stile diversissimo fra loro, che portano la firma di Avgust Černigoj. Il primo è *Pescatori*, di carattere figurativo, derivato da una lastra incisa all'acquaforte nel 1944 (Fig. 1), il secondo, più recente, è una composizione di volti ed occhi di sapore quasi neo-dada (Fig. 2). Su entrambi i fogli, nati evidentemente come grafiche libere, l'artista ha apposto la locuzione "ex libris", ma senza indicare il nome del titolare. Cauti chiede lumi a Mantero il quale, pur apprezzando molto il lavoro di Černigoj, non ha mai commissio-

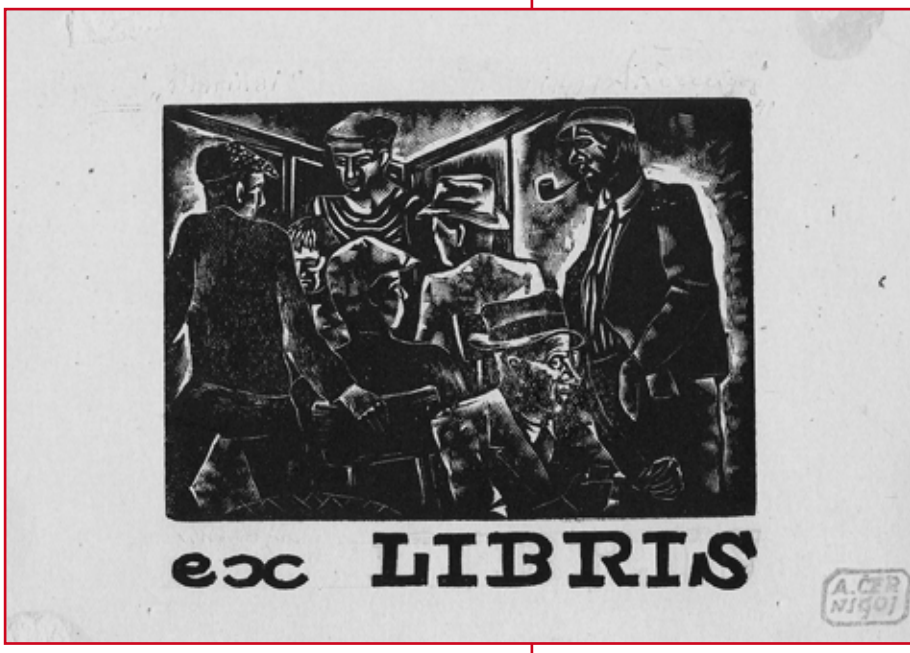


Fig. 3
Marinai
xilografia su legno di filo, 1948

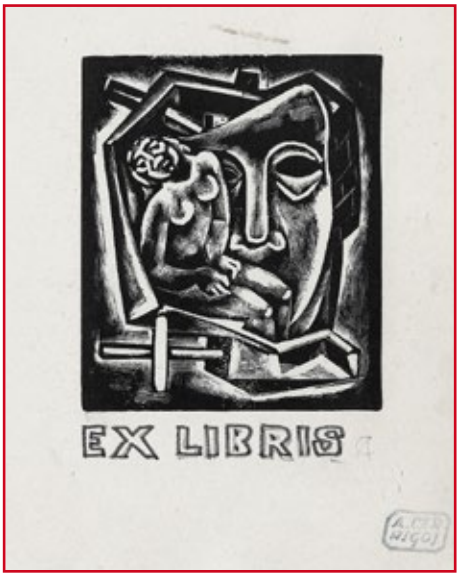


Fig. 4
Autoritratto
xilografia su legno di filo, 1945

La grafica ha sempre avuto un ruolo importante nell'attività artistica di Avgust Černigoj

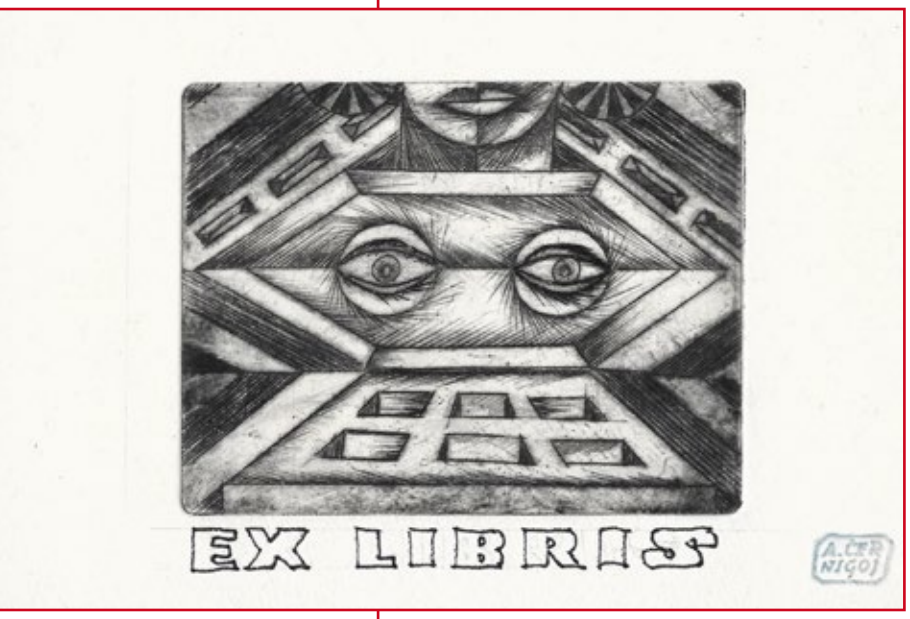


Fig. 5
Senza titolo
puntasecca, fine anni '60

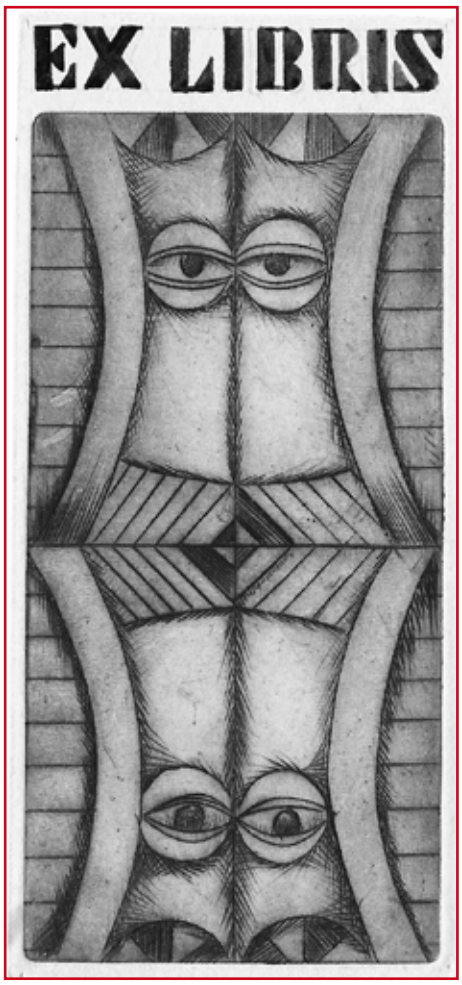
Fig. 6
Senza titolo
puntasecca, fine anni '60

nato un'edizione a suo nome all'artista triestino: l'ingegnere non è in grado di fornire informazioni più precise e regala generosamente all'ospite i due foglietti.

Giuseppe Cauti (Cicci per gli amici) è uomo che non si arrende facilmente. A Lenno, a una ventina di chilometri da villa Mantero di Stomaino, c'era un'altra villa, il quartier generale del mercante d'arte Luigi Filippo Bolaffio. Fin dagli anni '30, Bolaffio si occupa principalmente di ex libris e piccola grafica: oltre alla vendita diretta delle opere, funge anche da *trait d'union* fra artisti e collezionisti, promuovendo i primi e proponendo ai secondi di commissionare alle sue nuove scoperte delle edizioni a loro nome. Per questa attività, Bolaffio fa solitamente realizzare agli artisti un piccolo *portfolio* di ex libris anepigrafi per proporli poi alla sua vasta clientela, sia italiana che internazionale (soprattutto statunitense). Cauti chiede a Bolaffio informazioni su Černigoj: il mercante ha nel suo archivio quattro pezzi, due xilografie figurative degli anni '40 (*I marinai* e *Autoritratto* – Fig. 3 e 4) e due composizioni più moderne, dello stesso stile di quella reperita a casa Mantero, in cui volti, occhi e architetture si intrecciano a creare giochi prospettici di grande profondità (Fig. 5 e 6). Nessuna delle quattro incisioni riporta il nome del titolare: «Ho provato a proporle ai miei clienti d'oltreoceano ma le trovano troppo astratte» spiega Bolaffio. Collezionisti passatisti o Černigoj troppo avanti, come sempre, rispetto ai contemporanei? Probabilmente entrambe le cose: ad ogni buon conto, purtroppo, il mondo dell'ex libris non ha potuto contare sul contributo di creatività e di idee innovative che l'artista triestino avrebbe sicuramente saputo apportare.

Cicci Cauti acquista da Bolaffio le quattro grafiche e, lasciando Lenno, si propone di commissionare a Černigoj un'edizione di ex libris a suo nome. Quando lo farà, sarà però troppo tardi: l'artista, ormai anziano, non si dedica più all'incisione.

Avgust Černigoj morirà l'anno successivo, nel novembre del 1985.



RECONDITA ARMONIA

di Luigi Cataldi

Tosca è tornata al Verdi di Trieste lo scorso 4 marzo, una data simbolica che cade esattamente 119 anni dopo l'esordio triestino del 1903, a tre anni di distanza dalla prima nazionale romana del gennaio 1900. Sull'*Indipendente* del 5/3/1903 Gian Giacomo Manzutto (Umago 1861 - Trieste 1933), avvocato, musicista, critico musicale, wagneriano militante accesissimo, ne registra il successo (per la bella prova dell'orchestra e dei cantanti), ma stronca la composizione di Puccini: pura speculazione commerciale sulla fortuna del dramma di Victorien Sardou (1887) da cui l'opera deriva. Ma è possibile, si chiede, «che ciò che è falso, ributtante, truce e gonfio sulle scene di prosa divenga bello soltanto perché rivestito da note musicali? […] Qui artistica sincerità ben poca».

Il soggetto, che tanto dispiacque al critico triestino, ha un nucleo in comune con la shakespeariana *Misura per misura*. Un uomo è condannato a morte da un feroce aguzzino per aver nascosto un evaso. Una donna che lo ama ne chiede la grazia. Il persecutore la concede a prezzo di una notte d'amore con lei, ma, con l'inganno, fa ugualmente giustiziare il condannato ed è da lei ucciso.

È il 14 giugno 1800, giorno della battaglia di Marengo che inaugura la seconda campagna napoleonica d'Italia. L'azione si svolge in un traballante Stato della Chiesa, rimesso in piedi dall'esercito del Regno di Napoli, dopo la caduta della Repubblica Romana del settembre 1799 e con il papa Pio VII da poco eletto in esilio e non ancora rientrato. L'uomo finito in mano all'aguzzino è il pittore Mario Cavaradossi, che ha favorito l'evasione dell'amico Angelotti, patriota della spenta Repubblica Romana. Floria Tosca, cantante famosa e amante di Mario, è la donna che si sacrifica per l'amato, ma è anche colei che, per gelosia, inconsapevolmente, lo ha condotto in trappola. Il dominatore dell'azione è però lo spietato capo della polizia papalina Scarpia. Puccini lo caratterizza con un *leitmotiv* di tre inquietanti e poderosi accordi disposti, il primo e l'ultimo, a distanza di quinta diminuita, intervallo ostracizzato come *diabolus in musica* fin dal Medioevo. Il motivo risuona sinistramente prima della comparsa dell'a-

Recondita armonia

Te Deum

Tosca *di Puccini è ritornata al "Verdi" di Trieste 119 anni dopo la prima volta*

Tosca e Scarpia

guzzino, all'aprirsi del sipario, si ode ripetutamente anche dopo la sua morte, e connota di un cupo clima di terrore e crudeltà tutta l'opera. Scarpia gioisce per le sofferenze dei miserabili che finiscono nelle sue mani; prevede, strumentalizza e disprezza le loro passioni; preferisce la violenza: «Tal dei profondi amori / è la profonda miseria. / Ha più forte / sapore la conquista violenta / che il mellifluo consenso». Eppure non è lui ad aver pervertito l'ordine del mondo, anzi di quel mondo malato e senza redenzione egli è il frutto. La Roma, che Puccini rappresenta attraverso le sue voci e i suoi suoni (le campane, le cerimonie sacre, gli stornelli, le recite dei salmi, le cantate nei palazzi signorili) è rosa dal male: un potere dispotico la governa, un clima di sospetto e di oppressione ne ammorba l'aria. Vi dominano gli aguzzini, i delatori, i persecutori, mentre coloro che combattono per la libertà, affollano le carceri e pendono dai patiboli. Tre spazi caratterizzano la città: la Chiesa di Sant'Andrea della Valle, Palazzo Farnese e la piattaforma di Castel Sant'Angelo. Non colore locale, ma luoghi simbolici di oppressione: morale (la bigotteria, che si avverte nei commenti del sacrestano, ostile all'amore di Mario e Floria), religiosa (la sfarzosa e mondana cerimonia del *Te deum*) e politica (la persecuzione, la detenzione e la fucilazione degli oppositori). Nessuna luce di redenzione. Il pessimismo di Puccini, di Illica e di Giacosa (che hanno predisposto un testo magistrale) è grande e sincero. Scarpia ne è l'incarnazione. La propria volontà di dominio è per lui l'unica legge dell'universo, i suoi appetiti (catturare gli oppositori, uccidere i rivali, conquistare con la violenza gli oggetti della sua «brama») sono l'unica ragione di vita da perseguire con tutta la forza che lo stato ha posto nelle sue mani e con tutta la raffinata violenza di cui è capace. Cavaradossi, cuore sincero, amante della vita terrena (*E lucevan le stelle* è la sua preghiera laica), è sua facile preda. Di Tosca Scarpia conosce e strumentalizza la gelosia. La grande diva è abituata in teatro, dove chi muore si rialza per ricevere gli applausi. Ingenua fino allora, ha vissuto per l'arte, ha fatto il bene quando ha potuto, è stata devota a dio: «Nell'ora del dolore / perché, perché, Signore, / perché me ne rimuneri così?» chiede nella sua disperata preghiera (*Vissi d'arte*). Eppure, posta di fronte alla brutalità dell'esistenza, costretta ad assistere alla tortura di Mario e ad accettare di vendersi per salvarlo, è in grado di usare la stessa forza esasperata che Scarpia ha suscitato in lei per reagire, per divenire, lei sincera credente, un'assassina e infine per sottrarsi ai persecutori col suicidio, invocando non il perdono di dio, ma il castigo per Scarpia: «O Scarpia, avanti a Dio!», urla prima di gettarsi nel vuoto.

