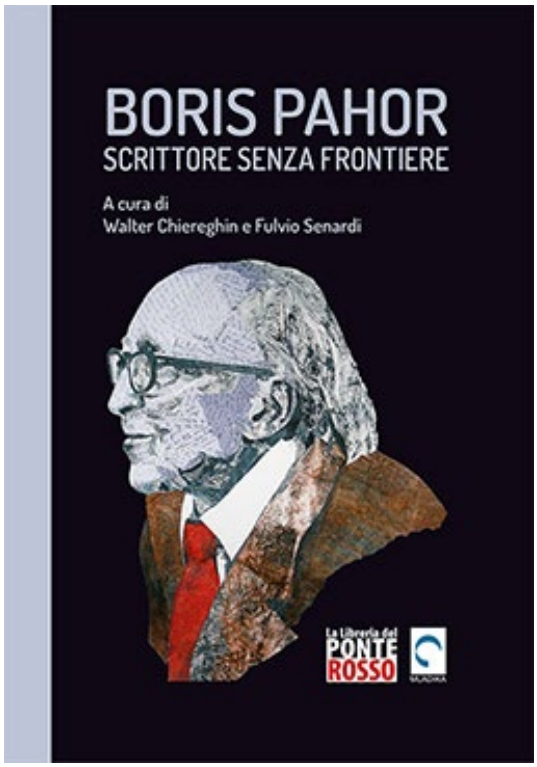
Il Ponte rosso

INFORMAZIONI DI ARTE E CULTURA

numero 80 - maggio 2022

dialoghi
Festival Itinerante
della Conoscenza



I TRE NO DI

BORIS PAHOR
SCRITTORE SENZA FRONTIERE

presentazione del volume
venerdì 17 giugno 2022
ore 18.30
presso
DOBROVO CASTELLO
Brda – Slovenia

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

con la partecipazione
della violinista Athena Picech
e del baritono Luca Raccaro

una co-edizione:

La Libreria del PONTE ROSSO

MLADIKA

Sommario

Il nostro Ulisse triestino 3
Gli anni oscuri di Pahor 4
di Fulvio Senardi
La musica come collante 7
di Gabriella Ziani
La cenere è ancora calda 11
di Ivan Crico
Ibridazioni, riti e miti del corpo 15
di Walter Chiereghin
Il complesso dell'indipendentismo "puro" 18
di Roberto Spazzali
Il barone dell'utopia 20
di Roberto Curci
Guerra e dopoguerra di Elsa 23
di Marina Silvestri
Il ritorno di Rigoletto 24
di Luigi Cataldi
Sulla fabbrica di Andy Warhol 26
di Francesco Carbone
Villalta narratore 30
di Walter Chiereghin
Ricordando Letizia Battaglia 32
di Paolo Cartagine
Chantal Vey sulla strada di Pasolini 35
di Corrado Premuda
Il sogno di una realtà diversa 36
di Enzo Santese
Morire sul lavoro 39
di Gabriella Ziani
Solo per ringraziare 41
di Giancarlo Pauletto
Mitteleuropa a rischio 45
di Roberto Curci
Sabine Weiss, la poesia dell'istante 47
di Michele De Luca
Acquarelli di Giovanna Ericani 49
Per caute sopravvivenze 50
di Malagigio

IL NOSTRO ULISSE TRIESTINO

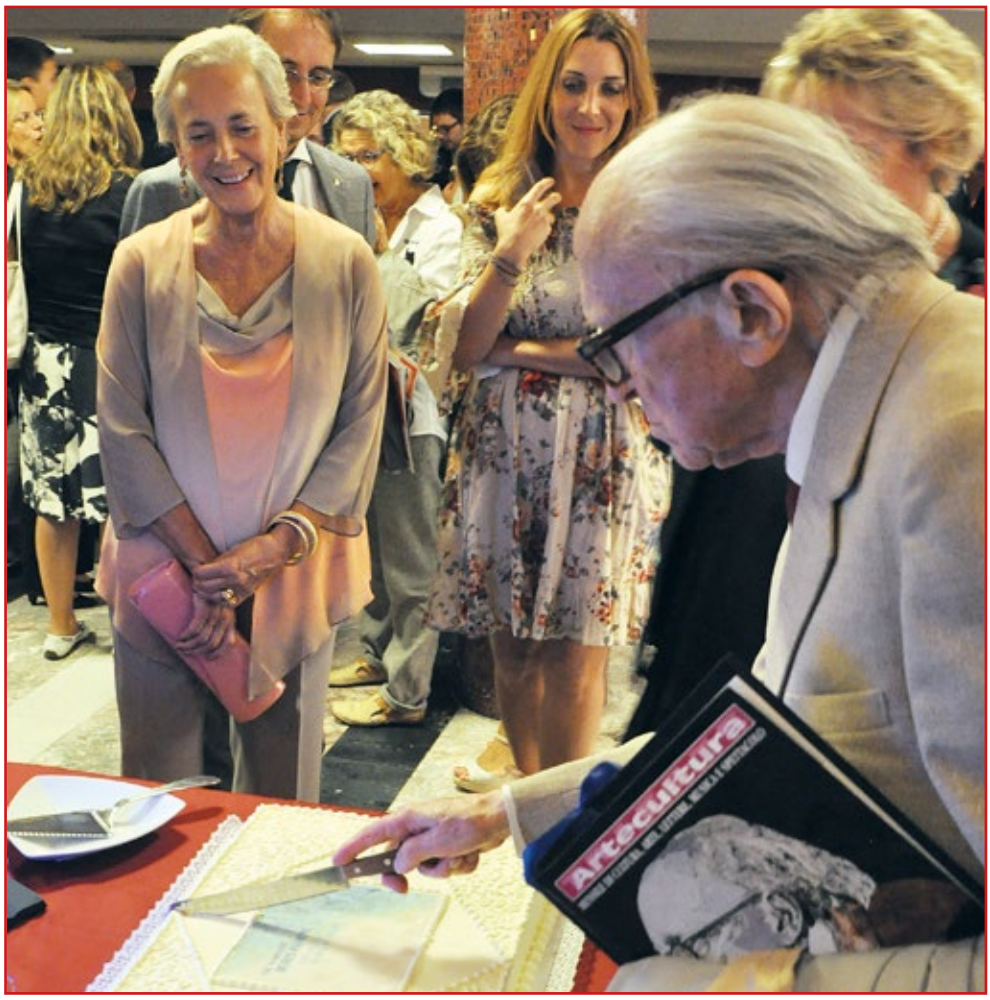
Doveva succedere, e fatalmente è successo poco prima dell'alba di lunedì 30 maggio. Boris Pahor se n'è andato, senza che gli sia stato concesso di arrivare a superare la boa dei centonove anni: un ultimo obiettivo mancato, come il Nobel per la letteratura cui è stato più volte candidato.

Il Ponte rosso era già pronto e per caso si apre con un articolo di Fulvio Senardi sulla più recente pubblicazione di un suo romanzo, la cui traduzione italiana è opera di Martina Clerici, ma vogliamo fare qualcosa di più per onorare la memoria dello scrittore appena scomparso.

Abbiamo allora pensato di offrire ai nostri lettori, grazie alla cortesia dell'editore Hammerle la copia di un numero della gloriosa rivista *Trieste ArteCultura*, lo "speciale" dedicato a Pahor in occasione del suo centesimo compleanno, stampato e distribuito nell'agosto del 2013, allegandolo a questo numero del *Ponte rosso*.

Forse non è appropriato il ricordo di un evento così festoso in una giornata di lutto, ma ci piace immaginare che a lui sarebbe piaciuto, per la carica di affetto che risultava evidente in tutte quelle nostre pagine, ma soprattutto – come ebbe modo allora di dirmi nel ringraziarmi – perché tutti i contributi erano stati pubblicati con testo bilingue, in italiano e sloveno.

Anche attraverso la diffusione di quella sentita manifestazione d'interesse e di affetto che intendemmo tributare allora al grande scrittore, per mezzo di interventi e messaggi a più voci, vogliamo oggi esprimere le condoglianze del *Ponte rosso* ai figli e agli altri famigliari, alla comunità slovena triestina, assicurando che il lutto di questi giorni non è soltanto loro, ma appartiene a tutti noi.



EDITORIALE

sommario

informazioni web di arte e cultura
a distribuzione gratuita
n. 80
maggio 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:
Roberto Kusterle
Senza titolo
(ciclo Le spose del mare)
stampa ai pigmenti
coll. privata

GLI ANNI OSCURI DI PAHOR

di Fulvio Senardi

Boris Pahor

Un nuovo passo importante per la fruizione e la comprensione dell'opera di Boris Pahor, il maggior scrittore triestino vivente, viene reso possibile dalla traduzione, come al solito elegante, di Martina Clerici, di *Oscuramento* (*Zatemnitev*), romanzo fino ad oggi leggibile solo nella lingua originale, lo sloveno, e in traduzione francese. Colpisce questo lento "sgocciolamento" delle opere di Pahor dallo sloveno in un mondo di lingua e di cultura, quello italiano, così pronto a lanciare sul mercato tutto ciò che di arriva nuovo (e meglio se è "di consumo") dall'universo anglosassone e francofono (un po' meno dai Paesi di lingua tedesca). Colpa della barriera della lingua? Possibile in un Paese in cui vivono almeno 50.000 sloveni autoctoni (nelle province, anzi, ex-province di Trieste, Gorizia e Udine), che parlano perfettamente l'italiano ed è attiva una schiera di validissimi traduttori (le cenerentole ahimè della filiera editoriale)? Non sarà che resiste coriaceo un atteggiamento di superiorità e di disinteresse verso un piccolo popolo, a oriente dello Stivale, esemplare però per l'importanza assegnata alla lingua e alla letteratura?

Sia che quel che sia, questo romanzo, finalmente pubblicato presso La nave di Teseo (*Oscuramento*, I edizione slovena nel 1975), chiarisce ancor meglio dei libri precedenti, e con un passo narrativo particolarmente agile (salvo per qualche capitolo focalizzato sull'amore), la complessità e la durezza della posizione di un giovane sloveno nell'Italia intollerante e presto genocidaria del Fascismo nella fase del suo inglorioso epilogo militare, al servizio, per chi ancora si ostinava a portare la camicia nera, del boia tedesco. Narrando di Radko Suban, personaggio palesemente autobiografico, Pahor racconta una fase cruciale della propria vita che, nella vicenda del suo alter ego, matura in tre direzioni parallele, andando a costituire le tre facce di un compatto e avvincente *Bildungsroman*, che snoda e annoda, con felice esito romanzesco, i suoi fili d'intreccio, distribuendoli in due sezioni compatte di luce e di ombra, una prima parte che racconta l'incontro e l'amore, una seconda che narra di prigionia e separazione, dal cielo di Venere insomma ai tormenti dell'inferno nazista.