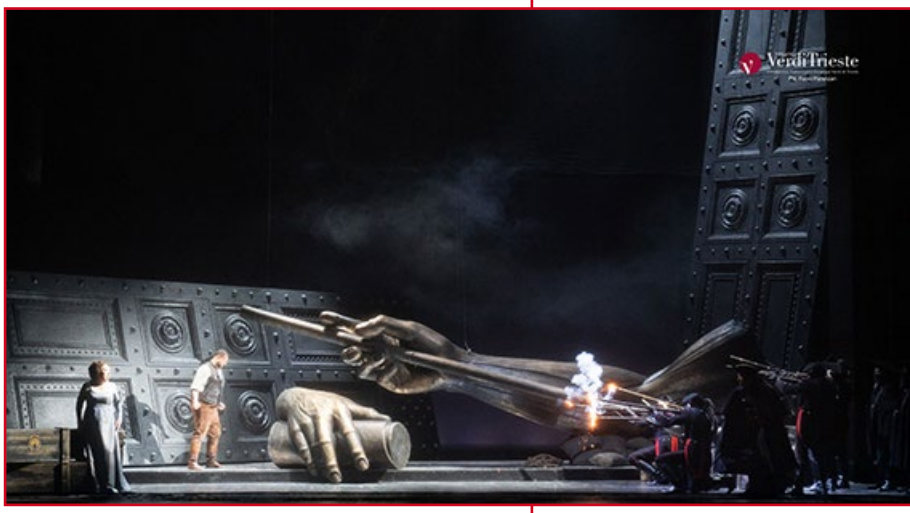
Hugo de Ana, regista argentino fra i più grandi della scena internazionale, ha curato la regia, le scene e i costumi per questo

E lucevan le stelle

Puccini, Illica e Giacosa hanno saputo offrire una desolante rappresentazione del mondo come «atomo opaco del male»

allestimento, nato per il teatro di Bologna. Proiezioni su velari di militi che inseguono fuggiaschi preannunciano il clima persecutorio dell'opera all'inizio di ogni atto. Frammenti giganteschi di statue (un braccio che regge un'asta, una mano che porge una candela), come abbandonati o incombenti sulla scena, in diverse posizioni, evocano un senso di abbandono e di oppressione in cui persino il crocifisso enorme, inclinato per gran parte del primo atto, pare un oggetto dimenticato. Le luci di taglio lasciano ampie zone d'ombra e illuminano sinistramente parti della scena. Altre proiezioni, di scorci di chiese barocche, di dipinti (ad esempio un san Sebastiano associato ad Angelotti), di statue e persino di una gabbia di tubi innocenti, sottolineano i diversi momenti dell'azione. Il regista, che più volte si è misurato con *Tosca*, mostra in ciò un profondo rispetto del testo sia musicale che poetico. La sua lettura non esaspera i toni dell'opera, già a tratti espressionistici, né nella condotta scenica dei cantanti, né nella scenografia, ma fa emergere la drammatica mancanza di luce e di speranza che è alla base dell'azione.

Christopher Frankiling ha aderito a questa impostazione guidando con mano sicura l'orchestra del Verdi, efficace tanto nelle poderose scene d'insieme (come il *Te deum*), quanto nei momenti lirici, e mostrando una buona intesa con le voci, col coro del Verdi diretto da Paolo Longo e con i Piccoli cantori della città di Trieste diretti da Cristina Semeraro. Applauditissima, e con pieno merito, Maria José Siri ha dato vita a una Tosca di umane debolezze nel primo atto (la gelosia, la civetteria) e di grandi, esasperate passioni di fronte al suo persecutore, con misura e con determinazione nei momenti drammatici. La sua voce, solida negli acuti, morbida nei fraseggi, ha saputo rendere vivi i turbamenti di un personaggio, abituato alla vita lieta, che scopre il male e, fieramente, come può, vi si oppone. Davanti a lei lo Scarpia di Alfredo Daza è un persecutore violento, ma raffinato, che ordina senza bisogno di eccessi se non quando pregusta l'appagamento delle sue brame («L'uno al capestro, / l'altra fra le mie braccia») nel



Ultimo atto

monologo interiore durante il *Te deum*. Là, trascinato da un sé violento e incontenibile, urla: «Tosca, mi fai dimenticare Iddio!» Poi, incredulo, scoprendosi uomo fragile di fronte alla morte, implora, inascoltato, aiuto. Daza mostra di aver fatto insieme al regista e al direttore un convincente lavoro sul personaggio. Mikheil Sheshaberidze è un Cavaradossi un poco statico, ma imponente e dalla voce potente, che ha ben reso sia nei toni enfatici (come l'uscita di scena in catene al grido di «vittoria» alla fine del secondo atto) che in quelli appassionati (soprattutto *Recondita armonia*). Dario Giorgelè ha evitato i toni caricaturali nell'impersonare il sacrestano e al tempo stesso ne ha sottolineato il carattere moralistico, timoroso e supino al potere. Anche gli altri personaggi, lo sfinito Angelotti (Cristian Saitta), lo zelante Spoletta (Motoharu Takei), il torturatore Sciarrone (Min Kim), sono stati convincenti nelle loro parti.

Puccini, Illica e Giacosa hanno saputo offrire una desolante rappresentazione del mondo come «atomo opaco del male» (così lo definì Pascoli loro contemporaneo), in cui lo scatenarsi della violenza lascia solo vittime e nessun vincitore. Sul palco il sovrintendente Giuliano Polo, alla presenza del sindaco e dei lavoratori del teatro, la cui facciata era illuminata dai colori della bandiera ucraina, ha invitato al raccoglimento per la tragedia in corso. Sapremo trarre insegnamento da quest'opera magistrale?

[Rappresentazione vista: 4/3/2022]

KANDINSKY E LE AVANGUARDIE

di Francesca Schillaci

Wassily Kandinskij
Zig zag bianchi
olio su tela, 1922
Fondazione Musei Civici di Venezia
Cà Pesaro Galleria Internazionale d'Arte Moderna

«In generale, il colore è un mezzo che consente di esercitare un influsso diretto sull'anima. Il colore è il tasto, l'occhio è il martelletto, l'anima è il pianoforte dalle molte corde. L'artista è la mano che, toccando questo o quel tasto, mette opportunamente in vibrazione l'anima umana» afferma Wassily Kandinsky. È basata su questo principio la mostra allestita alla Galleria Comunale Contemporanea di Monfalcone "Punto, linea e superficie. Kandinsky e le avanguardie", curata da Elisabetta Barisoni, ovvero sull'unione del colore attraverso la sperimentazione del sentimento in relazione al periodo storico e a tutti i relativi cambiamenti.

La mostra racconta il viaggio affascinante che l'arte astratta ha compiuto dalla sua nascita fino alla contemporaneità. L'esposizione si apre con le opere di Kandinsky e Paul Klee, i due maestri che hanno definito in toto la corrente dell'astrattismo: del primo si possono ammirare i quadri degli anni Venti da cui trae spunto anche il nome della mostra, titolo originale del libro scritto da Kandinsky nel 1926 che diventò presto uno dei testi capitali della moderna teoria dell'arte. L'artista russo libera progressivamente la sua pittura da qualunque riferimento alla realtà, dando libera espressione ad un astrattismo lirico fondato su solide basi filosofiche e affinità con il mondo della musica; del secondo invece, si possono ammirare sette opere in mostra che attraversano tutto il suo percorso creativo insieme al quale Kandinsky fondò il movimento artistico *Der Blaue Reiter* che rivoluzionò completamente l'arte dalle sue origini.

I capolavori presenti in mostra provengono tutti dalle collezioni di Ca'Pesaro – Galleria Internazionale d'Arte Moderna della Fondazione Musei Civici di Venezia, tra cui la scultura di Jean Arp che entrò a far parte della collezione quando l'artista vinse il Premio come "miglior scultore" alla Biennale di Venezia del 1954.

Ma ad affascinare l'eleganza e la consapevolezza dell'esposizione, non è solo la scultura di Jean Arp che apre la mostra insieme ai quadri di Kandinsky e Paul Klee, ma anche la fine della stessa con le sculture del periodo minimalista che vedono coinvolte opere di Mirko Basaldella con la sua *Ettore e Andromaca* e Richard Nonas a fianco all'artista tedesca Julia Mangold, che introducono il visitatore nel pensiero degli anni Settanta, non permettendo però, allo stesso tempo, di poter apprezzare le opere dei singoli scultori, poiché escluse dal loro contesto estetico di origine (Richard Nonas creò tutta una serie di legni esposti con una precisione millimetrica tra loro con lo scopo di creare un'illusione ottica basata sulla materia viva e non solo sul singolo pezzo).

Il cuore della mostra però consente di toccare l'esperienza del periodo storico che intercorse tra la nascita dell'Astrattismo e il Minimalismo degli anni Settanta: si parte dal Surrealismo dove opere come quelle di Joan Mirò, Max Ernst e Antoni Tapiès per citarne solo alcuni, fanno da cuore pulsante a tutta la mostra. La diversità del colore e dell'uso della tecnica esprimono chiaramente la smania di ricerca che gli artisti del tempo impiegavano per incastrare sulla tela una sensazione (Mirò), un ideale artistico (le forme musicali di Luigi Veronesi) o le visioni extrasensoriali tipiche del pensiero surrealista (le analogie cosmiche di Enrico Prampo-

Una mostra sulle avanguardie del Novecento, realizzata a Monfalcone in collaborazione con la Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro

lini) fino ad arrivare ai quadri di Emilio Vedova, basato sull'uccisione del colore, tipico dell'artista italiano, mentre l'altro si fonda, al contrario, sull'esaltazione della cromaticità all'estremo, quasi a voler far convivere due opposti della stessa arte.

L'influsso di Kandinsky si fece sentire anche nell'evoluzione artistica sia prima che dopo il secondo dopoguerra: gli anni Trenta e Quaranta vedono la nascita di tendenze creative che in Italia si chiamano Informale, Tachisme in Francia, Action painting o Abstract expressionism negli Stati Uniti, dove New York divenne il punto di riferimento più importante dell'innovazione artistica a livello internazionale. Per quanto riguarda l'Informale in Italia, non era né un gruppo né un movimento artistico vero e proprio, ma piuttosto una volontà ben precisa di esprimere una dimensione individuale attraverso l'atto artistico, senza mediazioni e forme di linguaggio a cui dover appartenere per forza. Le tendenze che si ricordano sono l'Informale gestuale, l'Informale materico e lo Spazialismo. La motrice che porta alla formazione di questi pensieri artistici si crea dal pensiero creativo del Maestro russo, dove l'arte viene vissuta come un processo violento di passioni, tensioni e sensazioni attraverso la formazione del gesto, del suono e del tocco nella forma del colore, quindi la matrice si rivela fondamentalmente astratta, ma è il gesto in sé che ne cambio il significato nell'interpretazione del presente.

Nel secondo dopoguerra, invece, l'artista non si ritrova più nella ricerca di un significato della propria contemporaneità storica, poiché annientato e sradicato da ogni antico valore, e inizia quindi a cercare piuttosto un senso dell'esistenza dentro la tragedia umana della guerra. Dal qui ed ora si passò all'esistenzialismo sia nell'arte che nella letteratura, con Sartre e Simone de Beauvoir in Francia e con la Beat Generation negli USA, nel tentativo di comprendere cosa restava dell'umano in quanto essere dopo la tragedia dei bombardamenti, dei campi di sterminio e della bomba atomica.

La mostra "Punto, linea e superficie. Kandinsky e le avanguardie" ha messo in relazione tutto il Novecento artistico mondiale partendo dal grande Maestro russo, per dimostrare quanto sia necessario ripercorrere la storia dalle opere originali, sia dal punto di vista artistico che da quello storico, per poter comprendere e sostenere meglio la riflessione sul nostro presente.

Wassily Kandinskij
Kleine Welten
(Piccoli mondi)
Tempera su carta, 1922
Fondazione Musei Civici di Venezia
Cà Pesaro Galleria Internazionale d'Arte Moderna

Mirko Basaldella
Ettore e Andromaca
Bronzo, 1959
Fondazione Musei Civici di Venezia
Cà Pesaro Galleria Internazionale d'Arte Moderna

Mirko Basaldella
Ettore e Andromaca
Bronzo, 1959
Fondazione Musei Civici di Venezia
Cà Pesaro Galleria Internazionale d'Arte Moderna

Elody Oblath

DALLA PARTE DI ELODY

di Silva Bon

Le *Lettere a Giani* parlano della storia d'amore tra Giani Stuparich e Elody Oblath Stuparich.

Prima di diventare un vero amore, il rapporto tra i due giovani intellettuali triestini è intessuto di amicizia, di una ricerca e di un'empatia reciproca di ampio respiro, costruita su narrazioni e confidenze, che si allargano a comprendere anche la stretta cerchia di fratellanza con i comuni sodali Scipio Slataper, Luisa Carniel, Anna Pulitzer.

Il piccolo gruppo sviluppa al suo interno legami che si prolungano oltre la breve vita di alcuni di essi: Anna Pulitzer, ispiratrice de *Il mio Carso*, muore suicida a Trieste nel 1910, portando con sé un messaggio subliminale per Scipio Slataper, l'imperativo a "fare", a produrre la "grande opera", l' "Opera"; Luisa Carniel sposa Scipio, che muore sul Podgora il 3 dicembre 1915, combattendo volontario nell'esercito italiano; anche Giani e il fratello Carlo Stuparich fuggiti da Trieste, si arruolano nelle fila italiane per liberare le città irredente, Trento e Trieste. Carlo, muore anche lui in guerra, lasciando uno strascico doloroso di memoria che intreccia in un viluppo di sentimenti di amore e di sofferenza i due fidanzati e poi sposi, Giani ed Elody.

Le *Lettere a Giani* sono una silloge scelta e curata dalla nipote Giusy Criscone, figlia di Giovanna Stuparich, che conclude il lavoro di raccolta e di selezione delle lettere iniziato dalla zia Giordana Stuparich.

L'arco temporale in cui si snoda la scrittura delle lettere va dal 1914 al 1922: sono nove anni in cui la relazione tra Elody e Giani si modifica sostanzialmente con il matrimonio, celebrato al ritorno dal fronte alla fine della guerra, nel 1919, e la nascita delle due prime figlie, Giovanna e Giordana.

Bello sarebbe stato poter ricostruire il carteggio completo tra i due innamorati, per seguire da vicino, passo passo, la costruzione del legame: un dialogo, invece di un monologo. Infatti *Lettere a Giani* raccoglie soltanto la voce di Elody, ma Giani è in qualche misura il protagonista, essendo il referente, l'interlocutore delle molte domande che Elody (si) pone.

Penso sia corretto analizzare il peso che l'intreccio familiare ebraico costituisce di per sé, attraverso il recupero di un tassello non minimale della vita di Giani Stuparich: l'esperienza filtrata dalla madre Gisella Gentilli, proveniente dal *milieu* borghese triestino; i vissuti della fidanzata e poi moglie Elody, discendente di un'importante, ricca famiglia ungherese; presenze che intervengono certamente sulla formazione dell' "uomo" Stuparich, anche se lui vive una contraddizione consapevole rispetto a questo *côté* ebraico (forse troppo ingombrante e connotante?).

La coerenza tra poietica, morale e vita vissuta è uno dei principi fondanti dell'ebraismo religiosamente inteso in una ortodossia di azioni e tradizioni millenarie.

Elody Oblath, nel giugno 1914, da Römerbad, scrive a Giani: «... come vedi, Giani, io mi vanto spesso a torto di possedere leggerezza italiana, mentre più che italiana io sono forse ebrea. Ma chi sa chi sa – anche queste son vecchie storie noiose, e ormai senza senso. E forse tutti tutti non siamo che creature umane» (p. 25).

Da giovane sposa fa allusione alla parte di sé ebraica che Giani rifiuta. In una lettera scritta a Trieste, nel gennaio 1922 confessa:

Le Lettere a Giani *di Elody Oblath sono la testimonianza del rapporto che la legava a Giani Stuparich tra il 1914 e il 1922*

«Freddo glaciale, sole, bora. Dentro c'è la stufa. Giovanna fa la siesta nel suo lettino. Mamma pure è sdraiata; dice che sono anch'io un'anima in pena. Sono un'anima in pena io? Non so. Come tutti avrò anch'io la mia parte di sole e d'ombra. Queste corte giornate invernali più che mai mi riporterebbero alla contemplazione. Stanotte che sono stata desta qualche poco, pensavo… pensavo alla morte, che è una cosa così triste sempre. Non agli orrori della guerra pensavo, ma alla morte in generale; pensavo al mio babbo, alla sua semplice esistenza, alla sua morte; e a un fatto che non potrò scordare più: di non aver avuto il coraggio di vederlo dopo morto.

Giani mio, ti mando questi pensieri staccati, che non sono una lettera, perché tu me li accolga; sono stanchi brandelli di vecchi pensieri consumati. È la mia anima ebraica, a cui tu non vuoi bene, che parla. E' l'antico nodo alla gola che non sono mai riuscita a ingoiare completamente» (pp. 145-146).

La madre Gisella è presente in un dialogo costante e costruttivo con la nuora Elody, vivono assieme una convivenza positiva, ricca di scambi affettivi e di aiuti sostanziali necessari, anche per la lontananza di Giani, che lavora in quell'anno all'Università di Praga.

Domande assillanti, che restano mute; analisi interiore; irrequietezza introspettiva; questi forse sono i "lati ebraici" di Elody, che Giani rifiuta? E l'ebraismo è la religione che pone questioni: ad un problema risponde con un nuovo problema, una domanda aperta per spuntare riflessione, intelligenza, pensiero critico.

Ci aspetteremmo delle risposte, purtroppo disattese.

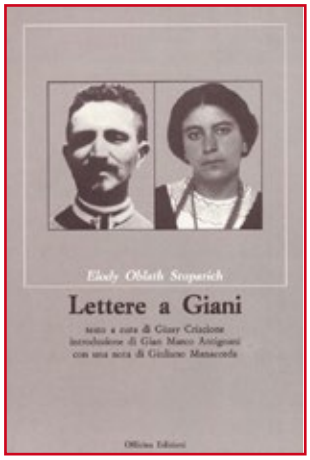
Del resto *Lettere a Giani* costituisce un'opera che sta in piedi da sola, un romanzo epistolare dal raffinato sapore letterario, dato che la peculiarità di Elody consiste tutta nella sua espressività alta, mossa, modulata, animata da tensioni di stati d'animo che registrano i quotidiani passaggi, le fragilità e la forza: tutto ciò, un complesso mondo femminile, lei lo proietta nella scrittura delle lettere; il suo epistolario riflette la sua personalità intera, le sue esperienze, i suoi incontri intellettuali (tra tutti basti citare la poesia di Biagio Marin, ma anche le letture di Henrik Ibsen), le sue riflessioni filosofiche, i suoi sogni giovanili, le sue preoccupazioni di giovane sposa e madre, e naturalmente tutta la sua attenzione per Giani.

In realtà il modello letterario per eccellenza in Elody Oblath coincide proprio nella cifra scrittoria di lettere, come testimonia la sua bibliografia: così per il volume postumo *Confessioni. Lettere a Scipio*, pubblicato nel 1979 a cura di Giusy Criscione, così per *L'ultima amica: lettere a Carmen Bernt Furlani 1965-1969*, pubblicato nel 1991 a cura di Gabriella Ziani.

Le *Lettere a Giani* possono essere lette da punti di vista diversi: oltre che come analisi del rapporto con Stuparich, sono anche uno specchio del cambiamento e della maturazione di una donna, il filtro di un'educazione sentimentale, di un'evoluzione che passa attraverso il dramma e il doloroso distacco nei lunghi anni di guerra, per poi ritrovarsi nella costruzione di un nucleo familiare, negli impegni di pratiche e di doveri che si rinnovano costantemente, magari più duri quando il marito lavora lontano da Trieste, a Praga.

La silloge può anche costituire una fonte letteraria, cioè essere analizzata come un documento, un vero e proprio documento storico che coglie l'espressione di una intera generazione di donne e di uomini triestini: trapassa dall'adesione al movimento irredentista e interventista; alla concretezza sofferta del dramma della guerra, un'intera vita di quattro anni di pene lungo l'alternanza di successi, di sconfitte, di lotta durissima nelle trincee del Carso; fino al raggiungimento della vittoria, al conseguimento della pace, della Redenzione, momento in cui Elody, Giani, assieme a tanti altri intellettuali giuliani diventano *Irredenti Redenti*, per dirla con Renate Lunzer.

Il dialogo interiore di Elody, espresso nelle lunghe lettere, riflette la modulazione del suo pensiero, fedele all'ingiunzione giovanile: «solo così si può vivere: senza mentire» (p. 39).



Elody Oblath Stuparich
Lettere a Giani
a cura di Giusy Criscione
introduzione
di Gian Marco Antignani
con una nota
di Giuliano Manacorda
Officina Edizioni, Roma 1994
pp. 176, euro 15,00

GRAZIANO ROMIO AL MUSEO CARÀ

di Walter Chiereghin

Catena
(particolare)
malta, mattoni,
marmo di Aurisina
installazione, 2008

Nel museo dedicato a un illustre scultore quale certamente fu Ugo Carà, dopo che nel 2020 è stata allestita una mostra dedicata agli ottant'anni di Villibossi (v. *Il Ponte rosso* n. 58 del luglio 2020), è ora la volta di Graziano Romio, un altro artista la cui vita – conclusasi purtroppo pochi mesi fa, mentre anch'egli si accingeva a varcare la soglia degli ottant'anni – è stata intimamente legata a Muggia. È così viene presentata postuma "Con la pietra e con il cuore", l'antologica dedicata al lavoro di questo infaticabile artefice negli spazi del museo, curata da Paolo Marani, aperta dall'11 marzo al 24 aprile.

Incentrata soprattutto sulla scultura, con la presentazione di una quantità di opere di vario formato, dalle dimensioni più ridotte al monumentale, a tutto tondo o a rilievo, l'esposizione offre al fruitore anche una significativa antologia di dipinti e opere su carta che dicono molto circa il percorso che Romio, autodidatta, ha intrapreso e mantenuto nel tempo nella sua attività di artista.

Tra i dipinti presenti in mostra vi è un piccolo pastello del 1953, la prima prova di cui si sia conservata testimonianza, creata in età preadolescenziale (sulla "dubbia soglia della vita" come la chiama Saba in una poesia, *Bianca*, poi espunta dal suo *Canzoniere*). L'operina ci dice innanzitutto di una predisposizione naturale ad esprimersi attraverso immagini con efficacia e proprietà, doti che si sarebbero poi confermate in tutto quanto l'autore avrebbe fatto per il resto della sua vita e proposto al pubblico in oltre quarant'anni di occasioni espositive. Una "carriera" suddivisibile in tappe di crescente impegno tecnico, dalla pittura degli esordi – oli ed acrilici inizialmente declinati in forme realistiche e poi espressioniste – cui seguì nel tempo una lunga stagione di attività incisoria, richiedente una più completa padronanza di tecniche – e strumenti – meno immediati del disegno e della pittura, per approdare infine alla scultura, ambito in cui confluiscono le abilità e le competenze acquisite da Romio tanto nella sua lunga esperienza figurativa quanto in quella artigianale, spesa nel campo dell'edilizia, che gli aveva assicurato una frequentazione assidua con la lavorazione di pietre, intonaci e legni, tale da assicurargli una solida base nel trattare i materiali sui quali ha fondato la sua esperienza di scultore.

Catena "Ricordo del passato"
malta, mattoni, marmo
di Aurisina, legno
installazione, 2008

L'esposizione muggesana consente, con la presentazione della versatile produzione dell'artista, di comprendere come le successive fasi del suo agire fossero tra loro collegate da un filo logico che partiva dall'idea e dalla volontà di rappresentarla

dandole corpo, sulla tela o sulla carta o ancora nella manipolazione di materiali quali il marmo ed il legno. Ciò è avvenuto sempre comunque secondo un progetto esecutivo che procedeva per approfondimento, via via che l'autore, in tempi successivi, si appropriava della tecnica necessaria a sviluppare la sua attività di pittore, dapprima, quindi di incisone e infine di scultore. Ognuno di tali passaggi, naturalmente, non escludeva quelli che lo avevano preceduto, com'è testimoniato anche, per alcune sculture esposte al Carà, dalla presenza di disegni o incisioni che non si palesano come schizzi ed abbozzi preparatori, ma come opere in sé concluse anche se limitate dalla bidimensionalità che verrà in seguito amplificata nelle tre dimensioni della versione plastica della medesima idea ispiratrice.

Nelle opere di scultura, in particolare, si è esercitata negli anni un'ammirevole perizia esecutiva nel trattamento e nella valorizzazione di materiali diversi fra loro e spesso abbinati a comporre in un'unitaria sintesi elementi compositivi eterogenei, dalle essenze lignee apportatrici per loro natura di calore all'insieme, a più algide pietre e marmi accuratamente selezionati e lavorati per fornire di volta in volta sfondo o primario punto d'interesse alla composizione tridimensionale, a tutto tondo oppure a rilievo. Nell'osservare alcune di tali opere non si può non essere distratti dalla virtuosistica perizia che s'indovina necessaria per realizzare, ad esempio, una lunga catena realizzata con precisione in un unico blocco di marmo di Aurisina, elemento avviluppato attorno a un pilastro in laterizi in *Ricordo del passato*, un'installazione del 2008, come in altri dettagli in cui la raffinatezza degli accostamenti tra materiali eterocliti o l'elegante sinuosità delle forme quasi ricamate nel corpo vivo di legni e pietre fanno pensare a un intento quasi calligrafico. Ma in genere si tratta di una distorsione prospettica nella contemplazione dell'insieme delle opere, che è contraddetta da una pluralità di esiti che s'indovinano quasi sempre corrispondenti al pensiero e all'emotività di un uomo che

Pensiero universo
legni vari, 1998

ha saputo conservare fino ai giorni della sua più avanzata maturità e nonostante le dure prove cui è stato esposta la sua storia personale, l'entusiasmo giovanile funzionale a riprodurre nell'opera un partecipe sentimento di stupefatta adesione al suadente richiamo della calda vita.

Graziano ROMIO

Nato a Pramaggiore (Venezia) nel 1942, è vissuto dapprima a Trieste, dov'è approdato con la famiglia nei primi anni del dopoguerra, e quindi a Muggia fino alla scomparsa nel 2021. Fin dagli anni della scuola, nella sua prima adolescenza, dimostrò vivace interesse e predisposizione per l'espressione figurativa, inclinazione che fu confermata per tutta la vita dall'impegno e dalla ricerca in ambito artistico, declinata sia nelle tecniche della pittura che in quelle dell'incisione e della scultura. Autodidatta, iniziò a esporre a Trieste nel 1978 e poi, negli anni successivi, allargando il raggio delle mostre personali o collettive a gallerie italiane (Udine, Venezia, Padova, Firenze e Roma), realizzando a più riprese esposizioni personali anche a Parigi. Nel 1992 fu inaugurato a Chiampore un suo gruppo monumentale dedicato ai Caduti della Resistenza, in guerra e sul lavoro.

Sandro Cergna

UNA VOCE DALL'ISTRIA

di Maurizio Casagrande

Le liriche nel vallese di Valle d'Istria di Sandro Cergna, recentemente ospitate sulle pagine della rivista *Filigrane (Chenochesì,* II, 1 – 2021*,* pp. 185-194*)*, sembrano erompere da oscure scaturigini simili a certe foibe del Carso nella misura in cui si mostrano attraversate da un'inconciliabile dialettica degli opposti in ambito etico: il dono gratuito di sé e la negazione dell'altro (con il bene che gli è connaturato) che alimenta l'essenza stessa del male.

Coerentemente a tale approccio problematico e straniante all'esistenza – in quel nido di vipere a cui spesso si riduce la nostra vita – l'autore adotta come animali metaforici e totemici alcuni rettili (ora la lucertola, ora il ramarro, ora la biscia, fino alla vipera), creature ctonie, striscianti e a sangue freddo che amano occultarsi negli anfratti per tendere insidie alle prede, ma bisognose anche dei raggi del sole per sopravvivere, vale a dire bene e male, tenebra e luce strettamente intrecciate, incrocio che si rivela anche di natura linguistica grazie al recupero di voci dialettali di area veneta desuete o in uso solo nell'istroromanzo di Valle: Chenochesì (Nonècosì), rasaborgo (ramarro), carsedana (vipera), buasera (biscia), e altre ancora.

Ambivalente fin dal titolo, nel senso che lo si può interpretare sia col valore di un assertivo „più no che sì", come pure in quello di un non meno radicale „che nullità che siete!", il vallese riportato alla vita da Cergna testimonia a questo modo sia della propria intatta vitalità, quanto della possibilità di una duplice chiave di lettura, spirituale e carnale ad un tempo, per una lingua che viene a convertirsi in una sorta di frusta sferzante („el scuriadìn", nella variante vallese) senza risparmio nemmeno nei confronti di se stessa e di chi se ne serve.

Anche più trasparente in questi testi risulta il rapporto mai del tutto risolto con la propria esistenza, come con la figura paterna, che si tratti del padre biologico, come di ogni altro soggetto cui sarebbero dovuti fiducia, devozione e rispetto: «No iera meio che naseva na carsedana / al me posto? ti ghi frachi l cao / e più no la voldo // E vuldisi ndretno duto l mal del mondo, / qualcosa che creso zò n tel negro, n fondo / e apian te sbrega, apian / como l rasaborgo fa cola / buasera» (*Non era meglio nascesse una vipera / al mio posto? le schiacci la testa / e non sente più // E sentirsi dentro tutto il male del mondo, / qualcosa che cresce giù nel buio, in fondo / e lentamente ti squarcia, lentamente / come fa il ramarro con la / biscia*, *Filigrane*, *II, 1 – 2021,* pp. 185-186). Con un'evidenza ancora maggiore quanto a spiritualità del dettato: «E a pindulando / saremo fuie quasi verde, ancora / sul albero, / ntela piova // Saremo isertule / che scampa / nte l'umbria dei sasi, / fra i busi dela masera, / e saremo / solo quanto l brisiner / dura / de maitina» (E penzolando / saremo foglie quasi verdi, ancora / sull'albero, / nella pioggia // Saremo lucertole / che corrono / all'ombra

dei sassi, / tra i pertugi del muricciolo, e saremo / solo quanto permane / la rugiada // al mattino, *Io ti darò le mie mani*, pp. 188-189).

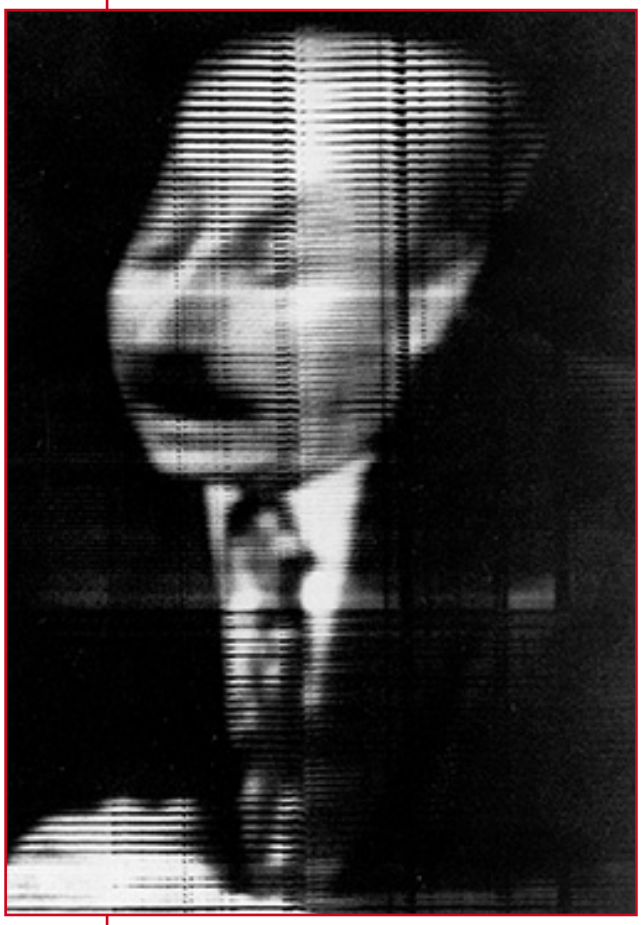
Un'altra prova incontrovertibile di questa ininterrotta oscillazione, non solo semantica, tra opposti estremi è l'esilarante ritratto di Iginio, bestemmiatore incallito e insieme assiduo cantore del Gloria ogni domenica in chiesa, oltre a mostrarsi fedelissimo e intrinsecamente contraddittorio cultore dell'onanismo e della *mona*: «L Iginio, iera musica scoltalu / co l porconeva per Vale / ma le dumeneghe n cesa, / el canteva l Gloria n latin / e solo, dedrio del morto, al preto / el ghi rispondeva: / "*Liberame Domine de morte aeterna*…"» (L'Iginio, era musica ascoltarlo / quando bestemmiava per Valle / ma le domeniche in chiesa, / cantava il Gloria in latino / e solo, dietro al feretro, al prete / rispondeva: / "Liberame Domine de morte aeterna…""); e ancora: «Ma l Iginio no, no l se vanteva / e per lui l dizeva solo / che oto volte al dì anca / de zoveno / el si lu menava, / e che la roba più bela del mondo / iera la mona…» (*Ma l'Iginio no, non si vantava / e per sé diceva soltanto / che otto volte al giorno anche / da giovane / si masturbava, / e che la cosa più bella del mondo / era la "mona"*, *L'Iginio*, pp. 188-189). Ed è appunto all'eros, ad un eros finalmente liberato da Thanatos, come da condizionamenti, divieti e castighi, che Cergna mostra di guardare come unica possibilità per riconciliarsi con la vita e con se stesso, grazie al medium imprescindibile della poesia e del proprio dialetto: «Ancoi zè duto l dì che serchi le to tete. / Zbrisa a poco a poco i dedi sula carno calda, / ti nseri i oci e naltro segno zà ti naso sula boca. / Cristina, quanta carno signemo! E quanto più, quanto de più ancora podemo! / Profuma de fragola e fen el to scajo e se ntorlegheia / la lengua fra i to freschi pei (verdi spini) e l profumo de ciel / dei to cavei» (*Oggi è tutto il giorno che cerco il tuo seno. / Scivolano a poco a poco le dita sulla carne calda, / chiudi gli occhi e un altro segno già ti appare sulla bocca. / Cristina, quanta carne siamo! E quanto più, quanto più ancora possiamo! / Profuma di fragola e fieno la tua ascella e si attorciglia / la lingua tra i tuoi freschi peli (verdi spine) e il profumo di cielo / dei tuoi capelli*, *Cristina*, pp.191-192).