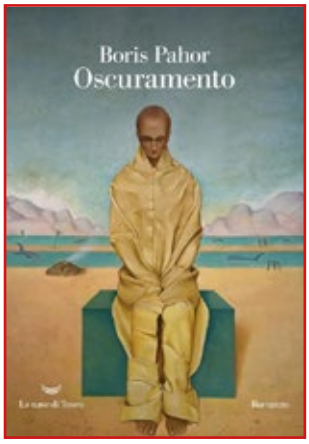
Ma vediamo con ordine questa fisionomia tripolare: a prevalere è certo il tema della crescita sentimentale (anche perché giustifica, lo si capisce nell'epilogo, la scelta di narrare della propria vita quasi in forma di resoconto di un sogno svanito). Assistiamo così alla crisi di un inesperto seminarista – incuriosito però dall'universo femminile e reso dubbioso, rispetto a un percorso di vita già in apparenza determinato, dal turbamento che gli provocano i suoi contatti con l'altro sesso – che scopre l'amore nella forma dell'Eros, e vi si dà tutto con quell'assolutezza ed abbandono che contraddistingue le esperienze giovanili. Piaceri del corpo e dell'anima assaporati sull'orizzonte di una crescente intesa umana, culturale, politica con la giovane Mija. Che matura anch'essa grazie a questa relazione perdendo, a beneficio di una coscienza più sobria del suo essere don-

Finalmente in italiano Oscuramento, *nella traduzione dallo sloveno di Martina Clerici*

na, certe pose svenevoli di ragazza ricca. Non mancano i sensi di colpa: Mija – la cui identità storica non chiariremo, trasparente per gli sloveni di Trieste e per tutti gli italiani che abbiano letto *Gli sposi di via Rossetti* di Fulvio Tomizza – è sposata a un intellettuale che langue in una prigione italiana. Come spesso nella narrativa medievale l'amore più intenso e autentico è quello proibito, situazione resa ancora più complessa dal fatto che tutto avviene all'interno del piccolo mondo sloveno di Trieste, una comunità che ha vissuto, sotto il fascismo, la fase più dura della sua storia, e nella quale una relazione del genere può facilmente seminare devastanti germi di discordia. «"Ci siamo incontrati all'incrocio dei nostri rispettivi cammini" bisbigliò Radko, "ciascuno di noi due sa da dove proviene, ma nessuno di noi due sa dov'è diretto". Mija si protese per posargli un bacio sulla fronte. "Però facciamo la strada insieme", disse. "Insieme a tal punto che spesso mi domando se siamo reali". Lei si scostò per poterlo guardare negli occhi: "Come ieri sera, quando hai spento la luce. Era un giochino puerile, ma è stata un'emozione meravigliosa, trionfale." "Nell'oscurità dentro l'oscuramento ha brillato per noi la più luminosa delle luci." Tacque un istante, quindi mormorò: "Forse non ci serve nient'altro di più sacro". "Radko", gli fece eco lei, "il mio cuore ha provato lo stesso sentimento"».

C'è poi il tema politico: Radko è uno degli sbandati del '43 e, liberatosi dell'odiata divisa italiana, ritorna a Trieste, la *sua* città. Metto in evidenza il possessivo per sottolineare l'aspetto tragico e straordinario della storia triestina, il senso di appartenenza che tre comunità, l'italiana, la slovena e l'austriaca di lingua tedesca hanno provato per la "città nel golfo" (per dire con il titolo di un romanzo pahoriano di cui si consiglia caldamente la lettura), considerandola propria e pronti a negare all'Altro il diritto di sentirsi a casa, con tutte le implicazioni giuridiche, politiche, culturali, ecc. (nel corso del "secolo breve" l'antagonismo si semplifica ma si incattivisce: il braccio di ferro si svolge allora tra italiani e sloveni). Così Radko, in una pagina cruciale del romanzo: «uscì e si diresse sulle Rive per tastare il polso della città, per rendersi conto di quanto fossero antiche le sue fondamenta e di quanto invece effimero tutto ciò che nelle varie epoche era transitato per le sue vie. […] Il suo bisogno di intesa con il mare aveva, forse, del romantico; ma assomigliava di più all'urgenza archetipica di venerare un totem atavico, di affidarsi al potente feticcio che, con placido respiro, vegliava sulla città e sul suo destino». Ritrovate, ricongiungendosi alla famiglia, le proprie radici Radko è costretto a confrontarsi con il mondo sloveno in ebollizione nella città occupata dai tedeschi: gli sloveni organizzano reti di propaganda anti-nazista in appoggio al movimento partigiano jugoslavo, ma vi sono anche coloro, di inclinazione cattolica o monarchica, che collaborano con l'occupante, in odio agli italiani e al comunismo, e perfino nel campo della resistenza le cose non sono facili perché il partito comunista jugoslavo ambisce al ruolo di forza egemone, riconosciutogli controvoglia dai resistenti di diversa appartenenza ideologica: «Il Fronte di liberazione siamo noi, noi tutti, rifletté Radko Suban, se poi i marxisti cercheranno di imporci la loro visione, provvederemo ad aggiustare il tiro modificando il nostro modo di rapportarci a loro». Dopo la cattura da parte dei collaborazionisti inizia per Radko la tormentosa via crucis – interrogatori, detenzione, tortura – che lo condurrà al lager.

Il libro si chiude comunque su una nota malinconica, ma non tragica, toccando, malandrino, il tasto del vagheggiamento intenerito: dentro un presente ridivenuto oscuro Radko si abbandona all'onda del ricordo per trovare la forza per continuare a vivere, cedendo a una salvifica, ancorché dolorosa, elaborazione del lutto che prende appunto la forma del romanzo che leggiamo. Sopravvissuto ai campi della morte come un «Lazza-



Boris Pahor
Oscuramento
traduzione di Martina Clerini
La Nave di Teseo, Milano 2022
pp. 476, euro 21,00

"Gli sposi di Via Rossetti"

Il libro si chiude su una nota malinconica, ma non tragica, toccando, malandrino, il tasto del vagheggiamento intenerito. è così che, abbandonandosi all'onda del ricordo, Pahor trova la forza per continuare a vivere

ro risorto», Radko apprende, al ritorno, la notizia dell'assassinio di Mija e decide di scrivere «parola dopo parola la loro storia, una storia travagliata e senza lieto fine». La penna scorre veloce e come sotto dettatura dell'intimo sgomento, ma «non poche volte si trovò in difficoltà. […] Quando accadeva, Mija si sedeva sul bordo della solida scrivania e gli avvicinava alle labbra la propria tazzina di caffè avendo lui già svuotato la sua». «Parola dopo parola»: il sofferto miracolo della scrittura, appunto, che consolida una vocazione, in relazione alla quale si individua, in senso diremo meta-letterario, il terzo filone del romanzo.

Grazie al rapporto con Mija, e avvalendosi della sua nutrita biblioteca di casa, Radko-Pahor, nutritosi soprattutto di letteratura slovena (Kosovel, Župančič, ecc., ma in primo luogo Cankar, da cui trae utili suggerimenti per un'analisi del presente e del futuro degli sloveni nel Litorale, l'italiana Venezia Giulia), scopre qualche autore del Nord (lo Hamsun di *Pan* e del *Cerchio si chiude*, tradotto per Mondadori nel 1939, un autore indubbiamente esemplare per il gusto della natura e la capacità di proporre dei personaggi di individualismo stralunato, in aspra lotta contro il mondo intero), ma soprattutto la forza della letteratura americana, con la stessa scossa di rivelazione, dobbiamo pensare, che aveva colto i lettori (e i giovani scrittori) italiani, conquistati da quella particolare «letteratura universale a una lingua sola», come scriveva Vittorini nel 1937; da essa Pahor trae non pochi spunti per elaborare uno stile di realismo robusto e risentito, di approccio diretto e ruvido alla materia, ma insieme capace di suggestive metaforizzazioni e di repentini intenerimenti (vi sarà poi un successivo "raddrizzamento", a partire dall'anno parigino, nel contatto più intenso con la letteratura francese).

Ben al di qua del romanzo-saggio *Oscuramento* lascia tuttavia scivolare dei nomi assai rivelatori (anche relativamente alla letteratura italiana: Pirandello): Dos Passos, di cui si poteva leggere in italiano, già dalla fine degli anni Trenta, *Un mucchio di quattrini*, nella traduzione di Cesare Pavese, e prima ancora *Nuova York* (*Manhattan Transfer*) e *Quarantaduesimo parallelo* ancora tradotto da Pavese, e Steinbeck, di cui Vittorini traduce per Bombiani *Pian della Tortilla* e per la Medusa di Mondadori *I pascoli del cielo* (1940), mentre una versione di *Furore* (*The Grapes of Wrath*), molto edulcorata (quanto alla denuncia della crisi sociale e alle scelte espressive) esce nel 1940, nella traduzione di Carlo Coardi per Bompiani, ottenendo un successo di pubblico enorme per quei tempi (sei ristampe con 40.000 copie vendute) e restando per più di settant'anni l'unica versione a disposizione del lettore italiano. È qui indubbiamente una delle frequentazioni in cui si forgiano, con un processo assai lento, gli strumenti del futuro scrittore sloveno, e, al tempo stesso, una sorta di minimo risarcimento da parte della cultura italiana, che si faceva veicolo di un importante ampliamento di orizzonti, di quella violenza che l'Italia (e peggio il Fascismo) aveva esercitato, a partire dal 1918, sugli sloveni compresi nei suoi confini.

LA MUSICA COME COLLANTE

di Gabriella Ziani

Igor Coretti-Kuret
foto di Luigi Ottani

Il suo primo violino? Glielo hanno rubato. Il secondo, se l'è dovuto vendere per mettere in salvo la sua impresa musicale rimasta a secco di finanziamenti. «Era destino – dice – che non dovessi suonare». Eppure Igor Coretti-Kuret era un riconosciuto talento. Da trent'anni però ha messo quel talento al servizio dei giovani in chiave europea, con quell'orchestra mobile, formata di anno in anno da un'ottantina di giovanissime promesse dei Paesi ex mitteleuropei che va a scovare personalmente, macinando chilometri per assistere alle audizioni, in Slovenia, Croazia, Bosnia, Serbia, Moldavia, Romania, Ungheria… È la storia, famosa ma non abbastanza celebrata, della ESYO, European Spirit of Youth Orchestra, che adesso in piena rinascita, dopo il tour del 2018 (anniversario della fine della Grande guerra) con Paolo Rumiz come voce narrante, ha anche un programma di concerti nelle capitali europee della cultura, Novi Sad in Serbia quest'anno, Timisoara in Romania il prossimo, Veszprem in Ungheria nel 2024 e infine Gorizia-Nova Gorica nel 2025.

Nato a Trieste nel 1958, due figli musicisti, il maestro dal doppio cognome a sei anni già studiava il violino. Si è diplomato al Conservatorio Tartini, ha fatto parte dell'Orchestra Giovanile Italiana di Riccardo Muti, si è specializzato in Germania, ad Hannover, e grazie ai contatti tedeschi ha conosciuto nel 1988 Yehudi Menuhin che lo ha appoggiato nel far muovere i primi passi alla scuola e orchestra giovanile europea partiti nel 1989, il cui senso è unire ciò che le guerre hanno diviso grazie a quel collante universale che è la musica. Dietro questa breve scaletta c'è però una grande storia, la storia del "maestro dei talenti".

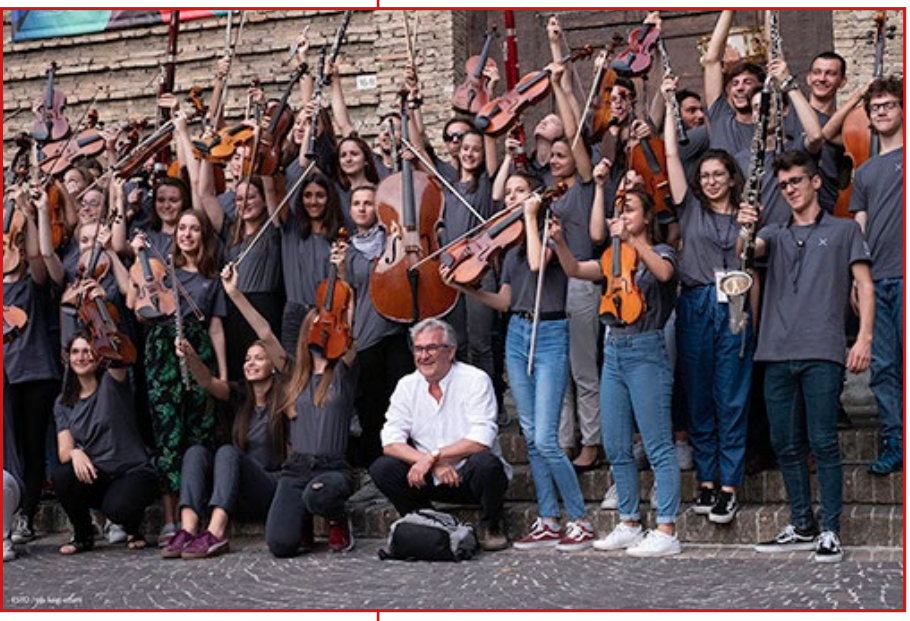
Vogliamo cominciare da qui, da una definizione del talento?

Il talento è personalità. Che è unica e irripetibile per ogni individuo nella storia universale dell'umanità. Purtroppo oggi è in via di totale smarrimento, la cultura dello smartphone diffonde solo stereotipi, e chi pensa di non corrispondere a questi falsi modelli si sente uno sfigato. Questi strumenti sono un'arma letale in mano a giovani impreparati. Io i ragazzi li scelgo per il suono che sanno produrre, hanno già dedicato l'infanzia e l'adolescenza alla ricerca della perfezione che la padronanza di uno strumento richiede, e poi faccio due domande stupide, per vedere la reazione. A cosa faccio caso? Alla spontaneità. Una persona spontanea è aperta a ricevere e a dare, la spontaneità è generosa di per sé.

Quanti piccoli musicisti ha lanciato finora? E tutto da solo?

Saranno circa tremila, molti di loro sono oggi in carriera nelle migliori orchestre. L'organico di solito è di 80 elementi, quest'anno per ragioni economiche sarà di 48. Per i vari strumenti ho come "tutor" una rosa di docenti selezionati, che sono "prime parti" nelle migliori orchestre mondiali: alcuni di loro sono miei ex compagni di studio, altri, invece ex membri della ESYO. È molto bello, ci

Intervista a Igor Coretti-Kuret, maestro di talenti



I ragazzi della ESYO
foto di Luigi Ottani

si reincontra per trasmettere l'eccellenza ai più giovani, si resta in contatto… Si tramanda.

I ragazzi colgono questo spirito?

Le racconto un aneddoto. Nel 2009 per il decennale della morte di Menuhin, cui devo molto perché mi diede fiducia, che è la cosa più importante, decisi di fare un concerto particolare e ne parlai con Uto Ughi. Ah, sì, disse lui, e dove? A Bucarest, perché è la città di George Enescu, il maestro di Menuhin (di cui a sua volta Ughi fu l'ultimo allievo). Prima del concerto andammo a vedere la casa-museo di Enescu, che in Romania è famoso come da noi Verdi, e Ughi chiese di poter prendere in mano qualche suo oggetto… Ne fu così religiosamente emozionato da commuovere la curatrice del museo. Alla prova generale io dissi ai ragazzi: qui siete in compagnia di cinque generazioni, più una. Ci siete voi. Vi ho portato io. Io faccio questo grazie a Menuhin. C'è Ughi, che è stato allievo di Enescu. E quell'una in più? Risale a chi ebbe fede nel talento di Enescu, e supportò i suoi studi a Parigi. Era nientemeno che Marcel Proust. E voi, dissi, siete un anello di questa catena temporale. Facemmo una sola prova, e Ughi disse che era il più bel Beethoven degli ultimi trent'anni.

Lei dice che in un paio di settimane questi ragazzi di 12-14 anni riescono a esprimersi in orchestra. Come li allena?

Una ragazza di Praga, proprio lì a Bucarest, mi disse: adesso ho capito che cosa è la vera musica. Ti prende e ti suona lei, sei tu il suo strumento. Vero, questo è far musica, far rivivere i capolavori cercando di avvicinarsi, con l'emozione, all'idea originale del compositore. Qualsiasi cosa serve per educare i ragazzi, non aspettano altro che di sapere, ma bisogna darglielo in modo accattivante. Devono visualizzare per trasformare l'immagine in suono. Ricordo un episodio, a Salisburgo. Stavamo preparando l'*Ave verum corpus* di Mozart, con ragazzini dai 9 ai 14 anni, e la cantante protestava, non va bene, non va bene… Allora dissi: ragazzi, dobbiamo immaginare che il nostro migliore amico è gravemente malato, non c'è medicina che l'aiuti, possiamo solo pregare e chiedere grazia per lui, una preghiera silenziosa. Si rimettono a suonare. Una meraviglia inimmaginabile.

Si direbbe metodo socratico, maieutico. Ma lei quante lingue parla?

Italiano, sloveno, inglese, tedesco, serbo-croato, un po' di ungherese e di romeno. I giovani pensano sempre di scambiarsi opinioni in segreto, restano sorpresi quando gli dico: ehi, ti ascolto, eh? La tv ungherese una volta mi chiese; lei come si definisce? Un provocatore, risposi. Io devo provocare una reazione emotivamente forte. Loro non sono coscienti di essere capaci, al primo impatto, quando diamo le parti molti dicono: «Questo non lo so nemmeno suonare». Eppure lo suonano, con dieci giorni di prove. Scoprire di essere capaci nonostante il livello di partenza per questi giovani rappresenta molto, è una svolta nella vita. Ne ho testimonianze incredibili. Siamo come il cieco che mette la mano sulla spalla di un altro, e non sa che anche quello è cieco, e insieme si va avanti. Una volta ho chiesto: chi è il vostro maestro? Tutti, ovviamente: «Lei!».

«Il talento è personalità. Che è unica e irripetibile per ogni individuo nella storia universale dell'umanità.»

Ma no, il vostro maestro è chi ha scritto la musica, lasciatevi prendere per mano, vi dirà quel che dovete fare: è scritto.

Maestro Coretti-Kuret, il doppio cognome è già un'indicazione, ma di che cosa?

Provengo da due mondi. Il ramo paterno dei Kuret di San Giuseppe della Chiusa-Ricmanje era stato per cinque generazioni impegnato a produrre il vino, a commerciarlo e a gestire la trattoria di paese. Dopo cinque generazioni il vino è andato in aceto. Sia io sia mio fratello Stojan Kuret, affermatissimo direttore di coro, che ha vinto molti e importanti premi e che è docente al Tartini di Esercitazione orchestrale, ci siamo rivolti alla musica.

Mentre il ramo materno cosa porta in dote?

Il mondo della scuola, ma non solo, soprattutto la storia incredibile di mio nonno Ivan Gerdol (*leggi* Gherdol). Nel 1914 viene arruolato con gli austriaci, finisce in Galizia, diserta, passa coi Russi, che lo cedono ai Serbi. Viene ferito due volte, e i Serbi lo restituiscono ai Russi. Si trova a Odessa nel 1917, quando scoppia la rivoluzione bolscevica. I confini si chiudono. Per tornare a casa deve passare per Vladivostok. Ritorna appena nel '21, dopo quattro anni. Ma naturalmente le cose son cambiate, gli imputano di aver combattuto dalla parte sbagliata e lo mandano al confino, al Sud. Per paradosso, nel '41 quando l'Italia occuperà Lubiana, lo chiameranno lì a fare l'interprete… Ma intanto è maestro di scuola, e un giorno gli presentano una ragazza che era cugina del poeta Srečko Kosovel: senza che si fossero mai visti, avevano deciso che doveva sposare il maestro. E questa fu nonna Milka, e i due vennero ad abitare a Trieste in una casa costruita dal bisnonno, in una zona che sta a metà dell'attuale via dell'Eremo, detta allora "Gerdoliči": lì erano tutti parenti.

A lei chi ha dettato la via?

Il nonno Ivan. Era un formidabile organizzatore culturale, un animatore della gioventù slovena, aveva fondato un gruppo teatrale, un'orchestra. E poi gliene capitò un'altra. Nereo Rocco (anche lui di origini slovene, il cognome originale era Rok) quando smise di fare il calciatore tornò a lavorare nella macelleria del padre. Un giorno entrò il sindaco Bartoli e gli disse: «Nereo, su a Rozzol, nella zona del Cacciatore, c'è un maestro sloveno che organizza tanti giovani, perché non mettiamo su una squadretta di calcio?». Di nome naturalmente "Libertas". Gli mette sul bancone un bel po' di soldi, dicendo che era la metà dello stipendio che avrebbe preso come allenatore. E Nereo si tolse il camice da macellaio, e divenne allenatore. Ma il nonno poi raccontava sempre la sua odissea, i cibi strani, le canzoni mongole, il terribile viaggio per mare da Vladivostok a Dubrovnik, con la minestra che per il rollìo finiva sempre versata sui piedi. Tante cose buffe, mai però parlava di guerra. Io rifaccio la stessa strada sua, ma il mio è un esercito di musicisti.

E il doppio cognome?

Sì, Kuret fu italianizzato, ora io li porto entrambi, mio fratello no. Espongo la mia storia. Il chirurgo plastico può togliere la cicatrice, ma la cicatrice resta. Ho perso il nonno paterno a Dachau, e un fratello della mamma, partigiano, trucidato dai fascisti. Con queste espe-

Violoncelli all'opera
foto di Luigi Ottani

«Far musica è far rivivere i capolavori cercando di avvicinarsi, con l'emozione, all'idea originale del compositore»

rienze, la mia controreazione è: pace, dialogo. Lo dico sempre ai ragazzi. Una volta una giovane bosniaca non voleva in orchestra i serbi. Le raccontai la mia storia, le dissi che nonostante tutto dovevo le mie conoscenze a un professore tedesco, e che ho sposato un'italiana. Se però voleva andarsene… Restò, e con chi nacque un flirt? Con il ragazzo serbo, naturalmente.

Il che ci porta dritti alla drammatica situazione di guerra in Ucraina…

È una tristezza che si debba arrivare a tutto ciò. Si è fatto troppo poco per non arrivare a questo punto, è mia ferma convinzione che c'è ancora tanto da lavorare in questa direzione. Ma quando c'è una baruffa, ci sono sempre responsabilità da entrambe le parti. Raccontavo a un architetto argentino di come russi e tedeschi siano nati dallo stesso posto, Königsberg-Kaliningrad, e di come ascoltando la potenza di Wagner si comprenda la perfezione di una cultura, e ascoltando i "pianissimi" di Ciaikovskij si percepisca la dimensione infinita della terra russa. I russi non hanno romanzi con meno di 2000 pagine, per loro lo spazio è infinito. Quando hai questa dimensione, nessuno può farti paura. Il resto è propaganda.

Dunque non poteva immaginare il disastro.

All'inizio, girando per i paesi dell'ex Patto di Varsavia sono entrato in contatto con la cultura europea dei miei nonni, trovavo qualcosa di familiare fino in Moldavia. Erano rimasti uguali perché sigillati. Oggi stanno correndo nella nostra direzione, hanno paura di aver perso tempo. E perdono invece il bene più prezioso. Io inserisco sempre canzoni tradizionali dei vari paesi nei concerti. Trasmettono l'importanza dell'individualità, che però ha valore solo al servizio dell'insieme. E questa è l'Europa.

La sua storia col violino com'è cominciata?

Sempre grazie al nonno. Mi mostrò una foto di Menuhin sull'*Enciclopedia dei ragazzi*, quel nome mi colpì. Chi l'avrebbe detto che trent'anni dopo sarei andato a chiedergli una lettera di presentazione per dare avvio all'orchestra. Dopo un anno di vani tentativi, avevo chiesto consiglio al mio professore tedesco, Friedrich von Hausegger, che mi presentò al presidente onorario della European String Teacher Association, il quale mi indirizzò in Inghilterra, da Menuhin. Portai la sua lettera in Regione ed ebbi la prima *tranche* di finanziamenti. In seguito ne abbiamo ottenuti di europei e regionali, ma all'improvviso, nel 2013, il contributo fu azzerato…

E lì cominciò il dramma?

Certo. Avevamo una linea di credito aperta con le banche. Dovevamo restituire tutti i soldi. Erano a rischio l'associazione, il direttivo, il presidente, tutto. Pensai a un atto di responsabilità: vendo il mio violino.

Come dire mi vendo il cuore…

Proprio così. Tramite un liutaio cui lo affidai, lo comprò una fondazione in Svezia. Era di valore. Con quello volevo garantirmi la pensione. Che non avrò. Per forza, non pago i contributi. Il primo rubato, il secondo venduto: era destino che non dovessi suonare il violino. Adesso non ce l'ho, faccio suonare gli altri.

E a soldi come va?