Sandro Cergna (Pola, 1970) ha scritto, sporadicamente, poesia in dialetto istrioto di Valle d'Istria. Ha partecipato, nel 2000 e nel 2004, al Concorso d'arte e cultura Istria Nobilissima con due raccolte di poesie, conseguendo il secondo e il primo premio per la poesia in dialetto. Dal 2007 è docente di letteratura italiana alla Facoltà di Lettere dell'Università degli Studi di Pola. Insegna Dimensioni della letteratura italiana presso il Corso di Laurea Magistrale in Lingua e letteratura italiana, nell'ambito del quale tocca argomenti attinenti alla storia e alla tradizione poetica dell'istrioto. Ha pubblicato *Valle d'Istria: note storico-antropologiche* (Se la va, Pola 2006), e *Vocabolario del dialetto di Valle d'Istria* (Centro Ricerche Storiche, Rovigno 2015).

FILIGRANE
Culture letterarie
Anno II, n. 1, 2021

PAOLO GIOLI, UN VENETO DEL PO

di Paolo Cartagine



Tessiture
fotofinish di immagine da video, 1974

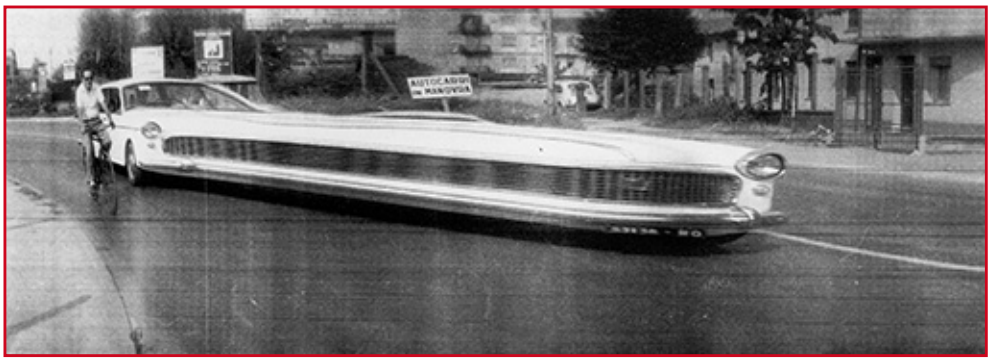
Paolo Gioli, nato a Rovigo nel 1942, verrà ricordato come un autore fuori dal coro.

Aveva iniziato a dipingere e, dopo un soggiorno a New York alla fine degli anni sessanta, tornato in Italia (a Roma, poi a Milano) si era dedicato alla fotografia e al cinema d'avanguardia. Nei primi anni ottanta il carattere schivo lo aveva riportato nella sua terra d'origine alle Foci del Po, a Lendinara dove ci ha lasciato il 28 gennaio scorso, sempre impegnato a proseguire, nell'autonomia e nella libertà d'azione che si era ritagliato, le sperimentazioni di arte visiva che gli hanno dato fama internazionale.

Decisioni controcorrente, al contempo misurate, eleganti e composte che hanno definito la sua rappresentazione nel mondo e del mondo caratterizzando il suo vasto e riconoscibile *corpus* iconografico. Molteplici le esposizioni in sedi pubbliche e private (fra cui il MoMA di New York e il Centre Pompidou di Parigi) in Italia, Europa e America dove aveva conosciuto il gallerista triestino Leo Castelli.

Al contrario della maggioranza dei suoi colleghi e amici (tra i quali Mulas, Dondero, Ghirri) – intenti a rinnovare la fotografia italiana rimanendo all'interno della "fotografia diretta" finalizzata a raccontare eventi e situazioni reali di cui gli autori erano stati testimoni – Gioli si era invece incamminato a testa alta su una differente e più impegnativa strada, quella della "fotografia artistica". Una modalità espressiva in cui lo spazio-tempo catturato dallo scatto diviene materia prima per elaborazioni grafico-concettuali avulse da funzioni documentali; l'immagine originaria è dunque un pretesto per costruire, con materiali sensibili alla luce, rappresentazioni *ex-novo*, spesso in forma ibrida unendo fonti e materiali diversi.

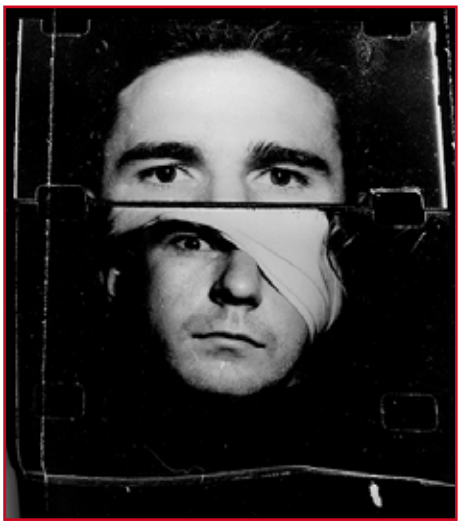
In tale contesto – nato dal *collage* delle avanguardie di inizio '900 – Gioli si distingue per la specificità delle sue manipolazioni frutto di vari accorgimenti da

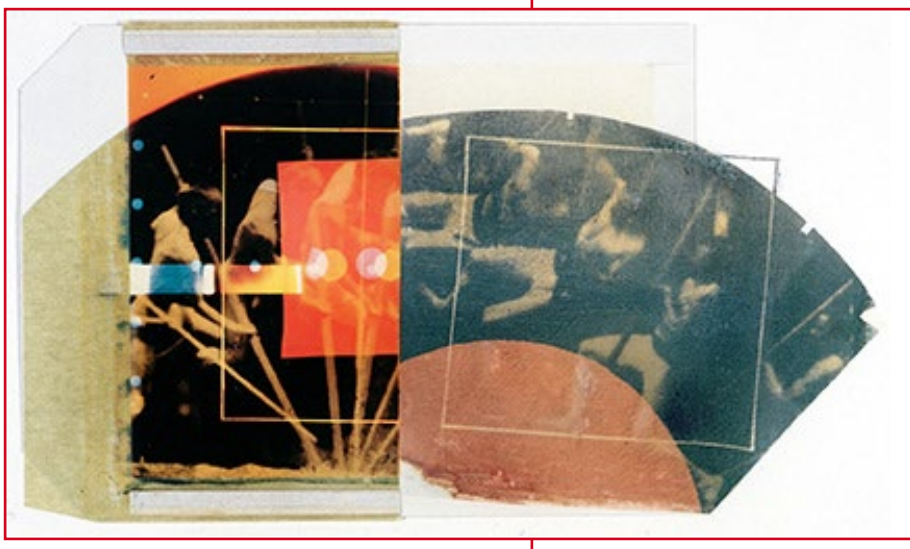


Modelli attraverso contrade
fotofinish, 1976

lui inventati. Agiva con *camerae obscurae* autocostruite dotate di foro stenopeico (minuscola apertura per l'ingresso della luce) che generavano immagini dai contorni pastosi. Oppure faceva scorrere la pellicola durante la ripresa generando immagini deformate (*fotofinish*) in macchine fotografiche che aveva svincolato dal funzionamento standard imposto dal fabbricante. Di rilievo la post-produzione con le Polaroid di grande formato, «un sorprendente mezzo per allargare ulteriormente la mia ricerca sulla fotografia istantanea mediante travaso dello strato sensibile su supporti materici diversi dall'originale, come carta da disegno ruvida o tela per ottenere superfici tridimensionali», oggi di fondamentale importanza nella fotografia contemporanea. Le accostava spesso ad altre ottenute con tecniche analogiche distinte (Cibachrome, serigrafie, litografie da materiale di scarto) sì da formare "quadri" che, «in base a un mio personale principio di coerenza formale», mescolano classicità e modernità iconografica in una rivisitazione di fitte ricerche su segni, movimento, scrittura e luce.

Infatti Gioli – riservato ricercatore della materia visiva e instancabile compositore di immagini – ci teneva a ribadire che «certamente ciò che mostro non è mai una cosa "colta al volo" come fanno i fotoreporter; la medito sempre per conto mio, ci torno sopra in più frangenti con pause lunghissime», cosicché





L'uomo di Eakins salta contro l'uomo di Marey
polaroid e seta, 1983

«le mie immagini hanno la peculiarità di essere irripetibili, nel senso che il "fatto a mano" impedisce l'esatta riproducibilità insita invece nei processi tecnologico-industriali».

In particolare, si devono a lui molte ricerche innovative sui generi classici della Storia dell'Arte, attualizzando alla contemporaneità nudo, centralità del volto e del corpo, natura morta e paesaggio. Intendeva la fotografia e il cinema come nuovi strumenti di lavoro con i quali misurare e rinnovare i codici dell'arte, a partire dalla riscoperta e dall'uso radicale del foro stenopeico quale principio fondante della fotografia, ovvero «punto di vista ideologico oltre che operativo del gesto del riprendere "povero"».

Un discorso a parte meriterebbe il suo modo di fare i film, nei quali è sottesa «la comune radice con la mia fotografia: fotogrammi manipolati, assemblaggi, riprese stenopeiche con uso di mascherini e *stop-motion*.» Erano ripartenze dalla cronofotografia dei pionieri Marey e Muybridge «con al primo posto l'uso di una cinepresa-laboratorio che ho realizzato sulla base della prima cinepresa di Lumière» che, così congegnata, costituisce un unico dispositivo che assomma quattro funzioni: ripresa, sviluppo e stampa della pellicola, proiezione.

Alcune parole chiave riassumono il suo *modus operandi*: deviazioni dalle

Quando l'occhio trema
anni '80

Tutte le sue opere nascondono un segreto, collocato nel posto più visibile, similmente alla Lettera rubata *di E. A. Poe*

Natura morta infranta dal rosso
polaroid stenopeica su carta da disegno, 1983

norme, riscoperta di procedimenti trascurati, utilizzo inusuale di procedure tradizionali, disconoscimento di tecniche non in sintonia con la sua espressività, rifiuto dell'impiego esacerbato di accorgimenti tecnologici.

Almeno tre i punti nodali delle sue scelte: la "inversione" di marcia necessaria per rifuggire dalla presunta oggettività della registrazione meccanica della fotografia e del cinema; lo "sdoppiamento" tra irrazionalità dell'immaginazione (ideazione) e concretezza operativa (realizzazione); la "coazione a ripetere", che in lui non implicava ricopiatura o riproposizione di *cliché* ma ricerca di alternative e varianti. Un intreccio indispensabile che lo ha spinto a riflettere sul mutare delle proprietà e delle funzioni dei segni durante la preparazione dell'opera, sulle regole del caso nelle realizzazioni manuali, sulla potenzialità comunicativa dei «miei manufatti artigianali nel loro insieme, storie inventate e letteralmente costruite», e a interrogarsi criticamente sui propri obiettivi, limiti e capacità.

Paolo Gioli non era dunque solo tecnica.

Tutte le sue opere nascondono un segreto, collocato nel posto più visibile, similmente alla *Lettera rubata* di E. A. Poe. È l'insopprimibile bisogno di ribadire la sua presenza fisica nelle opere che andava eseguendo, lasciando tracce dell'inerente manualità costitutiva (quali segnature, apparenti incongruenze, vuoti, punti allungati, disallineamenti, lievi scostamenti e raffinate imprecisioni grafiche).

Pertanto, la meta non era la foto o il film, ma il cammino che gli era servito per idearli e materializzarli, tanto che per lui lo stile non era un fattore estetico esteriore, secondario o superficiale, bensì era una componente intrinseca e connaturata di ogni singola opera, e dunque inscindibile dalla stessa. I suoi lavori contengono, così, una cifra perfettamente riconoscibile che non ha uguali nel panorama artistico internazionale di quel periodo.

Forse riteneva che il suo modo di "pensare per immagini" lo conducesse più vicino alle verità nascoste delle cose di quanto non lo portasse il pensiero logico-razionale? o che nei suoi lavori ci fossero le risposte agli interrogativi che la sua esistenza si era portata dietro.

Non lo sapremo mai con certezza, ed è questo il fascino delle immagini nate dal suo istinto creativo.

Dentro il triangolo
polaroid su carta da disegno, albume e acrilico, 1987

FRIDA: ABUSO DI UN NOME

di Walter Chiereghin

Devo confessare una mia preconcetta diffidenza nei confronti delle mostre definite "sensoriali", col peggiorativo "multisensoriali", oppure talvolta "emozionali" o peggio ancora "immersive". Tale aprioristica diffidenza è stata ampiamente confermata da una visita – per la verità molto breve – alla mostra "Frida Kahlo. Il caos dentro", promossa dal Comune di Trieste, che ingombrerà di sé il Salone degli Incanti fino al prossimo 23 luglio, al netto di eventuali proroghe. Necessario avvertire i lettori che non si tratta di una mostra d'arte, come taluno potrebbe essere indotto a credere dal materiale promozionale messo in campo dagli organizzatori: di opere della povera Frida Kahlo non c'è che un unico dipinto, per di più attribuito alla mano dell'artista, chissà da chi, copia di un perduto originale del quale rimane soltanto una fotografia in bianco/nero.

A supplire a questo imbarazzante vuoto tanto di opere quanto, soprattutto, di progettazione culturale che connotano l'evento, una pletora di immagini digitali di autoritratti proiettati nel semibuio con effetti illusionistici, fotografie (molte, per la verità, opera del colombiano Leo Matiz), lettere, pannelli illustrativi che raccontano disgrazie, vita e amori della sfortunata pittrice messicana, ma offrono anche generosamente informazioni sul testo di canzoni popolari messicane del tipo *La cucaracha*, o di *Cielito lindo*, ma c'è anche, per la gioia dei filatelici, una collezione di quarantun francobolli, debitamente incorniciati e appesi, che celebrano la buonanima, una dozzina di manichini acefali che esibiscono fantasiosi coloratissimi vestiti femminili della disegnatrice di moda messicana (*fashion designer* la chiamano, chissà perché) Milagros Ancheita, un'altra inquietante collezione di busti ortopedici in gesso dipinti da pittori non citati nel comunicato stampa, ma anche una ricostruzione della camera da letto e dello studio della pittrice, suoi (o copie dei suoi, non so bene) gioielli di bigiotteria, riproduzioni di idoli precolombiani, una sedia a rotelle. Il tutto confluisce in un'opulenta bottega di souvenir dove è possibile, alla fine del percorso, acquistare libri, collane, accendini, dischi, magliette, posacenere, adesivi, portachiavi e quant'altro, tutto rigorosamente effigiato con l'icona dell'artista nominata nel titolo della mostra.