Un finanziamento grande non c'è, nessun sostegno istituzionale su cui fare affidamento, abbiamo sponsor, e stiamo allargando la platea dei soci: chiunque può associarsi (informazioni su www.esyo.eu, *ndr*). Ci siamo presentati a Trieste con una manifestazione al Miela, e poi a Firenze nella sede della Regione Toscana, e così faremo ancora. Intanto, mentre finora i ragazzi erano ospitati dal Collegio del Mondo Unito, che quest'anno però ha altri impegni, i giovani orchestrali troveranno "casa" nel santuario di Monte Santo, sopra Gorizia, lì dove Toscanini suonò con la banda degli Alpini nell'agosto del 1917. Un altro luogo speciale, un altro messaggio.

Maestro, qual è il suo compositore preferito?

Oh, qui la risposta è breve: tutti.

LA CENERE È ANCORA CALDA

di Ivan Crico

La notte si addensa attorno a me
selvaggio e gelido soffia il vento
ma una magia implacabile mi ha vinto
e non posso non posso fuggire...

Emily Bronte

Era un giorno immerso nel riverbero luminoso del mare tra le case, il verde chiaro, sbiancato dal sole delle foglie d'acacia. Giunsi a Grado dopo diversi passaggi, divisi da lunghe attese, in macchina. Non avevo ancora, in quel tempo, la patente. Respiravo come un'improvvisa liberazione quell'aria mattutina leggera, intrisa di sale, venuta a contrastare l'afa dei giorni precedenti. Camminando come sognato da quella luce calma. Nel tintinnio delle corde sulle alberature si fondeva il brusìo indistinto dei turisti per le vie, nei negozi e nelle edicole, traboccanti fino quasi all'orlo della strada, avvolte in un pulviscolo patinato di volti sorridenti, corpi nudi, caratteri diversi, minuti, cubitali, dai colori accesi.

Sotto il porticato dell'Auditorium, nella penombra ventilata, trovai il poeta di Rovigno – un meraviglioso paese sul mare in Istria – Ligio Zanini. Parlava con l'amico Amedeo Giacomini che fumava, attento sempre e inquieto, una sigaretta dopo l'altra. Zanini era lì per ritirare un premio importante, il primo dedicato alla memoria di Biagio Marin. Non so se è la memoria a tradirmi – non lo rividi più dopo quell'occasione – ma mi apparve come un uomo imponente; forse sbaglio, o forse era la sua forza interiore, di uomo sopravvissuto a prove terribili, che rendeva la sua figura così presente. Dagli altri si distingueva, inoltre, per il suo abbigliamento disadorno, da pescatore qual era, con dei pantaloni di vecchio taglio, la camicia a quadretti, il basco scuro. Teneva in mano alcune lettere che Marin gli aveva scritto. Disse che le aveva portate per metterle in salvo. Aveva paura di quello che sarebbe potuto succedere, da lì a poco, in Jugoslavia. E nei suoi occhi, nella voce di perseguitato si condensava, di colpo, come uno spavento indicibile che, lo si sentiva, lui aveva già vissuto altre, troppe volte.

A ma s'inpéira 'l pilvintréin, fradài,
nam' al panser ca ma turno a granpà
i cani da pastur, quii del russo,

Eligio Zanini, 1970
Foto: VG RET

ch'i uò i denti stuorti, sensa pardon.
I son sta tri ani zuta quile bies-ce,
puoi par sempre tinbrà cume pegura nigara...

Mi si solleva il pelo d'oca, fratelli,
soltanto al pensiero che mi afferrino nuovamente,
i cani da pastore, quelli del rosso,
con i denti ricurvi, senza perdono.
Sono stato per tre anni sotto quelle bestie,
poi per sempre marchiato quale pecora nera...

La guerra non era ancora iniziata e molti di coloro che erano presenti (per poca conoscenza, per cecità o anche, non bisogna negarlo, per quel disinteresse colpevole che nasce dalla sazietà nei confronti dell'esterno) non avrebbero mai pensato che questo evento potesse svilupparsi, a pochi passi da noi, in quella che sembrava ormai destinata a far parte, pacificamente, dell'Europa moderna.

«L'Italia» d'altra parte, diceva già Noventa in occasione dell'esodo degli istriani, ora come allora troppo presa da se stessa, non ha occhi per vedere ciò che le succede intorno, «la xe tanto distrata».

Conoscevo bene, come molti di coloro che abitano lungo questi confini, l'atmosfera di tensione quasi insostenibile che si respirava ogni qual volta si oltrepassava la frontiera. Dopo la morte di Tito, al di là di cambiamen-

Incontro, all'inizio degli anni Novanta, con Ligio Zanini

ti superficiali, più apparenti forse che reali, i conflitti interni non si erano esauriti. Anzi. Con la sua scomparsa, tutto ciò che era stato per tanto tempo soffocato, respinto nel fondo, ora lentamente ma inesorabilmente cercava di ritornare in superficie. Ma questa crosta indurita di cenere, con cui dal dopoguerra ad oggi si era tentato, anche con la più spietata repressione, di seppellire le conflittualità, non poteva - per troppa pressione interna - che esplodere da un momento all'altro con una violenza tremenda, imprevedibile. Ma soltanto adesso tutto appare chiaro nella sua tragica evidenza.

Allora, a un anno di distanza dall'inizio dalla guerra, i presentimenti di Zanini non furono, se non in parte, compresi. Sembrava, la sua, una previsione troppo catastrofica per sembrare realistica. Abituati alle nostre continue mediazioni, accomodamenti, si dimenticavano in questo modo due qualità – che possono anche trasformarsi in difetti terribili – dei popoli slavi: la memoria e la determinazione nel portare a termine, fino in fondo, i propri propositi. Due qualità che però, alimentate dall'odio che naturalmente si genera all'interno di un conflitto, possono sfociare in una inumana freddezza nello scovare, anche dal fondo del tempo, raggiungere e colpire chi non sta dalla propria parte. Come è accaduto e, al di là dell'indifferenza generale, può ancora e in parte ancora continua ad accadere anche se in forme più nascoste, meno luttuosamente spettacolari.

Zanini parlò, poi, di sé, di come Tito l'avesse mandato in uno dei *Lager* approntati per gli oppositori, quelli che venivano chiamati "campi di rieducazione ideologica", dove i prigionieri erano costretti a dormire a terra sul fianco, perché non c'era posto, e, se uno si sentiva male e doveva girarsi, bisognava che cominciasse dal fondo, dal primo contro il muro, a voltarsi tutta la fila. Parlò di come sua moglie, a diciott'anni, fu costretta per mantenere la famiglia ad andare a raschiare, in porto, la ruggine dalle navi. Non c'era altro lavoro disponibile, allora, per la compagna di un dissidente.

Il mare e la città di Rovigno, la pesca, l'amicizia con il gabbiano Fileipo, continuamente cantati nella sua poesia, divennero in un certo senso i simboli salvifici capaci di guidarlo, dall'inferno della storia, la solitudine, verso la libertà fisica ed interiore.

A ma par,
ca cusséi pansando i nu son sul;
i siè da iessi cui tanti marinieri,
véia dai lòuridi ponti alti da cumando,
sul silistréin sensa cunféini
del mar quito e lanbàstro,
ula ognidòun el sa signasse,
cun cuntantissa, la pruopria ruota,
pel puorto d'òun véivi da omi.

Mi sembra,
così pensando, di non essere solo;
sono con i molti naviganti,
via dagli sporchi ponti alti di comando,
sul cilestrino senza confini
del mare calmo e trasprente,
dove ognuno sa tracciarsi
con gioia la propria rotta,
per il porto dell'umana convivenza.

In questi luoghi e tra queste presenze, segni della vita colta nel suo aspetto più essenziale, trovò un rifugio dalla ferocia del presente, uno spazio in cui ritirarsi/avventurarsi per re-iniziare a ricomporre la frattura tra uomo e natura, oltre i drammi della storia, a partire da se stesso. Uomo combattivo, tormentato e brusco, talvolta, nei suoi attacchi ogni qualvolta sentiva minacciata la dignità umana, in questo passo sembrano affiorare ancora, svuotate da ogni retorica, le parole di Michelstaedter in una delle sue ultime poesie:

Perciò se freddo e ruvido io ti sembri,
ma tu lo sai: è per vieppiù andare,
è per nutrir più vivida la fiamma,
perché un giorno risplenda nella notte,
perché possiamo un giorno fiammeggiar
liberi e uniti al porto della pace.

La poesia di Zanini non poteva che ripartire da qui, opponendo ai deserti delle grandi ideologie (all'ordinamento della realtà secondo principi superiori che non contemplano le esigenze del singolo), attraverso l'affermazione della sua diversità, del suo voler resistere, con il proprio esempio, ribadendo la

Allora, a un anno dall'inizio dalla guerra, i presentimenti di Zanini non furono compresi. Sembrava, la sua, una previsione troppo catastrofica per sembrare realistica

sua sempre rivendicata autonomia di giudizio, a questa cieca omologazione.

Di fronte alla generalizzazione imperante, Zanini rispose portando in primo piano, come oggetto della sua poesia più alta, realtà minuscole, nomi di persone e ambienti, utilizzando, per descrivere particolarissimi fenomeni del mondo marino, termini usati dai pescatori talmente radicati nella realtà del luogo da non aver nemmeno un corrispettivo italiano. Ambientalista anzi tempo, comprendeva che senza conoscere a fondo la realtà che ci circonda – portandoci al di fuori di noi stessi, dei nostri problemi per capirla, per diventare alberi, pesci, pietre, dialogare come Zanini faceva con il suo gabbiano – non potremo mai avere il vero senso del valore della vita intorno e dentro di noi, saremo sempre soggetti al rischio di distruggerla, sprecarla.

Sentiremo, solo allora, ogni offesa nei suoi confronti come se venisse inflitta a noi stessi. Rifacendosi ad una frase del grande scrittore inglese, nel suo libro di saggi, *Il Tempo, grande scultore,* Marguerite Yourcenar diceva: «Scrive Oscar Wilde che il peggior crimine è la mancanza di immaginazione: l'essere umano non prova compassione per i mali di cui non ha esperienza diretta o a cui non ha personalmente assisito».

La distanza dalla realtà, la riduzione della cosa a numero, merce, come i muri spessi che celano allo sguardo del consumatore ciò che avviene nei mattatoi, è il primo passo verso una visione disumanizzata: diventa più facile, se non si sa chi è, da dove viene, puntare il fucile contro un nemico; e difatti, nelle guerre, la prima cosa, la più urgente è quella di eliminare ogni vicinanza tra noi e gli altri. La poesia di Zanini brucia, invece, ogni residuo di divisione con la realtà. Il particolare, l'attenzione nei confronti del particolare diventa una chiave per accedere al tutto, per liberarsi, attraverso l'immedesimazione con ciò che ci attornia, da noi stessi, dalla cupidigia, da un'indifferenza complice che lascia libero il campo al dilatarsi senza fine dei massacri.

...parchi de Pasturi
a uò granpà la riguola,
pratandando da savì dòuto
e sòurme inbriaghe e rufiane
li ga bato ancura li man...

...poiché pastori
hanno impugnato la sbarra
pretendendo d'essere infallibili
e ciurme ubriache e ruffiane
ancora li applaudono

Quando trovai tra una catasta informe di volumi, nella soffitta di un mio amico, il suo primo libro *Buleistro*, mi colpì subito, senza conoscerne l'autore, questo sentimento della poesia come forma di resistenza, come un argine che si leva di fronte all'onda corrosiva di un'ingordigia senza misura, in cui si perde ogni attenzione nei confronti dell'altro, che rischia di travolgere ogni realtà presente e passata. È una voce che immediatamente si distacca da gran parte della poesia in dialetto; una voce che non ha bisogno di riferirsi ad esempi letterari per invalidarsi come, del resto, di sfuggire nella facile nostalgia, statica, regressiva, tipica di tanta poesia vernacolare, nei confronti dei tempi passati. Tempi che, per Zanini, non sono perduti finché si continuerà a ripensarli, a coltivarne il ricordo.

"Buleistro" significa cenere calda: la cenere ancora calda sul focolare dei nostri avi, che unisce nel suo tepore non ancora spento il passato, attraverso le loro parole, il loro "favalà", al presente.