Prodotto e commercializzato da un'impresa palermitana, la Navigare srl, l'evento è stato proposto a Roma, Milano e Napoli, presumibilmente incentrato com'è, prevalentemente, su effetti speciali. Basta scorrere del resto la *home page* della società (https://www.navigaresrl.com/) per rendersi conto di quanto l'impresa intende proporre, assicurando di «donare allo spettatore una nuova esperienza coinvolgendolo attivamente», invitando a «un vero viaggio multisensoriale in un mondo di luci e suoni in cui le opere d'arte sembrano prendere vita», assicurando anche che «i quadri anziché essere trasportati fisicamente nello spazio espositivo si manifestano tramite proiezioni iper-definite e iper-cangianti, che permettono di riprodurre l'opera su pareti di dimensioni incredibili, che letteralmente avvolgono lo spettatore», così che «il visitatore viene davvero contornato dai *pixel* d'autore, vivendo un'esperienza diversa e forse sorprendente». In definitiva, la società si presenta onestamente per quello che propone come impegno programmatico, che ha praticamente assai poco di culturale: «Le mostre multimediali immersive si presentano dunque come una grande occasione per generare facili profitti, arrivata per giunta in un momento propizio visto che i consumi culturali sono in crescita e i privati sono i più propensi ad investire».

Prevedibilmente, all'iniziativa arriderà il successo commerciale che si profila fin dall'inizio, ma, anche per trasparenza, sarebbe opportuno che costi e ricavi fossero attribuiti a una voce di spesa del tipo "tempo libero" o "attività ludiche", assai più pertinenti di "cultura" e ciò valga anche per le iniziative che hanno preceduta questa negli spazi del Salone degli Incanti ("Lego" e "Videogiochi").

L'ingesso "interi" è di euro 12,00 o 14,00, nei fine settimana o festivi.

LA MIA ARTE PER LA FEDE

di Roberto Curci

Luciano Bartoli dinanzi al cartone del mosaico absidale della chiesa del Sacro Cuore di Gesù alla Cagnola (Milano)

LUCIANUS BARTOLI TERGESTINUS PINXIT, e di seguito la data. Così firmava le proprie opere un artista, Luciano Bartoli per l'appunto, nato a Trieste il 12 luglio 1912. Un pittore? Anche, ma non solo. Un artista a 360 gradi, tanto inverosimilmente prolifico quanto sostanzialmente sconosciuto. Nel suo basilare *Dizionario degli Artisti di Trieste, dell'Isontino, dell'Istria e della Dalmazia* Claudio H. Martelli lo incluse, senza però precisare date di nascita e di morte e dedicandogli in tutto cinque righe.

C'è voluta l'infinita tenacia e pazienza del figlio Giuliano, che con lui spesso collaborò, per consentire di tracciare, dell'artista *tergestinus*, un attendibile ritratto e un parziale censimento della sua enorme opera, tutta imperniata sui temi del sacro e devoluta a una novantina (e forse più) di chiese e chiesette in città, cittadine e borghi d'Italia, ma anche di paesi esteri: Venezuela, Brasile, Kenya, Sudan, Croazia.

Una dedizione pervasiva e totale alla Fede e alla sua visualizzazione attraverso le reiterate immagini del Cristo, di Madonne e Santi, di Martiri e Profeti, di simboli religiosi e devozionali. Una dedizione che si sarebbe tradotta non soltanto in una madornale mole di affreschi, mosaici, vetrate, pitture su tela e su tavola, e nella creazione di fonti battesimali, lampade, cancelli, arredi sacri e sacri paramenti, ma pure in un numero altrettanto sorprendente di opere scritte e tematicamente affini (una ventina almeno), alcune delle quali rimaste inedite alla morte di Bartoli, avvenuta ad Aosta nel 2009.

Ha scritto Giuliano Bartoli, ricostruendo il percorso biografico del padre (che non usava catalogare i propri lavori, e mentre era all'opera nella chiesa di X già pensava – da vero stakanovista della Fede – al prossimo impegno nella chiesetta di Y): «Questa sua competenza nell'ambito liturgico nasceva da lontano. Avviatosi agli studi ecclesiastici nel 1927, dopo aver compiuto il ginnasio a Torino, studiò nella Piccola Casa del Cottolengo, poi a Capodistria nel seminario locale per i tre anni del liceo, e pas-

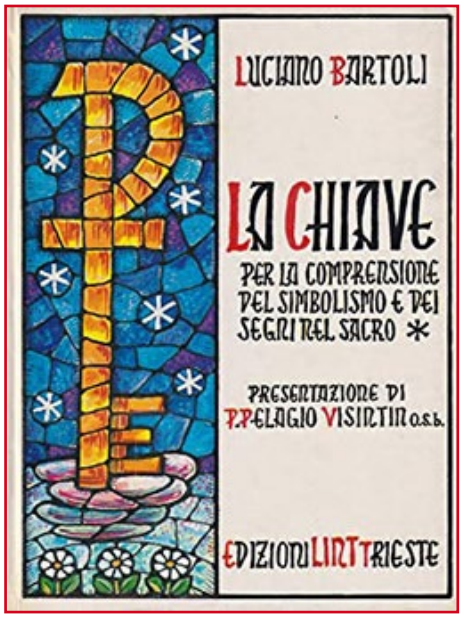
Luciano Bartoli
Mosaico mariano e vetrate
nell'abside della chiesa della Madonna del Mare a Trieste

sò quindi a quello teologico di Gorizia, ove si fermò per quasi due anni».

Che abbia poi frequentato l'Accademia di belle arti di Venezia non è assodato. Di certo già nel 1934, a 22 anni, realizzò una Via Crucis murale e una serie di medaglioni nella chiesa di Santa Caterina a Isola d'Istria (nel dopoguerra tramutata in palestra dal nuovo regime…) e, nella stessa cittadina, affreschi col fondo in finto mosaico nella cupola della cappella della Madonna del Carmine in Duomo, assieme ad altre opere nel medesimo tempio. A Isola trovò anche colei che nel 1940 sarebbe divenuta sua moglie, Leonilde (Lina) Pugliese.

L'unica parentesi laica della sua attività si ebbe negli anni della guerra, quando operò come disegnatore tecnico e arredatore navale nei Cantieri di Monfalcone e poi al San Marco di Trieste. Qui diede ottima prova di sé progettando varie sale della motonave "Australia", dal design dei mobili e delle luci alle decorazioni delle pareti (compresi i divertenti Pinocchi della sala-giochi) e agli intarsi dei pavimenti.

Ma già nell'immediato dopoguerra Bartoli tornò alla sua vocazione, anzi alla sua missione, sia col pennello sia con la penna. Nel 1950 uscirono due suoi libri, *Simbologia Mariana. Guida per gli artisti* e *L'arte nella casa di Dio. Manuale di arte sacra*, un tomo di seicento pagine con oltre duecento disegni dell'autore. L'anno dopo fu stampato il primo dei suoi cinque *Atlanti liturgici*, ognuno con più di duecento tavole. Ancora oggi pare siano preziosi come fonte iconografica per quanto concerne i paramenti sacerdotali e gli arredi sacri.



Luciano Bartoli
Particolare della decorazione marmorea nella chiesa della Madonna del Mare a Trieste.

Dagli anni '50 la sua produzione artistica non conosce soste. Si succedono le commissioni e la realizzazione di cicli pittorici da Nord a Sud: di grande impegno e soddisfazione per Bartoli è la decorazione della chiesa della Madonna del Mare, che era stata la sua parrocchia a Trieste (nel frattempo si era trasferito a Padova con la moglie e i tre figli). Qui disegna i simboli incisi negli stipiti delle tre porte del tempio, i motivi degli intarsi marmorei policromi delle balaustre e dei pavimenti, i graffiti delle acquasantiere e i cartoni per il grande mosaico mariano che domina l'abside. Si aggiungeranno i disegni per le 33 vetrate, da lui personalmente realizzate nell'officina Fanin di Padova tra 1969 e '70.

Luciano Bartoli
La Chiave per la comprensione del simbolismo e dei segni nel sacro
Edizioni LINT
Trieste, 1982

Impossibile sintetizzare in poche pagine il curriculum di quest'uomo infaticabile, che non volle farsi sacerdote ma che trasferì nell'arte la sua sete di

Affreschi, mosaici, vetrate, arredi e molti libri di argomento sacro

Luciano Bartoli
Cristo Pantocratore
vetrata nella cattedrale
di Segni a Roma

spiritualità in maniera totalizzante. Basti dire che lavorò in chiese di grandi città (Roma, Milano, Torino, Napoli, Bergamo, Padova, Messina, Salerno, Crotone, Udine, Pordenone) e di località ben piccine. Citando alla rinfusa: Satriano di Lucania, Canosa Sannita, Castel del Giudice, Carlentini, Orbetello, Rovagnasco, Saluzzo, Peveragno, Rivamonte Agordino, Nus, Issogne e altri piccoli centri della Val d'Aosta, dove infine – in età avanzata – si trasferì, senza smettere di dipingere e di scrivere. Spesso al suo fianco c'era il figlio Giuliano, specialista nell'arte dello smalto su lastra di rame per la decorazione di tabernacoli, amboni, paliotti per altari. Un rapporto privilegiato Bartoli stabilì con la minuscola Segni (novemila anime, presso Roma), dove operò a più riprese e in più siti tra anni '60 e '70.

Nel 1973, a 61 anni, lavorò a lungo nella cattedrale di San Tommaso a Ortona, per un totale di 300 metri quadri di affreschi, compresa la cupola, decorata standosene arrampicato a 45 metri di altezza. Negli anni '80 fu in Kenya e in Sudan, quindi operò in Croazia, a Zagabria e a Ragusa/Dubrovnik. Ma la soddisfazione maggiore l'ebbe probabilmente con la pubblicazione di un librone poi cinque volte ristampato, una grande collezione di materiale iconografico antico e moderno sotto il titolo *La Chiave per la comprensione del simbolismo e dei segni nel sacro.* Edito dalla LINT di Trieste nel 1982, consente di chiudere il cerchio tornando nelle terre natali di Bartoli e aggiungendo che un'opera sua sta pure nella parrocchiale di Barcola intitolata a San Bartolomeo, che suoi affreschi decoravano la chiesetta (ahimè, dismessa e fatiscente) di San Giovanni di Dio nell'ex Ospedale civile di Monfalcone e che affreschi e vetrate di sua mano corredano la chiesa di San Marco Evangelista al Villaggio del Pescatore.

Anche in questo lavoro, risalente al 1990 (Bartoli aveva quasi ottant'anni), fu coadiuvato da Giuliano, qui autore di una doppia croce a smalto: un'ulteriore conferma dello stretto rapporto, artistico e affettivo, tra padre e figlio, benché la via principale imboccata da quest'ultimo fosse ben diversa. Nato a Isola d'Istria nel 1946, Giuliano Bartoli ha infatti scelto, professionalmente, di dedicarsi all'illustrazione pubblicitaria ed editoriale, divenendo dagli anni '70 l'autore di importanti campagne promozionali.

P. S. Una curiosità: il pio Luciano Bartoli si concesse una sola escursione profana, decorando nel 1947 i muri della trattoria triestina *All'antico spazzacamino* con quattordici dipinti a tempera , gustose scenette corredate da didascalie in varie lingue: latino, francese, tedesco, sloveno e dialetto indigeno. Un *divertissement* tuttora visibile in quel piccolo ambiente, al civico 66 di via delle Sette Fontane. A disposizione di chi voglia conoscere l'altra, insospettabile faccia del Grande Devoto.

RINA BIANCA E VERDE

di Roberto Dedenaro

Ti ricordi libretti verdi (quasi una canzone di Marcella Bella)? Nel 2006, Battello editore pubblicò alcuni libretti completamente verdi, in una collana diretta da Matteo Moder, Luigi Nacci e Ugo Pierri. Fra i primi titoli c'era *Crolli* di Rosaria Lo Russo, non ci si meraviglierà, allora, se dopo tutti questi anni, la collana rinasce con lo stesso nome, con le pagine bianche e non verdi, ma il primo autore pubblicato è sempre lei. Curato da Beatrice Achille e Carlo Selan, esce così *Rina*, novello libretto verde, in realtà bianco-verde, come detto, e altri sono annunciati. La collanina induce a usare il diminutivo perché i libretti sono piccoli di formato e piuttosto smilzi: *Rina* ha 28 pagine, dovrebbe rappresentare, credo, un assaggio della poesia di punta per come la vedono i curatori e l'associazione di appartenenza, la piuttosto nota ZufZone. Sono annunciati tre titoli e cioè, oltre a *Rina, Guida* di Giuseppe Nava, uscito in questi giorni e *Inconvertendo* di Gino Scartaghiande, autori ben conosciuti, dunque; Scartaghiande è nato all'inizio degli anni '50, Lo Russo ha una decina d'anni di meno, e Giuseppe Nava è un autore quarantenne e, diciamo così, locale. Cerco di raccogliere informazioni, perché in *Rina,* che credo sia un ipocoristico di Caterina, non c'è una nota di nessun tipo e l'unica informazione che ci viene data è che il suo contenuto è una sorta di microantologia, che raccoglie testi già editi in raccolte precedenti da Rosaria Lo Russo, piuttosto, pure, lontane nel tempo. È perciò un mistero, almeno per me, capire i criteri della scelta in generale degli autori e in particolare dei testi presenti in *Rina,* il che non è una critica ma una pura descrizione dell'oggetto che abbiamo in mano. Le poesie raccolte appartengono infatti alla prima raccolta pubblicata dalla Lo Russo nel lontano 1987, a cui si aggiunge *Il sogno di Titina* tratto, invece, da *Comedia* di una decina d'anni dopo. Il filo rosso che unisce il libro è rappresentato da Rina, appunto, zia dell'autrice prematuramente scomparsa, presente come una sorta di alter-ego nei testi scelti, che possono essere, per chi non conoscesse la Lo Russo, anche un'occasione per avvicinarsi a un'autrice che è sicuramente uno dei "grandi", per dir così, autori contemporanei, poeta, lettrice-performer, traduttrice, saggista, voce recitante, attrice e insegnante di letteratura e lettura di poesia ad alta voce, allevatrice di pappagallini, forse questo non lo dovevo dire. Rosaria Lo Russo è avvicinabile a quella che è stata, è, una concezione della scrittura poetica legata alle avanguardie novecentesche, che ha teso a considerare la poesia soprattutto per la sua radice fonica, sonora. A metà strada fra teatro, performance e lettura, i suoi libri spesso accompagnati da cd, quasi a dire che non è possibile vi sia solo carta nella scrittura, ma anche, in realtà tanta scrittura, raffinatissima, con un dialogo serrato e ironico con la tradizione letteraria, come si può osservare anche solo nei titoli di alcune sue raccolte come *Comedia* o *Lo Dittatore Amore*, per altro non basterebbe un numero di *Ponte rosso* a riflettere su più di trent'anni di carriera letteraria, ma vorrei ancora nominare, almeno, il suo lavoro di traduttrice e di diffusione in Italia della poesia di Anne Sexton. *Rina* certamente non dà ragione di tutta la complessità di questo lavorio, quello di Rosaria, intendo, ma da un lato testimonia l'acutezza dei curatori e di Beatrice Achille in particolare, a cogliere la centralità della figura omonima per l'autrice e dall'altro testimonia anche in modo così miniaturiale, alcuni temi ricorrenti in Lo Russo, l'identità, la femminilità e il rapporto con il sacro, e della sua scrittura, *Il sogno di donna Titina,* presente nel libretto è, ad esempio, un testo metateatrale, o se mi posso spiegare meglio, a personaggi e con annotazioni per la sua rappresentazione.

Alla fine, mi pare, che un merito sicuro di questi libretti bianco-verdi e dei loro curatori sia quello di accendere un'attenzione anche dalla periferia dell'impero, cioè da Trieste, sulla contemporaneità, annotazione banale, ma non tanto, se a questo aggiungiamo il valore specifico degli autori pubblicati capirete come in primavera la nostra libreria, in accordo con la stagione, si colori di bianco-verde.

Rosaria Lo Russo
Rina
a cura di Beatrice Achille
e Carlo Selan
Battello stampatore, Trieste 2021
pp. 32, euro 12,00

SOLO PER RINGRAZIARE

di Giancarlo Pauletto

Luigi Zuccheri
Airone
tempera su tavola
1955/60

Con la pittura di Zuccheri (Gemona 1904 - Venezia 1974) entrai in contatto proprio con la mostra "pasoliniana" rievocata nel 1979, anche perché essa venne allestita appunto nel palazzo Zuccheri di San Vito al Tagliamento.

Ebbi così modo di vedere molti suoi quadri appesi alle pareti, oltre a quelli scelti per la mostra rievocativa.

In quella circostanza conobbi Toni e Maria Zuccheri, che divennero poi dei cari amici, tanto che mi fu chiesto, dopo qualche tempo, di operare la divisione, in tre parti, di tutto il patrimonio d'opere lasciato dal pittore.

Fu un impegno intenso e felice.

Per una ventina di volte, forse più, mi recai a casa Zuccheri dove, in uno spazio molto ampio dei piani superiori, era custodita la gran parte dei materiali, che comprendeva non solo quadri, ma molte opere su carta – pastelli e disegni – e una notevole quantità di sculture, parte in bronzo e parte in cera, che riprendevano con grande finezza di modellato la nota tematica "animalista" dell'autore.

Vidi così che c'era un prima e un dopo, nella produzione di Zuccheri, il prima rappresentato dagli anni trenta, durante i quali egli matura come pittore soprattutto sotto il segno di Umberto Martina, il cui studio frequentava a Venezia: appartengono al periodo, oltre a notevoli paesaggi, parecchi importanti ritratti, qualcuno anche a figura intera, condotti con sicuro mestiere non solo, ma anche con vera capacità di sguardo nell'umano, in modi rapidi, sciolti, avendo sullo sfondo il tardo liberty veneziano.

Durante la guerra – certo non estranea al fatto - avviene il cambiamento: la pittura si addensa e, pur non perdendo la sua limpidezza, volge decisamente al simbolico, all'acquisizione di modi tratti dall'ex voto popolare – di cui vi sono parecchi esempi su tavola e su pergamena –; finché, verso la fine e nell'immediato dopoguerra, l'artista adotta quella tematica animalista che resterà la sua definitiva, quella per cui è soprattutto conosciuto e apprezzato.

Accadeva cioè che, mentre l'arte italiana si volgeva al postcubismo e all'informale – Vedova e Burri, diciamo per fare solo due nomi – Zuccheri si volgeva al passato, ad una sorta di pittura antica favolosamente interpretata da merli e aironi, tacchini e tartarughe, conigli galli e galline, e pesci, di fiume e di laguna, e rane e grilli e capre e anatre e faine e via e via e via, avendo in questo un amico e sodale che si chiamava Giorgio De Chirico, con il suo barocco di spiritati mari, cavalli e rovine.

Giorgio De Chirico, che era suo amico, e che con lui si scambiava ricette di pittura: ma di ciò ho già detto in altro luogo.

Qui mi par giusto ricordare quel che scrissi nel 1982, per il catalogo della mostra organizzata dal Comune di Pordenone presso la Chiesa di San Francesco e il Museo civico: che cioè, se una "lectura minor" di Zuccheri come semplice – per quanto bravissimo – pittore animalista era possibile negli anni cinquanta e sessanta, oggi, dopo quella mostra, non è più possibile perché essa mise bene in evidenza nella sua arte l'elemento di inquietudine, di ansia, di "teatro": insomma un elemento gotico che sentiva e annunciava quel sopruso dell'umano sul naturale, che oggi è certo uno dei massimi problemi che la società degli uomini si trova davanti: con, sembra, piuttosto scarse capacità di risolverlo.

Zuccheri, da pittore, fece quel che poté fare, ridusse l'uomo a omino, lo inserì nello scenario naturale come parte minore, inessenziale: mentre dava la parte centrale alla

Toni Zuccheri
Gabbiano
vetro soffiato e lavorato
a mano volante
1970

La bella vita del critico d'arte (parte settima)

natura, al suo respiro di campi, acque, animali e piante, e anche al suo mistero non sempre rassicurante: le grandi seppie che nuotano in laguna, o i grandi gamberi che seguono l'andatura dei piccoli uomini sulle rive del fiume, sembrano lì per profittare della loro prima mossa falsa, catturarli e portarseli nel fondo.

L'ultimo grande impegno con l'arte di Luigi Zuccheri è stato tra il novembre del 2018 e il febbraio del 2019 quando, sotto l'egida del Centro di Pordenone e del Comune di San Vito, abbiamo potuto realizzare un vecchio desiderio: mettere a confronto i favolosi animali di Luigi Zuccheri, padre, con quelli altrettanto favolosi di Toni Zuccheri, figlio, architetto e designer, ben noto come uno dei più raffinati e poetici operatori delle fucine veneziane del vetro, per le quali ha lavorato molti anni, e specialmente per Venini.

Le pareti della Galleria Sagittaria allineavano una lunga serie di pastelli di Luigi, quasi tutti mai visti, mirabili per disegno, composizione, invenzione cromatica pur nella ripetizione "animalista" del tema: ma ognuno era cielo e terra, acqua e vita, un mondo, infine una incantata e struggente metafora del tutto.

Al centro della sala dodici pezzi di Toni, il *Gallo* di "vetro soffiato e lavorato a mano volante", come si dice tecnicamente, e poi l'*Upupetta* in bronzo "con penne di vetro multicolore", e poi la stupenda eleganza color vino trasparente della *Folaga*, e poi la *Gazza ladr*a "vetro e gesso modellato e dipinto con inserzioni multimateriche", e poi l'impettito, niveo *Gabbiano*, e poi la meravigliosa *Anitra*, ancora "vetro soffiato e lavorato a mano volante": e qui mi fermo, per non esagerare.

Toni realizzava, nei suoi animali, un perfetto equilibrio tra varietà e unità, tra l'incalcolabile fantasia della natura e la sua – della natura, dico - semplicità progettuale, per cui noi vediamo che una è l'anitra, nell'essenza, ma molte sono le anitre, nella concretezza del vivente.

Luigi Zuccheri
Gazza ladra in paese
pastello su carta, anni '50

Toni Zuccheri
Gallo
vetro soffiato e lavorato
a mano volante, 2007

Ho scritto alcuni testi per Toni Zuccheri, uno anche per il catalogo di una mostra a New York nel 1990, qui mi permetto di riprodurre una poesia che scrissi nel 1993, perché rende forse con sufficiente evidenza la meraviglia che si genera nello spettatore davanti alle sue creazioni: "Dentro/ quest'orto di papaveri, questo/ giardino d'edere e di ebbre/ violacciocche, Toni/ Zuccheri, artefice/ dolcissimo, ha educato il suo/ albero dei pappagalli, astrali uccelli d'argento/ e zafferano, colchici che Venere/ strappò a Vulcano iroso, e pose/ nel grembo delle Grazie.// Io qui,/ io certo, senza/ scherzi, davanti/ a tanto di furiosa/ e illuminata grazia, ammutolisco e/ (quasi) piango.".

Un'altra poesia, a mio parere molto bella, permetterà di introdurre il discorso su Virgilio Tramontin (San Vito al Tagliamento 1908 – 2002), certamente tra i più valenti incisori italiani del Novecento.

Sono versi di Amedeo Giacomini, a sua volta fra i migliori poeti friulani del secolo scorso, dedicati all'artista in occasione di una mostra: "A lum di cjandèle la to mûse/ di marangon serio, furlan,/ a somearés, Virgilio, cuntri il mûr,/ une mûse todesce, inglassade dai ociâi,/ ma cognossiti donge, entrà dentri di te,/ omin di pene, omin di misure,/ al è ciatà un segno dal jessi,/ vêrs e di bessoi,/ dal scugnì jessi la ca si po',/ a pel di un'âghe fate di tasè, ta un còlp di matite, ta une lûs, ta un pedrât, dentri une cristiane, grande serenitât.".

La poesia fa rivivere perfettamente, in chi l'abbia conosciuto, la figura dell'artista: non alto, scarno, di poche parole, un lucente temperamento di poeta che si rivelava particolarmente nella sottile, complessa arte dell'inci-

A confronto i favolosi animali di Luigi Zuccheri, padre, con quelli altrettanto favolosi di Toni Zuccheri, figlio, architetto e designer

Luigi Zuccheri
Il poeta ermetico
olio su tavola, 1940/45

sione, in paesaggi di limpida trasparenza, in figure e ritratti colti con grande intensità.

Ma Tramontin è anche autore di moltissimi quadri, su tela e su tavola, e il colore gli fu di molto sostegno quando - avanti con l'età, a causa della vista indebolita - non poté più incidere.

E poi un grande disegnatore.

Insegnando all'Accademia di Venezia, ma anche in giro per il Friuli, l'Italia e l'Europa, viaggiava sempre con un notes in tasca: molte migliaia sono i disegni, gli acquarelli, i piccoli pastelli che ci ha lasciato, un formidabile diario di vita e di lavoro.

Quando nei primi mesi del 1983 immaginammo, al Centro di Pordenone, la sua mostra antologica, decidemmo subito che non sarebbe stata solo d'incisione – la faccia più nota dell'artista -, ma anche di pitture disegni e acquarelli, perché era ora di esplorare più da vicino tutta la sua "officina". E si trattava, anche, di fare il punto sul suo catalogo di lastre incise, e inoltre di stendere un curriculum e una bibliografia che mirassero alla maggior completezza possibile.

Fu un lavoro molto impegnativo, ma io ne ho una memoria gratissima. Non suona, il sottotitolo di questo scritto, "la bella vita del critico d'arte"?

Eccolo qua, un esempio di bella vita.

Mi recavo - quasi sempre al pomeriggio, verso le quattro – a casa dell'artista, che mi attendeva - nella spaziosa cucina della sua abitazione in centro a San Vito - con un pacco di cartelle, da cui cominciarono ad uscire prima le incisioni, poi le carte disegnate e colorate, poi i tantissimi notes pieni di disegni, chine, ma anche piccoli pastelli e acquarelli.

Infine cominciarono a scendere, dalla grande stanza-studio che si trovava al piano superiore, gli oli, le molte tavole e le molte tele - generalmente di piccole o medie dimensioni - che egli aveva dipinto durante una vita: la prima, tra le rimaste, alla bella età di sedici anni.

Passammo in rassegna così molte migliaia di lavori, di tanto in tanto io gli chiedevo di accantonare qualcosa che poteva servire alla mostra che avevamo in mente, lui eseguiva senza commenti, con un rispetto del lavoro critico che io ho incontrato molto raramente nei miei, contiamoli pure, sessantanni di impegno.

Passarono così molti pomeriggi, ogni tanto egli mi chiedeva se quello che avevo già visto non bastasse ma io, che godevo tantissimo a vedermi passare sotto gli occhi tutto quel ben di Dio, riconoscendo o facendomi indicare da lui luoghi e persone, monti e fiumi, castelli e svolte di campagna, chiese paesi alberi e osterie, rispondevo che no, che anzi, se non era stanco lui di sopportarmi, per me andava benissimo vedere tutto quello che c'era.

Dopo circa un'ora e mezza di lavoro la moglie di Virgilio, la signora Elisa, interveniva con il suo profumatissimo tè al rhum e i pasticcini, e c'era una prima sosta riempita da mie richieste di notizie e precisazioni, e da commenti di varia natura; poi si ricominciava a vedere, e intanto i lavori messi da parte assumevano sempre più la caratteristica di una mole, che avrebbe avuto bisogno di essere assai sfoltita per arrivare alle circa centoventicentotrenta opere che, in considerazione degli

Virgilio Tramontin
In Gran Bretagna
pastello su carta, 1977

spazi disponibili, potevano essere utilizzate.

Poi, all'approssimarsi dell'ora di cena, si smetteva di lavorare e ci si volgeva alla bottiglietta di bianco, che era cura di Virgilio prelevare dal frigorifero, stappare e versare nei due bicchieri, il mio e il suo, il mio pieno, il suo un po' meno, mentre i pasticcini erano sempre lì, a tenere compagnia.

Prima di andarmene, interveniva l'accordo per la puntata successiva.

Se non è bella vita questa!

Ne uscì una mostra di grande suggestione, con un catalogo che comprendeva sessantasei riproduzioni e i dati tecnici di tutte le lastre incise dal 1932 al 1981, e degli ex libris dal 1933 al 1983, per un totale di quasi settecentocinquanta pezzi.

Un buon lavoro, ma eravamo tutti consapevoli che molto altro c'era, da far emergere, pescando dentro il pozzo di San Patrizio rappresentato dal lavoro di Tramontin.

E una parte di questo altro effettivamente uscì, ma tutto, purtroppo, dopo la morte dell'artista, per le tante ragioni che interferiscono, nella vita di noi tutti, anche con le migliori intenzioni.

Nel 2007 mettemmo in cantiere un grande album – 28,5 cm di altezza e 41 di base per 134 pagine – intitolato *Virgilio Tramontin. Friuli.* Esso conteneva la riproduzione, anche in scelti particolari, di oltre settanta incisioni relative al Friuli, tutto: montagna, pianura, mare, città borghi castelli ville e due figure, splendide: un autoritratto del 1953 ad aprire il volume e un ritratto della moglie – *Elisa che lavora* – del 1941.

Virgilio Tramontin
San Vito
olio su cartone, 1986

Molte di quelle incisioni erano inedite, e tutte insieme andavano a coprire un arco di cinquant'anni giusti, dal 1937 al 1987.

Tramontin è un compendio del Friuli, e del medesimo Friuli molti aspetti si possono ormai rivedere solo nelle sue carte incise e disegnate, che assumono allora anche un valore di testimonianza storica.

Tra il novembre del 2013 e il marzo del 2014, in una mostra di ben oltre cento opere presso la Galleria Sagittaria, fu esplorata, per la prima volta con compiutezza, la sua pittura, che suscitò l'ammirata meraviglia di molti: il primo quadro era del 1924, l'ultimo del 1990, di tutta questa mole di lavoro il noto era quasi niente.

C'erano delle ragioni, naturalmente, ma non se ne può parlare in questa sede, chi ne fosse curioso le può ritrovare nel ricco catalogo della mostra, che presenta più di cento riproduzioni.

Recentemente infine (dicembre 2019 – febbraio2020), siamo riusciti a completare l'operazione con la rassegna intitolata *Virgilio Tramontin. Opere su carta,* che ha esplorato l'immensa mole dei disegni, degli acquarelli e dei notes, anche qui lasciando stupefatti molti intenditori che di Tramontin conoscevano quasi soltanto il lavoro d'incisore.

Ricordo con commozione un tardo pomeriggio del 1983 in cui, lasciando la sua casa dopo una delle tante puntate d'esplorazione, mi diede una cartellina di cui volli svelare subito il segreto: si trattava di una piccola incisione in cui io avevo riconosciuto il vecchio passaggio a livello che, vicinissimo alla stazione di Portogruaro, segnava il confine di casa mia.

Su quella strada e sotto quei platani avevo passato tutta la mia infanzia.

Il gesto squisito di un gentiluomo dell'arte e della vita.