La sienara xi ancura calda
sul grando fugulier
dela viecia casa in Uratuorio;
sienera ancura calda
par tanto fogo stissà
da ma nuona Fiamita;
fogo da sarmente, ramasse,
suchi da véide e da ulèii
strassinadi da Palù
sul bastéin del samarol;
fogo da bon udur,
ca ma uò fato nassi,
ca ma uò fato crissi,
da tanto tenpo dastoudà,
dastoudà
cun ma nuona Fiamita.
Gira rastade bronse e stéissi,
ma ogni giuorno da st'invierno
la canpana da Sant'Ufiemia,

Custodire dentro di sé la memoria del passato è legarsi a tutte le vite che ci hanno preceduto, ai tanti volti che dal silenzio di generazioni finiscono per comporre il nostro

cun l'umaréie da muorto,
cumpagna sensa gluorie
ogni bronsa ca sa dastòuda.
Duopo tanti buoti, uncui
el fugulier xi ancura caldo,
par un fià da buléistro
par pudì favalà ancura;
ancura, ultra l'ultimo buoto.

La cenere è ancora calda
sul grande focolare
della vecchia casa all'Oratorio,
cenere ancora calda
per tanto fuoco attizzato
da mia nonna Eufemia;
fuoco di sarmenti, sterpi,
ceppi di viti e di olivi
trascinati da Palù
sul basto del somarello;
fuoco di buon odore,
che mi ha fatto nascere,
che mi ha fatto crescere,
da tanto tempo spento;
spento con mia nonna Eufemia.
Erano rimaste braci e tizzoni,
ma ogni giorno di questo inverno
la campana di Sant'Eufemia,
con l'avemarie di morte,
accompagna senza "glorie"
ogni brace che si spegne.
Dopo tanti rintocchi, oggi
il focolare è ancora caldo,
per poca cinigia,
per poter favalà ancora;
ancora, oltre l'ultimo rintocco.

Custodire dentro di sé la memoria del passato è legarsi a tutte le vite che ci hanno preceduto, ai tanti volti che dal silenzio di generazioni finiscono per comporre il nostro, guado oscuro tra ciò che è stato e ciò che verrà. Significa garantire, se non la continuità della nostra vita, quello che anche ognuno di noi potrebbe richiedere, a chi lo seguirà, di rivificare: le nostre esperienze, quello che, vivendo, abbiamo capito e sopratutto quello che non siamo riusciti a comprendere, perché da quel punto dovrà ripartire l'interrogazione, la domanda. Il confronto con il mistero. Ma se questo legame si spezza si spezza, anche, la complessità, la varietà di sguardi che questa eredità ci offre; e la vita, impoverita, sarà di nuovo al punto di partenza, per ripartire da capo preda delle semplificazioni, dell'arroganza dei giudizi affrettati. L'arroganza e la barbarie, contro cui questo poeta lottava, di ogni pensiero che vorrebbe plasmare il mondo a sua immagine e somiglianza.

Al tempo stesso, nel tentativo di abbracciare questa complessità, il pensiero è destinato allo scacco, ovviamente, a riconoscere la sua limitatezza; a comprendere la sua impossibilità (ridimensionando l'immagine superiore che ha di sé rispetto alle altre creature) a costringere il reale nello spazio angusto del proprio giudizio.

Ma è proprio in questo momento, sembra dirci questa poesia, che l'uomo può recuperare il proprio rapporto con la vita nella posizione di colui che serve il mondo, non se ne serve, aiutandolo con la propria opera, cosciente dei suoi limiti, a sottrarsi "al fuoco, come dicono i sutra buddhisti, dell'ignoranza, al fuoco della cupidigia, al fuoco dell'aggressività" che lo divora da millenni.

Ultra 'l mul
uò butà
el garbéin
onde e pere,
spacando
séime, lansane,
e arméisi.
(...)
Ma duopo
tante scuribande,
sui nostri arméisi
xi ancura
viece batane ruvéignise.

Oltre il molo
il libeccio
ha scagliato
onde e pietre
spezzando
canapi
ed ormeggi.
(...)
Ma dopo
tante scorribande,
sui nostri ormeggi
sono ancora
vecchie battane rovignesi.

IBRIDAZIONI, RITI E MITI DEL CORPO

di Walter Chiereghin

Dalle grotte di Altamira e di Lascaux,
attraverso le statue della grecità
e i dipinti del Rinascimento,
fino alle cere gialle e rosse dei musei
anatomici, il corpo simboleggia
il nostro greve retaggio di creature
terrestri e insieme lo slancio verso
le mete più alte della spiritualità.
L'innocenza virginale e le infinite
variazioni della pornografia
costituiscono gli estremi opposti,
ma forse coincidenti, della vastissima
gamma di esperienze e vibrazioni
che ci offre questo strumento
mutevole, splendido e misterioso
che è il nostro corpo.

Giuseppe O. Longo

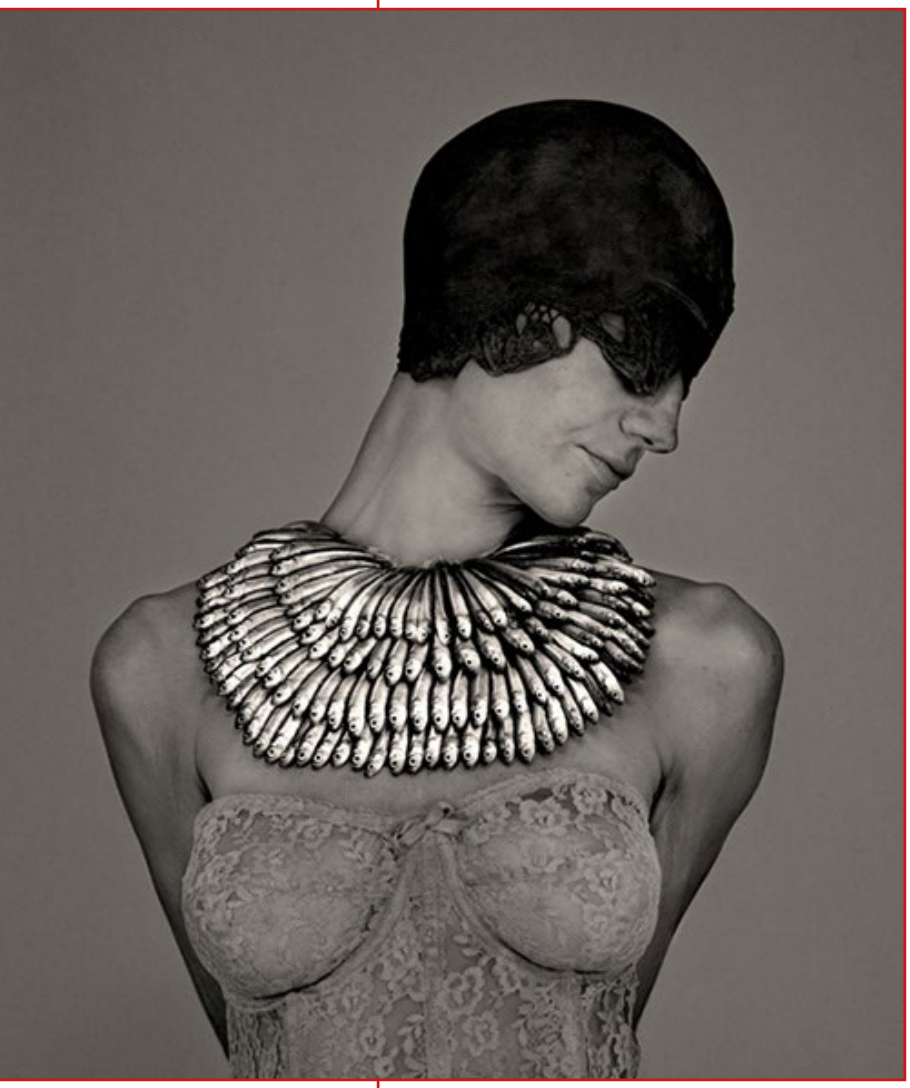
Le ali dei sogni
(ciclo Anacronos)
stampa ai pigmenti, 2017

Approfittando dell'avvenuto restauro dei soffitti del piano nobile di Palazzo Attems Petzenstein di Gorizia, che ha ovviamente imposto la rimozione e il trasferimento delle collezioni della Pinacoteca dei Musei provinciali, attualmente gestita dall'Erpac, un felice progetto espositivo ha dato luogo alla prima antologica dedicata al lavoro creativo dell'artista goriziano Roberto Kusterle, che ha così potuto usufruire degli spazi normalmente occupati dalle opere della Pinacoteca, per riempirli con 230 sue creazioni, tra dipinti, disegni, sculture, installazioni, video, e, naturalmente, fotografie analogiche e digitali, molte delle quali presentate per la prima volta al pubblico in questa occasione. L'esposizione, intitolata "Compendium", è curata dal critico d'arte Angelo Bertani e dal conservatore dei Musei provinciali Alessandro Quinzi e si è inaugurata lo scorso 30 aprile, rimanendo visitabile fino al primo di ottobre. Il ricco catalogo, opera dei curatori della mostra coadiuvati da Sara Occhipinti dello Studio Faganel, si propone di dar conto – in quasi 350 pagine in buona parte illustrate – dei contenuti dell'esposizione goriziana e quindi dell'intero itinerario artistico di Kusterle, valendosi del contributo critico di altri quattro studiosi, Angela Madesani, Franca Marri, Francesca Alfano Miglietti e Stefano Pedulli, oltre ai due curatori.

Sostegno
(ciclo Corpus ligneum)
stampa ai pigmenti, 2017

Goriziano, classe 1948, Kusterle come i suoi contemporanei concittadini

A Gorizia, nella prestigiosa sede di Palazzo Attems Petzenstein, la prima antologica di Roberto Kusterle



Pànope particolare
(ciclo Mutabiles nymphae)
stampa ai pigmenti, 2015

vive dalle più remote stagioni infantili in una città drammaticamente lacerata dal confine che la attraversa, alla quale rimane comunque attaccato fino al presente. A partire dagli anni Settanta si cimenta in campo artistico, iniziando ad esplorare ambiti informali con gli strumenti della pittura e, sollecitato in questo dalla fascinazione che esercita su di lui la materia e la tridimensionalità, la scultura e quindi le installazioni. Concorre anche l'esigenza di documentare per mezzo di video le installazioni a sospingerlo verso la fotografia, esercitata nei primi tempi per mezzo di una reflex 35 mm, (una Nikon, per la cronaca), che è tuttavia considerata soltanto una parte del processo di creazione fotografica, che trova il suo prologo nella scelta di materiali e modalità di sviluppo e stampa e la sua prosecuzione nel lavoro in camera oscura, dove materiali e tecniche di esposizione ed elaborazione dei supporti finiscono per essere un continuo stimolo alla sua ricerca creativa.

Nella mostra goriziana, ordinata secondo uno sviluppo cronologico, sono presenti anche gli esordi, ma la parte del leone è assegnata, logicamente, alle immagini fotografiche, declinate nelle due varianti analogica e digitale. che hanno costituito, a partire dagli anni Ottanta, l'ambito più adeguato ad esprimere quella che presto divenne la riconoscibile poetica di Kusterle, che fin dagli anni Ottanta si è concentrata principalmente sulla figura umana, dalle origini ibridata con elementi attinti dalla natura, nelle sue varianti minerali, vegetali ed animali. Il corpo umano, dunque, ma non si tratta affatto di ritrattistica: al contrario, i suoi modelli si presentano sempre anonimamente irriconoscibili come individui, vuoi perché i lineamenti del volto non sono visibili nelle riprese di spalle, oppure perché deformati o mascherati da fantasiose sovrapposizioni che ne alterano la più banale riconoscibilità. Gli occhi, in particolare, "specchio dell'anima" secondo un radicato luogo

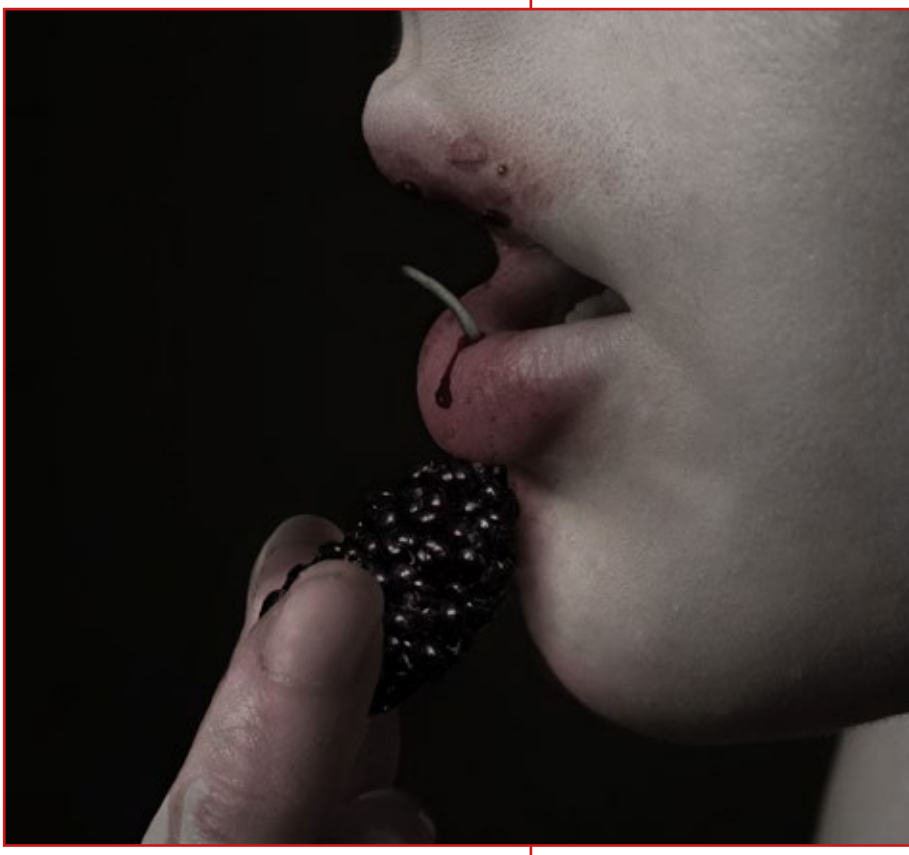
Discrezione
stampa ai pigmenti, 2019-20

... il momento dello scatto è appunto un momento, per quanto essenziale, di un ben più complesso percorso creativo...

comune, non sono mai intercettabili dallo sguardo dell'osservatore, delegando ad altri fattori la comunicazione, che in tal modo si concentra sulla postura, sul ritmo compositivo dell'immagine e soprattutto sulla lussureggiante intersezione tra la figura umana e gli elementi naturali, siano essi animali, vegetali o anche inanimati.

Alcuni documenti e un filmato presenti in mostra testimoniano della meticolosa cura che l'artista pone nella progettazione scenografica delle immagini, come pure nelle successive fasi di preparazione dei soggetti, nella attenta predisposizione delle luci e ovviamente nella ricerca dell'inquadratura che meglio disegni gli aspetti compositivi del singolo fotogramma, così che il momento dello scatto è appunto un momento, per quanto essenziale, di un ben più complesso percorso creativo, sia che si tratti di una scena onirica di carattere teatrale che organizza scenograficamente la composizione, sia che invece l'attenzione del fotografo si concentri su un soggetto più ravvicinato ed esplorato con concentrata intensità.

I risultati formali della ricerca di Kusterle attorno al corpo, alla sua caducità e alle ibridazioni e mutazioni delle quali può apparire oggetto si inscrivono all'interno di una articolata vicenda fantastica che percorre per intero la storia della cultura, da ben prima che Ovidio nelle sue *Metamorfosi* ne compisse un compendio, attingendo ai miti greci



Piercing naturale
(ciclo Morus nigra)
stampa ai pigmenti, 2015

e successivamente percorrendo tanto nelle lettere quanto nelle arti visive (si pensi anche soltanto all'*Apollo e Dafne* del Bernini, alla Galleria Borghese) itinerari complessi e ricorrenti nel tempo, dei quali l'artista isontino testimonia i più recenti sviluppi, con esiti talvolta inquietanti, ma sempre densi di fascinazione. In particolare negli sviluppi relativi all'ultimo decennio, del resto, Kusterle rende esplicito nei suoi cicli più recenti – *Ad fontem* (2021), ma anche *Le spose del mare* (2016) e *Mutabile Nymhae* (2010) – il collegamento con la tradizione artistica del passato, a partire dalle sculture aquileiesi per confrontarsi poi con affreschi e stucchi del Settecento veneto.

Finisco qui queste mie noterelle, anche per lasciare più spazio alle immagini, ma raccomandando caldamente ai lettori di non perdere l'occasione di questa antologica per accostarsi alla fluente creatività di questo nostro instancabile artefice.

La fiducia
(ciclo I sogni della metembiosi)
stampa ai pigmenti, 2012

IL COMPLESSO DELL'INDIPENDENTISMO "PURO"

di Roberto Spazzali

Carlus L. Cergoly

1953. Anno cruciale per la storia d'Italia e per quella di Trieste. Le elezioni politiche non premiano la DC De Gasperi che aveva puntato sulla vittoria e la conseguente modifica del sistema di attribuzione dei seggi parlamentari, così da passare da un sistema proporzionale a un maggioritario nelle mani del principale partito. Cade per opposizione delle formazioni minori, altrimenti destinate a sparire con pregiudizio degli equilibri democratici. De Gasperi comunque presenta il 26 luglio '53 il suo ottavo governo, ma non ottiene la fiducia: un mese dopo Giuseppe Pella forma un governo a sola trazione democristiana, politicamente fragile, che deve misurarsi con l' ultima e più grave crisi diplomatica con la Jugoslavia di Tito, il quale, sfruttando le incertezze italiane, aveva alzato la posta rivendicativa sulla Zona A del Territorio libero di Trieste (TLT), tanto da indurre la controparte a rafforzare la vigilanza lungo la frontiera italo-jugoslava.

Tensione palpabile a Trieste e timore di scontri e interventi armati, tanto che perfino lo scrittore Carolus L. Cergolj, allora direttore "artistico e letterario" del quotidiano *Il Corriere di Trieste* le cui posizioni indipendentiste erano note e raccoglievano diffuse simpatie tra i lettori, aveva criticato i toni aggressivi di un discorso pronunciato da Edvard Kardelj, ministro degli Esteri jugoslavo e stretto collaboratore di Tito. Tale presa di posizione era costata il posto a Cergolj e da allora il quotidiano aveva accentuati i toni filo jugoslavi ben mimetizzati dalla consueta linea indipendentista. D'altronde l'esperienza amministrativa maturata dall'entrata in vigore del Trattato di pace a quel momento, aveva rafforzata la percezione che un piccolo stato indipendente adriatico era possibile, che il municipalismo sotto la protezione anglo-americana soddisfaceva quel particolarismo giuliano che aveva e avrà i suoi epigoni. Ben pochi si rendevano conto che il benessere era dato dai cospicui finanziamenti del Piano Marshall con un procapite secondo solo all'Islanda, e tanti altri fondi arrivavano da Roma per le industrie e la propaganda, come d'altra parte giungevano da Belgrado per propri scopi. Il 9 maggio 1952 a Londra era stato sottoscritto un primo Memorandum che modificava sostanzialmente l'assetto amministrativo della Zona A, con l'inserimento di un consigliere politico italiano presso il Governo militare alleato, il quale a sua volta accoglieva un funzionario amministrativo italiano e diversi dirigenti ministeriali. Analogamente nella Zona B dal 15 maggio era estesa la legislazione jugoslava, preludio a una tacita separazione delle due aree e alla morte politica del TLT. Eppure nelle elezioni amministrative di Trieste e dei comuni minori i partiti che presentavano un indirizzo indipendentista più o meno esplicito erano avanzati fino a rappresentare i due quinti dell'elettorato.

Questi gli antecedenti per comprendere la visita Cergolj al consigliere politico italiano Diego de Castro: si conoscevano da parecchio tempo e lo scrittore si era presentato l'indomani del licenziamento per dare la sua versione dei fatti, poi era tornato il 19 agosto per fare una proposta, definita da Diego de Castro, in una lettera del 21 agosto 1953 all'ambasciatore Vittorio Zoppi, segretario generale del Ministero degli Esteri, classificata "segreto", come «questione molto delicata anche perché, oltre alla ovvia importanza politica […] avrebbe un riflesso economico». De Castro racconta che Cergolj si era lasciato andare a uno sfogo contro *Il Corriere di Trieste* che stava perseguendo una politica «nettamente venduta agli slavi» tale da provocare forte irritazione nella base indipendentista. Nel colloquio egli aveva fatto una proposta: creare un nuovo gruppo indipendentista che a detta di de Castro «verrebbe a costituire la seconda "trincea" come l'attuale indipendentismo è la seconda trincea per gli slavi». C'era da credergli? de Castro riconosceva in Cergolj capacità persuasive ed organizzative non comuni per cui non sarebbe stato difficile sfaldare il blocco indipendentista creando un «indipendentismo puro» che non doveva classificarsi come italiano ma in grado di rastrellare gli italiani nelle fila dell'indi-

Un'ipotesi operativa per dividere il movimento indipendentista secondo un disegno politico di Carlus L. Cergoly, appoggiato da Diego de Castro

pendentismo triestino. Però era pure uomo «inaffidabile» che per vivere commerciava in libri vecchi e che aveva bisogno di guadagnare per cui «non sarebbe difficile tenerlo legato e manovrare le cose nel modo a noi più adatto». Tutto ha un prezzo: creare un settimanale, trovare una sede, fare propaganda per un impegno di 800 mila lire al mese (12.859 euro attuali). Di fatto egli non si era proposto come un doppiogiochista, ma sostenitore di una forma di indipendentismo più malleabile e la sua idea, per de Castro, non andava nettamente rifiutata ma era necessaria una riflessione su ciò che poteva essere «la politica futura del Governo italiano nei riguardi del problema di Trieste». In poche parole, se a Roma si ammetteva la convenienza frlla creazione temporanea del Territorio libero, c'era pure il pericolo di sfaldare una parte degli italiani «facendoli passare a questo nuovo indipendentismo di marca non più slava» e perciò Diego de Castro ne aveva parlato con il segretario della DC (non è chiaro se si riferiva a quello nazionale oppure triestino) che aveva fatto le stesse osservazioni aggiungendo che se il governo italiano avesse deciso di prolungare l'esperienza del Territorio libero, la DC avrebbe sofferto i danni maggiori in quanto «aderenti e simpatizzanti sono stati molto male impressionati da questo primo anno di amministrazione italiana». Il riferimento era alla esperienza conseguente al Memorandum di Londra del maggio 1952. A questo punto de Castro si attendeva un'approvazione dall'ambasciatore Zoppi e suggeriva di chiedere l'opinione del presidente del consiglio Pella. Va detto che egli riteneva l'iniziativa così congegnata con Cergolj molto interessante e in grado di portare «un durissimo colpo all'indipendentismo» manovrandolo con i contributi che potevano essere erogati mensilmente per controllare il suo effettivo operato. De Castro aveva pure insistito presso il prefetto Silvio Innocenti capo dell'Ufficio zone di confine rendendolo edotto dei suoi passi e della lettera a Zoppi.

Proprio da Zoppi arrivava il 26 agosto la risposta: ne aveva parlato a livello superiore e dopo aver esaminato rischi e benefici era giunta la decisione di non dare corso all'iniziativa e tantomeno di appoggiarla. Della decisione veniva informato pure Giulio del Balzo, direttore generale degli affari politici del ministero degli Esteri, quindi Zoppi informava de Castro dell'orientamento in quanto la proposta presentava «lati negativi non indifferenti e che, quanto al suo risultato finale, costituisce un'incognita assoluta». In due giorni la questione di Cergolj e dell'indipendentismo "puro" era chiusa. Non per de Castro, però, che tornava a proporla in un'altra missiva del 21 ottobre, tredici giorni dopo la Nota bipartita di Gran Bretagna e Stati Uniti con cui di esprimeva l'opinione di trasferire all'Italia l'intera amministrazione della Zona A e di ritirare le proprie truppe a cui Tito aveva reagito schierando reparti militari lungo la frontiera e la linea di demarcazione interna del Territorio libero e per tutta risposta Pella aveva mobilitato l'esercito in Friuli e in Veneto.