Virgilio Tramontin
Cordovado
acquaforte, anni '70

Enrico IV

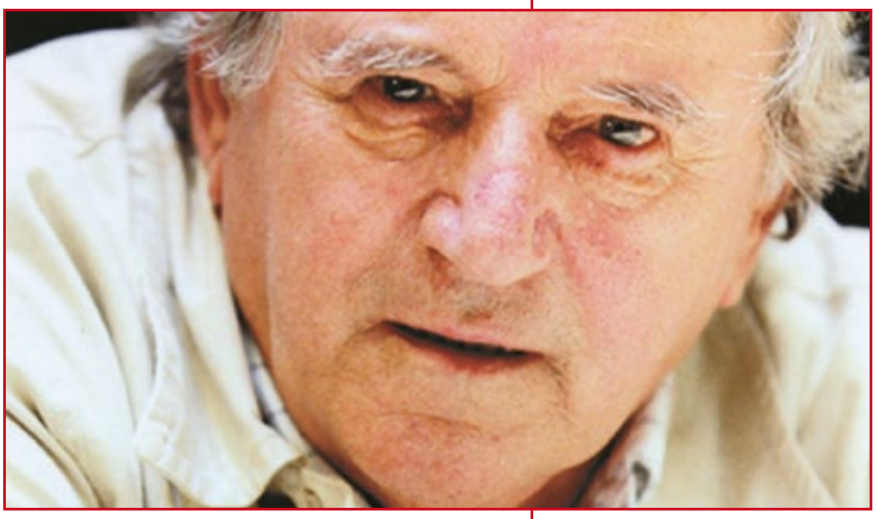
PROTAGONISTI, FILODRAMMATICI ED ESORDIENTI

di Paolo Quazzolo

Enrico IV di Luigi Pirandello è una delle opere più celebri del drammaturgo siciliano, banco di prova per grandi attori, tragedia in cui viene indagato il tema della follia. Una follia solo apparente, come accade per la gran parte dei personaggi delle opere pirandelliane, perché, come diceva l'autore, "quando si è capito il giuoco" si riesce a fuggire dalle ipocrisie e dalle soffocanti regole della vita borghese, proprio attraverso una pazzia simulata. Solo così è possibile dire e fare liberamente tutto ciò che si vuole, spesso riuscendo a cogliere quella verità che gli altri, irrigiditi nei rituali sociali, non sono più in grado di vedere. È proprio il caso celebre dell'*Enrico IV,* opera in cui si narra di un uomo il quale, durante una mascherata a cavallo, cade, batte la testa e impazzisce, credendo di essere realmente il monarca di Franconia di cui rivestiva gli abiti. Passano dodici anni e l'uomo – di cui non viene mai fatto il vero nome – improvvisamente rinsavisce: riacquistata la memoria, comprende che quello che a tutti apparve come un malaugurato incidente fu in verità un tentativo premeditato, da parte del suo rivale, di eliminarlo. Enrico IV allora decide di vendicarsi colpendo Belcredi ma, a questo punto, per fuggire ai rigori della legge, l'unico modo per continuare a vivere indisturbato sarà quello di fingersi pazzo per sempre. Il difficile ruolo è stato interpretato da quello che oggi può essere riconosciuto come uno dei più intensi attori della scena italiana, Eros Pagni. Grande nei monologhi e nelle scene a più voci dove il personaggio depista gli astanti con frasi che alternano pazzia a lucidità, Pagni ha offerto al pubblico una delle interpretazioni del personaggio pirandelliano più valide tra quelle viste negli ultimi anni. Lo spettacolo, coprodotto dal nostro Stabile con la compagnia "La Pirandelliana", ha schierato un valido gruppo di attori guidati dal regista Luca De Fusco, che ha scelto la via, non del tutto con divisibile, di condensare la tragedia pirandelliana in un atto unico di un'ora e venti: ne hanno sofferto alcuni equilibri drammaturgici e la continuità del testo, di cui si sono persi molti passaggi essenziali allo sviluppo del pensiero pirandelliano.

Si è conclusa la trentunesima edizione del Festival Castello di Gorizia – **Premio Francesco Macedonio**, la rassegna riservata alle migliori compagnie del teatro amatoriale italiano. Il festival di Gorizia è ormai da tempo un importante punto di riferimento per le filodrammatiche del

nostro Paese che qui, nell'estremo nord-est della Penisola, giungono a sfidarsi nel corso di una competizione che presenta il meglio delle produzioni non professionali. Dopo un anno in cui la rassegna, causa il covid, ha dovuto ricorrere alla formula alternativa degli spettacoli on-line, si è tornati in presenza. Sul palcoscenico del Festival, organizzato dal "Collettivo Terzo Teatro" diretto da Mauro Fontanini, hanno sfilato testi del grande repertorio e lavori contemporanei, da *Le voci di dentro* di Eduardo a *El can de gesso* di Giuliano Bozzo, da *E fuori nevica* di Vincenzo Salemme a *Le ultime Lune* di Furio Bordon. La giuria ha premiato quale migliore spettacolo *Le mirabolanti fortune di Arlecchino e peripezie dei comici dell'arte,* un testo di Pino Fucito presentato dal Gruppo teatrale "La Trappola" di Vicenza, in cui viene ricostruita la vita di una compagnia di comici dell'arte. La serata delle premiazioni si è conclusa con la rappresentazione della vivacissima commedia *Un ladro, due matrimoni e un funerale* di Mauro Fontanini, allestita con brio dal Terzo Teatro e ispirata a *Er Cassamortaro* di Gigi Proietti.



Francesco Macedonio

Ha infine avuto luogo, presso il Teatro Comunale di Monfalcone, la serata finale della quarta edizione del "**FVG Talent Show**", la kermesse riservata a promettenti talenti regionali e non solo, negli ambiti del canto, della danza e del teatro. Dopo un'attenta valutazione da parte della giuria, che ha selezionato venti finalisti, i talenti, alcuni dei quali davvero molto giovani, si sono sfidati nel corso di una serata ricca di sorprese e di emozioni e sostenuta da un pubblico che ha vivacemente partecipato alle prove dei singoli concorrenti. Non semplice la scelta finale della giuria, poiché molti dei partecipanti hanno dimostrato qualità davvero molto promettenti. Il primo premio per la sezione canto è andato a Gianluca Martoriello, che ha presentato una convincente interpretazione del difficile brano *Ovunque sarai* di Irama, mentre il primo premio per la sezione danza è stato assegnato alla giovanissima ma promettente Carol Radivo, che ha proposto una variazione su musiche di Vivaldi. Altri riconoscimenti sono andati alle ballerine Erika Nardini e Sofia Ciardiello che hanno ottenuto delle borse di studio per degli stage, e alle cantanti Giulia Nuccio, Annalisa Dalla Mora e Martina Zerjal che avranno la possibilità di esibirsi in alcuni concerti estivi.

FVG Talent Show
locandina

AVVENTURE NELL'ARCHEOLOGIA

di Anna Calonico

Il Giovane Memnone
Londra, British Museum

C'era una volta…

«Un re!» diranno subito i miei piccoli lettori.

E invece no. C'era una volta Giovanni Belzoni.

A questo punto vi chiederete tutti, grandi e piccini, chi fosse mai Giovanni Belzoni.

Era «un uomo portentoso, un gigante dai capelli rossicci che mi aveva insegnato a non aver paura di niente». Così, almeno, lo descrive James Curtin, il protagonista di *James e lo sguardo del gigante*, un libro di Lorenza Cingoli e Martina Forte che ci porta dritti dritti tra le sabbie egiziane alla ricerca di grandi scoperte archeologiche.

Giovanni Battista Belzoni è un personaggio realmente esistito, nato a Padova nella seconda metà del '700; è uno degli archeologi più importanti e, ironia della sorte, meno conosciuti, ma che in qualche modo rivive nel personaggio di Indiana Jones, visto che il regista George Lucas si è ispirato proprio allo studioso italiano per dare ad Harrison Ford quello splendido ruolo.

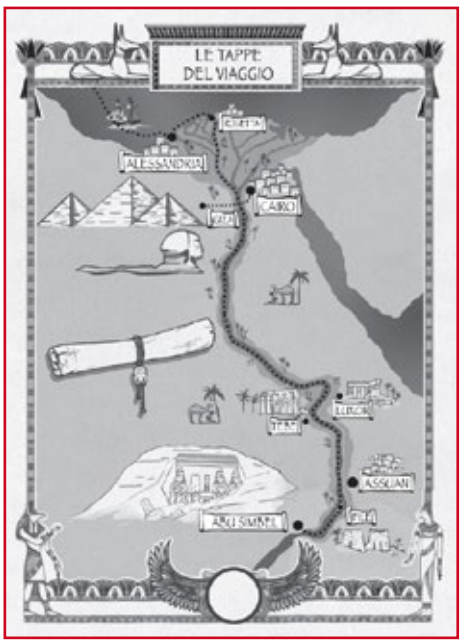
Anche quasi tutti gli altri personaggi della storia sono reali, e, pur romanzata, la narrazione racconta le gesta avventurose di alcune spedizioni in Egitto che hanno portato fino a noi, badate bene, meraviglie del calibro del *Giovane Memnone*, la tomba di Seth I, l'accesso alla piramide di Chefren, la valle dei nobili, l'obelisco di File, il tempio di Ibsambul.

Il protagonista, come dicevo, è James Curtin, un ragazzino al servizio del professor Belzoni, che, con iniziale gran paura, diventa suo assistente in imprese mirabili e avventurose e scopritore lui stesso. A sostenere e aiutare i due ci sono Sarah, la moglie di Belzoni, e due amichetti di James. Si tratta di Selina, una coetanea nobile e bellissima che fa battere il cuore a James ogni volta che si incontrano, e di Nabil, un piccolo arabo che con il suo turbante appare in continuazione a sorvegliare e spiare James e Belzoni.

E aspettatevi un colpo di scena riguardo a questi due giovinetti! Entrambi, infatti, hanno un ruolo un pochino misterioso, e anche il professor Belzoni non sembra fidarsi di Nabil, perché in lui c'è qualcosa di strano e oscuro che non convince sulla bontà delle sue azioni. Che sia veramente una spia? Che voglia rubare i segreti di Belzoni fingendosi un amico? Che si tratti di un doppiogiochista? Che sia pagato dai francesi? Dagli inglesi?

Perché, in effetti, il recupero di molti reperti egizi, e in particolare la statua del

James e lo sguardo del gigante
Itinerario



Un libro che ci porta tra le sabbie egiziane alla ricerca di grandi scoperte archeologiche

Colosso, è soprattutto una mera questione politica fra Inghilterra e Francia. Fino all'ultimo, la narrazione ci tiene in sospeso: chi riuscirà a togliere finalmente il giovane Memnone da quella piana paludosa? Sempre *se* qualcuno ci riuscirà prima della piena del Nilo.

Fatto sta che tra amici, spie, tempeste ed imprevisti, James ci conduce in tombe e cunicoli, tra mercati, rovine, deserti. Non mancano insetti velenosi, fantasmi, stregoni che mandano maledizioni, ponti poco resistenti e buie voragini da sorpassare con un balzo. C'è proprio di tutto, e a coronare tutte queste peripezie c'è anche qualche bel sorriso della furbissima Selina.

Si tratta di una lettura intrigante, fatta di avventure, colpi di scena, travestimenti, e, cosa che non guasta, è anche educativa poiché si tratta di un vero e proprio viaggio nel passato alla scoperta dell'antico, affascinante Egitto.

A farla breve, posso assicurare i miei piccoli, o grandi, lettori che la storia ci tiene in *suspense* sino all'ultima pagina; è adattissima a chi già si interessa di civiltà antiche, non per forza soltanto quella egizia, e può essere una piacevole scoperta (la parola chiave del libro) per chi invece non si è mai messo nei panni di un archeologo e non ha mai pensato a quanto può essere un lavoro difficile, esaltante, pericoloso… decisamente pieno di emozioni forti!

«Mi bloccai davanti ad una statua ciclopica riversa nella sabbia, con le braccia enormi schiantate all'altezza del gomito e un copricapo scolpito a strisce di pietra interamente consumato dal tempo […] Questa statua è davvero stupenda, addirittura più bella di quello che ci hanno raccontato».

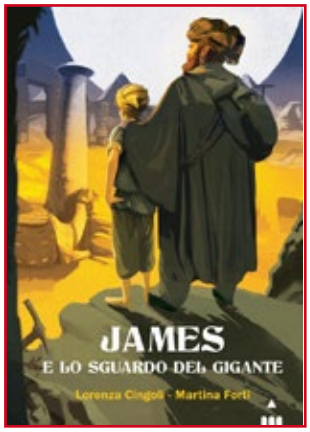
Riuscite anche voi a sentire la meraviglia della scoperta e la bellezza da lasciare senza fiato di questo busto?

Tralasciando la storia e soffermandoci invece sulla scrittura possiamo dire che è semplice e fluida, attenta a non scoprire mai completamente, in modo che sia difficile riuscire a smettere di leggere. I capitoli sono brevi e anche questo aiuta a girare continuamente le pagine per poter sapere come prosegue la vicenda. In definiva, si può dire con un notevole margine di certezza che questo libro verrà divorato da chi lo prende in mano!

Personalmente, trovo molto accattivante anche il titolo: James è naturalmente il protagonista, ma "il gigante", a mio parere, non è affatto scontato che sia Belzoni, come credevo all'inizio della narrazione. Dicevo, infatti, che questo testo può appassionare anche chi non è già un amante dell'archeologia, perché le descrizioni dei vari reperti scoperti non si limitano a farci sapere di che cosa si tratta, ma ci mostrano quasi la loro anima. Il Colosso, ad esempio, questa enorme statua che solo più tardi si scoprirà essere un ritratto di Ramses II, ha uno sguardo quasi vivo, penetrante, che non può lasciare indifferente: «uno splendido volto di pietra dagli occhi enigmatici». Gli occhi della statua che i personaggi ammirano nella sabbia da un giorno all'altro possono venire chiusi dal limo del grande fiume in piena. Entrano nei sogni dei protagonisti, assillano francesi ed inglesi.

Non ho avuto modo di chiederlo alle autrici, e vi confesso che non voglio neppure sapere se ho ragione, ma una volta conclusa la lettura mi sono convinta che «lo sguardo del gigante» si riferisce proprio a quella immensa statua che troneggia al British Museum. Del resto, l'incontro con *quel* gigante ha cambiato la vita sia di James che di Belzoni.

Infine, forse vi chiederete perché ho cominciato l'articolo con l'incipit di *Pinocchio*. Ebbene: perché il finale di James e lo sguardo del gigante mi ha ricordato il finale del libro di Collodi, quando il Pinocchio bambino ricorda com'era buffo in passato, quando era un burattino. Proprio così: in una bellissima scena in cui Selina si toglie le scarpe come amava fare, in segreto, da bambina, lei e James, ormai giovani adulti, ricordano con affetto scherzoso i tempi in cui si sono conosciuti in Egitto, e c'è una nostalgia così dolce in quel capitolo che mi ha fatto tornare in mente le ultime parole di Collodi, quelle che mettono fine ad un'avventura che sembrava senza fine.



Lorenza Cingoli
Martina Forte
James e lo sguardo del gigante
Lapis, 2021
pp. 232, euro 12,90

Lorenza Cingoli

Martina Forte

IL RITORNO IN PRESENZA PER ANALIZZARE IL PRESENTE

di Alan Viezzoli

Il festival del Cinema di Berlino del 2020 è stato l'ultimo grosso evento prima dalla pandemia. Mentre dall'Italia arrivavano le prime notizie delle chiusure di scuole e negozi, nella capitale tedesca continuavamo a vivere la manifestazione come se nulla stesse accadendo attorno a noi.

Dal 10 al 20 febbraio 2022 siamo tornati a Berlino, di nuovo in presenza, dopo un'edizione in formato ridotto svoltasi online nel 2021. Ritorno caratterizzato da non poche difficoltà e rigide norme anti-contagio che prevedevano mascherine durante le proiezioni, capienza delle sale al 50%, prenotazione online dei posti e tamponi giornalieri per i membri della stampa. Tutte queste misure – doverose e apprezzate – non hanno però impedito di respirare di nuovo il clima da festival. Perché la visione domestica dei film, per quanto più comoda, toglie tutta la componente sociale che un festival porta intrinsecamente con sé. Discutere dei film durante i pasti; confrontarsi in coda tra sconosciuti sui film visti nei giorni precedenti; decidere di recuperare un film inizialmente scartato perché chi l'ha già visto dice che è il film del festival. Tali comportamenti contribuiscono a creare un'atmosfera unica e irripetibile.

L'edizione di quest'anno, complice anche la pandemia che ha bloccato molte produzioni, si è rivelata un po' sottotono: nel complesso i film del concorso si sono rivelati piuttosto anonimi e non è stato semplice trovare film che spiccassero sugli altri, che avessero qualcosa da dire e che lo facessero in maniera cinematograficamente interessante. Questo fatto lo si vede bene analizzando il palmares premio per premio.

L'Orso d'oro è stato vinto da *Alcarràs* della regista spagnola Carla Simón. Coprodotto con l'Italia, il film racconta di una famiglia di coltivatori di pesche che si trovano in difficoltà quando il padrone dei campi comunica loro che eliminerà tutti gli alberi per far posto a dei più redditizi pannelli solari. Se l'intenzione di raccontare la fine di una società rurale a conduzione familiare a causa dell'avidità di chi controlla la situazione (sia il padrone dei campi o il mercato che impone prezzi ridicolmente bassi), è nella messa in scena che il film funziona poco, preferendo la narrazione di piccole ripicche e inutili risentimenti personali a una visione di più grande respiro.

Un discorso simile vale anche per il Premio della Giuria a *Robe of Gems*, opera prima della regista Natalia López Gallardo. Anche in questo caso il film racconta uno spaccato familiare di una casa rurale, stavolta messicana, la cui fine sarà segnata dall'avvento delle nuove generazioni e dalla scomparsa di quelle vecchie. La scelta della regista di non presentare la famiglia ma di lasciare che sia lo spettatore a scoprire le relazioni tra i personaggi rende il film molto pesante e poco incisivo, finendo per annacquare il messaggio finale.

Molto più interessanti il Gran Premio della Giuria a *The Novelist's Film* diretto dal regista sudcoreano Hong Sang-soo e il premio per la miglior regia a Claire Denis per il suo *Both Sides of the Blade*. Il film di Hong Sang-soo, pur rimanendo molto fedele alla sua idea di Cinema (bianco e nero, riprese statiche con lunghi dialoghi), si fa meta-cinematografico e più narrativo, parlando di Cinema con il Cinema.

Il film di Claire Denis, invece, è un classico triangolo amoroso che la regista francese tratta in modo inconsueto, quasi facendone un thriller.

Spiace per l'esclusione dai premi dell'unico film italiano, *Leonora addio* di Paolo Taviani, di cui parlo nell'articolo che fa da corollario a questa carrellata generale sulla 72ª Berlinale. Spiace ancora di più stante l'assegnazione di ben due premi al regista tedesco Andreas Dresen per il suo *Rabiye Kurnaz vs. George W. Bush*, maldestro tentativo di rendere commedia brillante, a tratti demenziale, la vera lotta di una madre turco-tedesca per ottenere il rilascio di suo figlio, ingiustamente detenuto a Guantanamo.

IL LUNGO ADDIO DI PAOLO TAVIANI

di Alan Viezzoli

Come già sottolineato nell'articolo principale, il titolo tra i 18 film presenti in concorso al festival del Cinema di Berlino, che si è tenuto dal 10 al 20 febbraio 2022, è sicuramente *Leonora addio* diretto da Paolo Taviani.

Volendo raccontare brevemente il plot narrativo del film, si può dire che quest'ultimo è diviso in due parti nette. La prima si apre con la morte, nel 1936, di Luigi Pirandello. Nel testamento lascia scritto di voler essere cremato e che le sue ceneri vengano disperse, in modo che di lui non resti niente. Oppure, se ciò non fosse possibile, che siano murate in un masso anonimo della provincia di Agrigento, sua terra natia. Tali ultime volontà non vengono eseguite e le ceneri restano per dieci anni nel cimitero di Roma. Nel 1947 l'urna viene riesumata e le ceneri vengono spostate, non senza difficoltà, in Sicilia dove, dopo un funerale in pompa magna, vengono seppellite in un monumento a lui dedicato. La seconda parte del film, invece, vede un adattamento scenico de *Il chiodo*, l'ultima novella scritta da Pirandello poco prima della morte. Ispirato a un fatto vero avvenuto a Brooklyn, tale racconto breve narra la storia di un ragazzo che raccoglie da terra un chiodo caduto da un carretto e lo usa per uccidere una bambina di otto anni.

Leonora addio è il primo film che Paolo Taviani realizza senza il fratello Vittorio, scomparso nell'aprile del 2018. Il film si apre proprio con la dedica "a mio fratello Vittorio" che compare a tutto schermo e scritta a mano, quando generalmente le dediche sono a fine film, scritte digitalmente e in un angolino. Questo primo particolare, a cui se ne aggiungeranno molti altri, rende il film quasi "doveroso" da parte di Paolo Taviani.

Le ceneri di Pirandello rappresentano per Paolo Taviani un'occasione per affrontare il tema del lutto e l'odissea della traslazione è un modo per rendere omaggio al passato, a quei maestri che sono stati importanti per la storia del Cinema e della società e che forse troppo spesso le istituzioni dimenticano. Quest'ultima affermazione è fatta con cognizione di causa dal momento che da quando l'urna arriva ad Agrigento a quando viene sigillata nel monumento che custodirà tale reliquia, passano quindici anni.

Conclusasi la parte legata alle ceneri di Pirandello, il film si trasforma in un piccolo cortometraggio, di una ventina di minuti in cui, per l'appunto, *Il chiodo* di Pirandello viene adattato su grande schermo. Tale cortometraggio è, se vogliamo, la chiusura di un cerchio. La novella, infatti, avrebbe dovuto essere inserita all'interno di *Kaos*, il film a episodi dei fratelli Taviani del 1984 – qualcuno ricorderà l'episodio *La giara,* un po' perché è uno dei racconti più famosi di Pirandello ma anche perché è l'ultima occasione in cui Franco Franchi e Ciccio Ingrassia hanno recitato assieme sul grande schermo.

Ecco, Paolo Taviani sembra un po' fare questo, chiudere tutti i conti in sospeso con il fratello, esattamente come con le ceneri di Pirandello nella prima parte del film. E sembra restare basito dalla morte del fratello, un po' come il ragazzo della seconda parte del film. Alla fin fine tutto il film descrive il rapporto tra i due fratelli – e, in qualche modo, il modo di confrontarsi della comunità nei confronti di figure emblematiche quali i Taviani.

Un film, come dicevo prima, "doveroso". Un film che Paolo Taviani "doveva" fare – sono quelle urgenze tipiche da regista, che chi non è nel mondo del Cinema non può capire fino in fondo – ma senza ridurlo a un mero film realizzato per sé stesso. *Leonora addio* è un film personalissimo di Paolo Taviani ma è, al contempo, un film che riesce a parlare al pubblico, che riesce a fare un discorso generale, pur essendo così tanto intimo.

Un film molto malinconico, triste più che cupo, ma che sono sicuro potrà essere estremamente apprezzato da chi deciderà di andare a vederlo.

PER CAUTE SOPRAVVIVENZE

di Malagigio

CANCEL CULTURE

Espressione che nacque nel 2017 e che, come computer, mouse e profiterole, non ha equivalenti in italiano. Indica la pretesa di cancellare quelli cattivi dalla storia, e più in generale dalla memoria collettiva. Il presupposto – straordinariamente ottimistico – è che si sia trovata finalmente la chiave per distinguere una volta per tutte i buoni dai cattivi; e che della memoria di quelli cattivi si può, anzi si deve, fare a meno. Immaginate che bella la Bibbia con Abele e senza Caino. Colpisce che finora i *cancel*-culturisti si siano prudentemente limitati a bersagli minimi: casuali scopritori dell'America che volevano andare in Giappone, registi e attori inclini a gusti e pratiche sessuali riprovevoli, scrittori ed editori portati all'adulterio... pesci piccoli, insomma. Direbbe invece Machiavelli: se proprio si vuol fare una cosa, la si faccia fino in fondo. Machiavelli fu messo nei guai da una lettera anonima che lo accusava di praticare la sodomia con la sua amante. Per sua fortuna, ai tempi non esisteva Instagram. E dunque, qualcuno prima o poi dovrebbe proporre di puntare a bersagli più prestigiosi. Per esempio, sarebbe da fare un ragionamento coscienziosamente inquisitorio nei confronti di quel Signore che destinò alla donna e solo a lei i dolori del parto, che condannò a morte non solo i rei del primo furto della storia, ma i loro discendenti fino all'ultima generazione, che si pentì – con ottimi motivi del resto – di aver creato l'uomo e lo sterminò più volte, che ordinava al suo popolo eletto (condizione tutt'altro che comoda) di massacrare ora questi ora quelli. E questo non è che un debole riassunto. L'indispensabile Simone Weil (1909 - 1943), fu molto più *cancel* di tanti zelanti di oggi: scriveva la Weil che, se Gesù, che è buono a amoroso, è Dio, quell'irascibile spaccatutto dell'Antico Testamento non può esserlo. La Weil riprendeva antiche dottrine – soprattutto gnostiche – secondo le quali l'unica possibile spiegazione degli infiniti pasticci combinati dall'iracondo "dio" dell'Antico Testamento, è appunto che non era Dio ma un impostore, il *Demiurgo*, il quale approfittò dell'ignoranza degli uomini e delle distrazioni del vero Dio in chissà quali cosmiche faccende affaccendato, per spacciarsi per Dio. Per fortuna, arrivarono Gesù e Sophia a rimettere a posto le cose. Quel supposto Dio che massacra primogeniti e punisce Davide perché fa una guerra di meno di quelle richieste, ci sembra un obiettivo adeguato per un ragionamento *cancel*: o anche Lui, o nessuno.

INSAPUTA

«A sua insaputa» è un'espressione che è stata resa celebre dal caso di un uomo politico importante che si ritrovò all'improvviso proprietario di un prestigioso appartamento con vista sul Colosseo. Era il 2010. Si rivelò, per i giudici che furono chiamati ad esprimersi, un evangelico caso in cui il donatore ottemperò al comandamento di Cristo che impone che la mano destra non sappia cosa fa la sinistra. Da allora è stata un'epidemia. Non c'è caso imbarazzante di cui il malcapitato, anche preso sul fatto, non dichiari che la cosa stava accadendo a sua insaputa. È un sollievo sapere che la legge non ammette ignoranza ma concede un salvacondotto alla sbadataggine. «A propria insaputa» in fondo è una condizione essenziale dell'essere umano: «Padre, perdona loro perché non sanno quello che fanno», implorò il Cristo in croce. Il grande filosofo Abelardo (XII secolo) teorizzò che i suoi onesti e coscienziosi carnefici, agendo a loro insaputa, sarebbero potuti andare in paradiso: in effetti, che ne sapevano del signore che stavano crocifiggendo? Dante stesso, sulla cima del Purgatorio, e cioè nel Paradiso terrestre, ci racconta di aver dovuto attraversare due fiumi: il Lete, per dimenticare le azioni malvagie commesse, e

l'Eunoè, per ricordare le proprie azioni buone. Se persino nel suo Paradiso gioiscono anime rese ignare di quanto hanno combinato in vita, perché dovremmo prendercela con qualche banale evasore fiscale che proprio non ricorda che i soldi della mamma sono in Svizzera?

MELODRAMMA

Presto si notò che è quel genere di spettacolo molto italiano in cui un uomo colpito a morte, invece di cadere, canta. La definizione che diede Benito Mussolini dell'Italia come «Paese di poeti, santi e navigatori» è gravemente incompleta: l'Italia è prima di tutto un Paese di tenori. Tenori bravissimi a cantare la parte di poeti, santi, navigatori e di molto altro. Del melodramma amiamo (dizionario Treccani) il tono «esagerato, teatrale, ostentatamente passionale». Dei tenori italiani, Mussolini fu un maestro. Il melodramma è il contrario della tragedia: della tragedia è l'enfatica e lacrimosa messa in scena. La tragedia annichilisce, sconvolge, rende muti: fa passare a tutti la voglia di cantare. Del melodramma la tragedia è il pretesto: quello che conta è che finalmente si canti. A fine spettacolo poi cala il sipario, e con gli occhi ancora umidi di pianto melodrammatico, si va tutti a cena. Essendo una recita del dolore, il tono melodrammatico dà piaceri narcisisti incomparabili a chi v'indulge. Capita così di incontrare persone che non vedono l'ora di morire, non per stramazzare al suolo esanimi, ma per cantare. Si prestano molto scene di maledizioni, sonnambulismi e deliqui; irresistibili sono le agonie. Quello melodrammatico è dunque un talento per le scene madri, che chiameremo più correttamente scene mamma. Per tutto questo campionario ci sono persone specializzate, capaci di morire molte volte al giorno. Le migliori, mentre cantano si commuovono di sé stesse e si fanno piangere da sole. Il tono melodrammatico si confà soprattutto alla vita pubblica italiana: lì è una gara perenne a chi la canta meglio. I Do di petto pretendono applausi sfrenati. Se due tenori s'incontrano, invece di fare un duetto, si danno su con la voce. Quando la prestazione è perfetta, il pubblico dovrebbe implorare il bis, che viene in ogni caso concesso. Del tono melodrammatico è molto gradito il gorgheggio, che corrisponde al climax, all'estasi finale: dopo aver trascinato il pubblico nel pathos incontrollabile, il tenore si abbandona con sapienza a un canto in cui non ci sono più vere parole, ma modulazioni virtuosistiche su singole vocali, in un su e giù melodico che incanta anche se non vuol dire più nulla. Il dolore melodrammatico piace moltissimo perché dà sempre due gioie contemporaneamente che a un estraneo potrebbero apparire inconciliabili: da una parte lo sfogo di un dolore incontestabilmente buono (per la mamma, la figlia, l'amore perduto, la Patria afflitta, ecc.), dall'altra la molto italiana certezza che tutto è finto. Il dolore melodrammatico dura il tempo di quella che Coleridge chiamò «sospensione dell'incredulità»; alla fine della catarsi, non si vede l'ora di tornare tutti a ridere.

STRATEGIA

Di questi tempi, guai a non averne una. Ancora meglio: diverse strategie per ogni problema, tanto meglio se per impicciarsi dei problemi degli altri. La situazione perfetta è quando si resta inascoltati, e quindi non smentibili da alcun fatto. Stratega, come dice l'etimologia della parola, è un capo (*agòs*) di eserciti (*stratòs*), che quanto meno mangia meglio e vive più riparato della truppa. Si sa che noi italiani ripudiamo le guerre (articolo 11 della Costituzione), ma che amiamo le conversazioni. Appena scoppia una guerra, prendono voce un gran quantità di ottimi strateghi delle guerre degli altri: guerre che combattono benissimo e vincono infallibilmente. In verità, strategie occorrerebbe averne per moltissime cose, tutte complicate: il consumo del suolo nazionale, il cambiamento climatico, il decremento demografico, le infinite crisi economiche, lo sfascio della scuola, persino per la manutenzione delle strade, dei ponti e dei viadotti. Ma tutto questo ci risulta noioso. Ci viene più naturale, come all'indimenticabile Venditore di almanacchi di Leopardi, «una vita così, come Dio me la mandasse, senz'altri patti», insomma senza chissà che strategie. Generali nelle guerre degli altri, ci piace essere soldati sbandati nella nostra. Abbiamo in compenso una riconosciuta vocazione all'emergenza. Per darle sfogo, ci piace farci trovare impreparati, possibilmente catastroficamente impreparati. Forse perché l'impreparazione ci pare sorella dell'innocenza. Siamo sempre nati ieri.

MOSTRA COLLETTIVA DI PRIMAVERA

05.04.2022 - 29.04.2022

La Saletta
HAMMERLE EDITORI

05.04.2022 29.04.2022

La Saletta - Hammerle Editori - Via della Maiolica 15/A - Trieste

Orari della mostra: da lunedì a venerdì 10-12.30 e 15-18 sabato 10-12.30 - Domenica e festivi chiuso