In un clima internazionale incandescente de Castro riproponeva la sua seconda trincea, visti l'ipotesi di internazionalizzazione di Trieste e i toni assunti dal *Corriere di Trieste* che «scrive agli ordini ricevuti da Belgrado», senza trovare risposta, perché non erano quelle le finalità perseguite dal governo. In calce all'ultima lettera il prefetto Innocenti annotava perentoriamente: «allo stato attuale non è opportuno fare passi del genere. L'ho detto a de Castro».

Quindici giorni dopo ci sarebbero stati i luttuosi incidenti del 5 e 6 novembre, Diego de Castro avrebbe poi dato le dimissioni dall'incarico di consigliere politico e Carolus L. Cergolj avrebbe intrapreso la strada di animatore culturale (con l'apertura nel 1959 della Galleria dei Rettori), di poeta dialettale e di romanziere di ispirazione mitteleuropea.

(Fonte: Presidenza del consiglio dei ministri, Ufficio per le zone di confine, Venezia Giulia sezione IV, b. 19, 128/4, f. T.584 Movimento indipendentista filo-italiano)

Diego de Castro

IL BARONE DELL'UTOPIA

di Roberto Curci

Johann Georg von Hütterott, la moglie Maria e la figlia Barbara

La storia, si sa, è prodiga di sorprendenti cortocircuiti. Può succedere – è successo – che un ricco imprenditore triestino di origini tedesche, Johann Georg Hütterott (1852-1910), fondi nel 1893 una società chiamandola Prima Pilatura Triestina del Riso, e che tra 1943 e 1945 la struttura in cui la Pilatura aveva preso domicilio divenga un epocale epicentro della barbarie nazista: la Risiera di San Sabba. Può succedere – è successo – che in quello stesso 1945 l'anziana vedova di Hütterott, Maria, e la figlia Barbara vengano massacrate a sprangate in Istria: vittime insensate della barbarie titina. Talora gli opposti tristemente coincidono.

Del barone Hütterott si sa molto più nella vicina penisola che nella città natale, grazie agli studi di una ricercatrice istro-veneziana, Silvia Zanlorenzi, e di un *pool* di studiose croate che nel 2020, dopo quattro anni di lavoro e grazie all'impegno editoriale dell'Archivio di Stato di Pisino e del Museo Civico di Rovigno, hanno prodotto un ponderoso volume intitolato *Famiglia Hütterott: l'eredità*.

Gli Hütterott, dunque: esponenti di quella che la storica Anna Millo ha definito «l'élite del potere a Trieste», assieme ai Ralli, agli Economo, ai Parisi, ai Vivante, agli Albori, ai Sordina, eccetera eccetera. Johann Georg (o più semplicemente Giorgio) inizia la carriera capeggiando – ventitreenne – una delegazione triestina all'Esposizione internazionale di Filadelfia e stendendo poi un'entusiastica relazione in cui sostiene che «l'America è il paese dell'avvenire!». Poco dopo, però, si innamorerà del Giappone, diverrà un assiduo collezionista di stampe e oggetti d'arte nipponici: nel 1879 sarà il primo europeo a diventare console onorario di un paese che solo dalla metà dell'Ottocento si è aperto al mondo, e in Giappone andrà anzi a vivere con la moglie per un paio d'anni (l'imperatore lo premierà conferendogli l'Ordine del Sol Levante per aver contribuito alla diffusione della cultura orientale).

A Trieste, dove risiede nella zona "bene" del rione di Chiadino, nella suggestiva villa rossa che oggi figura al civico 51 di via della Ginnastica, Hütterott fa invece collezione di presidenze e direzioni di istituzioni e società, tra cui il prestigioso Stabilimento Tecnico Triestino. Ma già dal 1890 i suoi interessi guardano altrove e volano alti. Acquista le quattro isolette dell'arcipelago a Sud di Rovigno, nella maggiore delle quali, Sant'Andrea (oggi Isola Rossa), fa restaurare un complesso monastico trasformandolo in castello-residenza; e acquista pure ampi terreni costieri, nella zona di Punta Corrente, o Cap Aureo, con grandiosi progetti che si avvereranno solo in parte.

Sostanzialmente tre i suoi obiettivi: la creazione di un vasto parco naturale, grazie a rimboschimenti e immissione di piante mediterranee ed esotiche, scelte personal-

Fortune e sventure degli Hütterott da Trieste al Giappone e all'Istria

Mappa d'epoca di Rovigno e del suo arcipelago

mente con passione da intenditore; la costruzione di un complesso di alberghi, ville e un sanatorio climatico in una zona verde già attrezzata; più in generale, la crescita turistica dell'intera riviera rovignese, in una prospettiva concorrenziale rispetto alla già rinomata Abbazia.

Nel ventennio in cui si dedica a questi progetti con visionaria tenacia (solo il primo sarà realizzato, lui vivente), Hütterott riceve ospiti illustri, che lasciano ammirata testimonianza delle proprie visite, spesso trasformatesi in lunghi soggiorni, in un libro-registro intitolato *Cissa Insel*, dal nome di una delle isole divenute proprietà del barone: si succedono principi e principesse d'Asburgo, nobili di Sassonia, Baviera e Liechtenstein, ma anche ammiragli della k.u.k. Marina di Pola, imprenditori e scienziati. Nel 1910 il "regno" di Hütterott (frattanto nominato pure alla Herrenhaus di Vienna, la Camera dei Signori, ramo del Parlamento riservato a rari eletti: principi, nobili, alti prelati) viene visitato dall'erede al trono, quel Francesco Ferdinando che verrà ucciso quattro anni dopo a Sarajevo.

Ma il 1910 è anche l'anno in cui il sogno si spezza. Un improvviso crack finanziario travolge il barone, che a 57 anni si suicida a Trieste con un colpo di pistola. La moglie (una francese nativa di Bordeaux, Marie Henriette Enrichetta) e le due figlie, Hanna e Barbara Elisabetta, zittiscono lo "scandalo" addebitando il decesso a una non meglio identificata "breve malattia", e continuano a risiedere in Istria anche se ormai si comprende che gran parte dei magnanimi progetti del barone rimarrà sulla carta.

Dovrà passare più di un secolo perché sulla vicenda si faccia finalmente luce, an-

I grandi sogni di Johann Georg che si innamorò di Rovigno

Mappa d'epoca della zona di Cap Aureo (Montauro) e Punta Corrente

che se nel libro curato dalle studiose croate nel 2020 si glissa sulle cause del «tragico destino» di Maria e di Barbara, «scomparse – si limita a scrivere Tajana Uji nel prologo – subito dopo la fine della seconda guerra mondiale». In realtà, è ben noto che il loro barbaro assassinio avvenne per mano di un commando di partigiani sbronzi, di cui si sanno perfino i nomi, che si sbarazzarono dei corpi gettandoli in mare. (Nel libro di Dragan Velikic recensito da Diego Zandel nel numero di aprile del *Ponte rosso*, *Il quaderno scomparso a Vinkovci*, si sostiene che i massacratori sarebbero stati uomini dell'Ozna, la polizia segreta di Tito).

Non basta. Inizia la razzia da parte dei titini dei beni preziosi degli Hütterott, arredi e oggetti d'arte, che vengono distrutti o dispersi, e in buona parte - come pare - finiscono per ornare le residenze di Tito a Brioni o la sede dell'Ozna stessa. Ora, con tardiva resipiscenza, il libro sull'"eredità" della famiglia si propone di schedare quanto fortunosamente sopravvive in Archivi e Musei istriani, ma anche «di stimolare i collezionisti privati e quanti siano casualmente in possesso di beni appartenuti alla famiglia a segnalare gli oggetti di cui dispongono e contribuire così alla completa catalogazione dell'intero patrimonio familiare».

Intenti generosi, forse un tantino ingenui. Nell'estate del 2020, il Museo Civico di Rovigno ha comunque allestito una mostra, intitolata "Galleria in Pelago", con i superstiti dipinti della collezione. Un parziale risarcimento, certo, un segnale di postuma riconoscenza. Ma nella consapevolezza che molto del ben di Dio accumulato dall'illuminato barone utopista è finito da tempo chissà dove...

GUERRA E DOPOGUERRA DI ELSA

di Marina Silvestri

Elsa Fonda, interprete, autrice e regista, definisce i ricordi raccolti in questo libro «schegge d'anima". Un libro luminoso come l'aria, «la luminosità miracolata che avvolgeva anche le pietre», profondo come il mare di Pirano, la cittadina istriana che fu costretta a lasciare, venendo profuga a Trieste dove l'inserimento sarà difficile: «Trieste era grande e ostile, la città mi guardava ma non mi vedeva». *La cresta sulla zampa*, è la parabola della famiglia Fonda, cattolica di sentimenti comunisti, il calvario e la solitudine della condizione di esule. «La scrittura di Elsa Fonda – osserva nell'introduzione Livia de Savorgnani Zanmarchi – un italiano impreziosito da frequenti forme dialettali che conferiscono al romanzo momenti di vivacità, di intimità e quotidianità – è un luogo di un impegno etico attraverso il quale la scrittrice lega la forma della propria parola al destino sociale suo e degli altri».

Coinvolgenti sono le pagine che restituiscono il paesaggio, i colori, i profumi della campagna e della costa, il mutare delle stagioni, l'attesa dei giorni di festa nei quali la comunità si specchiava nelle proprie radici. Le voci dei vicoli e delle piazzette, i bagni, le saline di Sicciole, che volevano dire «calore che faceva impazzire, luce che abbagliava e bocca arsa. Pace stregata». Dalle gioie e le prime ferite dell'infanzia, al difficile rapporto con la madre (che nascondeva una tragedia) avara di carezze, alla scoperta dell'amore. La libertà intesa dal padre (che credeva nell'internazionalismo e nella fratellanza, presidente del Comitato popolare di liberazione, poi delle Cooperative) come giustizia sociale e riscatto nello studio, diventa per l'autrice ricerca di indipendenza e spiritualità: si scontra con la famiglia, gli amici, la religione. Costante un tormento interiore: «Mi allenavo a sentirmi perduta», scrive nel ricostruire la "gestazione" della sua orgogliosa personalità, di lei che pensava di dover obbedire e basta.

Lucide, calibrate, prive di enfasi le parole che restituiscono il clima politico, il regime fascista, la guerra, i partigiani, la liberazione. Pochi tratti di penna: «Al canto dell'Internazionale i responsabili degli antifascisti entrarono in comune. Il vecchio compagno Sema, magrissimo, uscito dal domicilio coatto, prese la parola: "Cari compagni, non è ancora finita". Era stata facile scelta la resistenza: uniti imbracciare il fucile per scacciare lo straniero e non per conquistare un fantomatico impero. Sarebbe stata più difficile la resistenza contro il nemico che covava dentro ciascuno. Non bisogna mai credere di essere liberi per sempre». Il figlio di Antonio Sema, Paolo, che «assomigliava a Lenin» era preside del liceo scientifico promosso nel 1944 dal Cln, che Elsa frequentò per qualche anno; chiusa la classe, dovette spostarsi prima al liceo di Capodistria, dove con Fulvio Tomizza condivise l'interesse per il teatro e la recitazione, poi a Rovigno.

Un romanzo-documento in cui il mito e la storia fanno da contrappunto alle vicende del Novecento. Attraverso vecchi diari e temi scolastici conservati gelosamente, Elsa Fonda parla del disappunto della gente lascata sola dall'Italia, in balia "dei grandi", che si dibatteva come i pesci nella rete, mentre la federazione jugoslava ostacolava la comunità italiana. «L'atto lacerante della partenza, era l'ultimo sforzo per conservare l'essenziale: l'identità». Andarsene per non fare ritorno, abbandonare il "luccichio del mare sulle case", l'incanto di una terra antica, plasmata dalle popolazioni che vi erano approdate, e dall'orgoglio di Venezia da cui lo stemma con la zampa di gallo con la cresta, "simbolo di soldati impennacchiati e superbi, che aveva giustificato vanità aggressive per conquiste efferate ormai metafora di universale disfacimento».

«Un libro forte, poetico doloroso e capace di andare inaspettatamente e dolorosamente in fondo alla verità – ha scritto Claudio Magris - una verità che non è soltanto individuale, ma è allo stesso tempo individuale e collettiva, storica».

Elsa Fonda
La cresta sulla zampa
Hammerle Editori, Trieste 2022
pp. 252, euro 15,00)

IL RITORNO DI RIGOLETTO

di Luigi Cataldi

«*Le roi s'amuse* è il più grande soggetto e forse il più gran dramma dei tempi moderni. Tribolet è creazione degna di Shakespeare!!», scrive l'8 maggio 1850 un Verdi entusiasta a Francesco Maria Piave, incaricato di ricavare dal testo di Victor Hugo del 1832 il libretto per l'opera. Un entusiasmo che Luigi Martello, censore imperiale di Venezia, non condivise quando lesse la bozza de *La maledizione* predisposta dal librettista: un re immorale e libertino, una corte di nobili corrotti, un buffone gobbo e rancoroso come protagonista, sicari che offrono per la strada i loro servigi, spose e vergini rapite e violate. Materia «di una ributtante immoralità», sentenziò. Seguirono laboriose trattative per evitare che i sovrani e la nobiltà degli Stati restaurati dopo le fiamme del 1848 si sentissero presi di mira. Così Francesco I, re di Francia, divenne un imprecisato Duca di Mantova e si ricavò il titolo del dramma dal nome, anch'esso mutato, del protagonista, Rigoletto, il quale, però, conservò intatta la sua gobba e il suo rancore. Così l'opera andò in scena alla Fenice di Venezia l'11 marzo 1851: un gran successo. Fu la prima della trilogia popolare a cui seguirono, nel 1853, *Trovatore* e *Traviata*.

Un'opera sperimentale e matura al tempo stesso. Come in *Don Giovanni*, lo spazio (fisico e ideale) è già nella musica. All'aprirsi del sipario un gruppo di archi è sulla scena, una banda dietro di essa, mentre l'orchestra, dalla buca, dà sostanza al carattere dei personaggi, la voce dei quali, poi, si muove (qui e in molte altre occasioni) da punti diversi, per altezza o posizione, sulla scena o fuori scena. Insomma la musica disegna lo spazio, il quale è percepito dallo spettatore con gli occhi e con le orecchie al tempo stesso.

Fuor dell'ordinario, tanto da disorientare i primi critici, abituati a una più netta e convenzionale divisione fra personaggi abbietti e immacolati, è anche la distribuzione dei ruoli. Rigoletto per primo, sordido buffone, pronto alla derisione degli sventurati come lui e al rancore, vile consigliere di frode, ma anche tenero padre addolorato. Per lui il baritono acquista uno spessore drammatico inconsueto (dall'energico declamato al tenero cantabile), che necessita di raffinate doti d'attore: è il cosiddetto "baritono verdiano". Poi il Duca, non più virtuoso ed eroico tenore, tipico del melodramma romantico, ma libertino e misogino, caratterizzato da un timbro spesso leggero e acuto. Infine Gilda, in divenire sia vocalmente (da soprano leggero a pienamente lirico) che caratterialmente (da ingenua sognatrice a donna consapevole di sé e del mondo).

Un disperato grido di accusa contro un potere irresponsabile e corrotto è la storia di *Rigoletto*. Una schiera di miserabili cortigiani rapisce per burla la figlia di Rigoletto, la consegna al proprio sovrano libertino, che già se ne era invaghito e che la violenta. Il buffone, per vendetta, commissiona ad un sicario l'omicidio del Duca, ma sua figlia Gilda, di quest'ultimo innamorata nonostante la violenza subita, si offre in sacrificio al posto dell'amato.

Un mondo «fuori dai cardini», come avrebbe detto Amleto, è la Mantova del Duca, ma qui non c'è un folle che ne comprenda l'orrore, né speranza di redenzione. Ottusità morale e buio esistenziale affliggono i cortigiani (ed anche i popolani come Sparafucile e Maddalena) e il loro Duca. La sua canzonaccia misogina (*La donna è mobile*) è il suo emblema e risuona alla fine dell'opera per suggellare il suo trionfo, squarciando il velo delle illusorie

L'opera di Verdi in un'altra edizione si ripropone al pubblico nel teatro lirico di Trieste intitolata al Maestro di Roncole di Busseto

speranze di vendetta di Rigoletto, anch'egli, in ciò, moralmente, ancor più che fisicamente, deforme.

La sola capace di sottrarsi al degrado universale è Gilda, che sa opporre il perdono alla vendetta, il pianto alla derisione, la propria fragilità alla violenza della società. Il suo sacrificio non è quello di un'infatuata e ingenua eroina romantica. Sa che la vendetta del padre ricadrebbe o sul padre stesso o sul Duca e sceglie di dare la propria vita in cambio di quella di chi neppure potrebbe comprendere un così grande sacrificio. È un rifiuto di quel mondo oppressivo e delle sue leggi.

A Trieste *Rigoletto* è presenza fortunatamente ricorrente (del 2016 il precedente allestimento). L'attuale messa in scena (6-14 maggio), secondo il sovrintendente Giuliano Polo, ha contribuito, dopo la pandemia, a riavvicinare al teatro il pubblico (e fra loro gli oltre 1200 giovani che hanno assistito alle rappresentazioni), ed ha avuto un discreto successo (circa 800 presenze a recita).

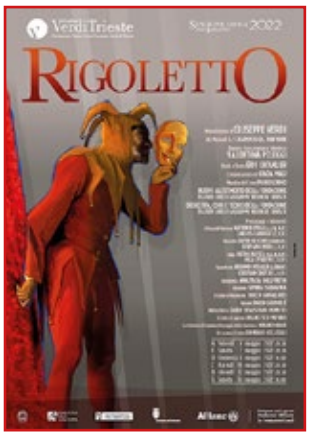
Éric Chevalier, che dello spettacolo firma regia e scene, e che si è avvalso dei sobri ed eleganti costumi di Giada Masi, per «rendere leggibile» anche ai neofiti l'opera, ha mantenuto l'ambientazione originale. Una struttura mobile costituita da una doppia scala con due terrazze in alto e un piano in basso, a seconda della posizione e delle immagini di Mantova proiettate sullo sfondo, si fa palazzo del Duca, casa di Gilda e spelonca di Sparafucile. Il lavoro sui personaggi è efficace per Rigoletto, agitato da passioni diversissime (servilismo, cupo rancore, amor paterno) senza divenire caricaturale e per Sparafucile e Maddalena. Di Gilda si sottolinea l'ingenuità (ne è simbolo insistito la sua bambola) a discapito della sua conquistata consapevolezza.

Che la regia sia sobria e lasci spazio alla musica (Verdi ne sarebbe stato lieto) è, d'altro canto, un atto generoso a favore della direttrice dell'orchestra, Valentina Peleggi, giovane, di formazione italiana (Scuola di musica di Fiesole, Accademia di Santa Cecilia, Accademia Chigiana), ma già affermatissima in campo internazionale (direttore stabile dell'orchestra sinfonica di Richmond negli USA, direttore ospite del Theatro de Opera São Pedro in Brasile). L'orchestra del Verdi, sempre a suo agio col repertorio ottocentesco, bene integrata dal coro maschile preparato da Paolo Longo, è stata da lei guidata con precisione e rigore. La sua direzione ha messo in risalto i toni cupi dell'impasto orchestrale, che evocano il buio esistenziale della claustrofobica Mantova del Duca, la violenza delle voci maschili (nei cori soprattutto) o la loro suadente illusorietà (nel duetto Rigoletto-Sparafucile). Felice l'intesa coi cantanti, in particolare l'attenzione per l'evoluzione vocale di Gilda e per i diversi moti del contraddittorio animo di Rigoletto.

E i cantanti sono parsi in sintonia con l'orchestra. Devid Cecconi, a battesimo in questo ruolo nel 2006 proprio a Trieste, pur evitando i toni estremi, esprime con spontaneità le contrastanti passioni dell'animo di Rigoletto. La sua voce è solida, la recitazione naturale. Ruth Iniesta è una Gilda appassionata, sia da ingenua sognatrice, sia da donna consapevole del male del mondo. È dialogica nei numeri d'insieme, convincente nella recitazione. La tecnica sicura e l'intonazione perfetta le consentono di affrontare le parti virtuosistiche con naturalezza. Antonio Poli è un Duca brillante e avulso dal mondo che pur gli somiglia così tanto. Disinvolto nella recitazione e senza eccessi nelle arie. Sicuro è il suo fraseggio, la sua voce è calda nel registro centrale, cristallina in quello acuto. Abramo Rosalen (Sparafucile) e Anastasia Boldyreva (Maddalena) sono una perfetta coppia drammatica nella scena della tempesta. Rocco Cavalluzzi rende bene il carattere di Monterone, un mozartiano Commendatore a cui manca ogni componente ultraterrena, che si rivela inerme anziché vendicatore. Anche gli altri cantanti (Francesco Musino: Ceprano; Rinako Hara: Contessa di Ceprano; Dario Giorgelé: Marullo; Kimika Yamagiwa: Giovanna; Dario Sebastiano Pometti: Borsa; Damiano Locatelli: usciere) sono stati all'altezza dei loro ruoli.

Applausi calorosi dal pubblico.

[Rappresentazione vista: 8/5/2022]



SULLA FABBRICA DI ANDY WARHOL

dl Francesco Carbone

Andy Warhol
Marylin/Niagara

Sono certo che guardandomi allo specchio non vedrò nulla. La gente dice sempre che sono uno specchio, e se uno specchio si guarda allo specchio che cosa può trovarci?

Andy Warhol

La più celebrata opera di Andy Warhol, *Shot Sage Blue Marilyn*, è stata acquistata all'asta di Christie's a Manhattan per 195 milioni di dollari. Nessun quadro del XX secolo è stato pagato tanto. Per questo sono bastati meno di quattro minuti: Alfred Hitchcock avrebbe espresso un giusto disappunto per così poca suspense. La reazione degli esperti, per quel che si è letto sui giornali, è stata entusiasta: il sorriso ricolorato della Monroe di Warhol richiama quello della Gioconda (*La Stampa*, 10 maggio), Achille Bonito Oliva ha detto che *Shot Sage Blue Marilyn* è stato pagato troppo poco avendo fatto acquistare «due icone immortali al prezzo di uno» (sempre *La Stampa*). I soli termini di paragone adeguati sono stati Leonardo, Botticelli, Raffaello: più in alto, non c'è nulla. Cose che si leggevano già sul sito di Christie's, che lo presentava come «the modern Mona Lisa», e «one of the greatest paintings of all time».

Il record di Warhol è stato un evento largamente annunciato: tutto il mondo del commercio d'arte aspettava il momento messianico in cui Warhol avrebbe battuto *Les Femmes d'Alger (Version O)* di Picasso.

Come su molte altre cose, Warhol era stato profetico: «ho letto che Picasso aveva fatto quattromila capolavori nella sua vita e ho pensato: "Gesù, potrei farli in un giorno"». Già su questo si potrebbe ragionare, partendo da un presupposto meno semplice di quanto possa sembrare: prendere Warhol, nelle cose che ha fatto e ha detto alla lettera.

A rigore, quello di Warhol *non è* un ritratto di Marilyn Monroe: è il rifacimento serigrafico (un procedimento tecnico molto usato nelle *réclames*) di una foto pubblicitaria del film *Niagara* (1953).

La reazione degli esperti, per quel che si è letto sui giornali, è stata entusiasta: il sorriso ricolorato della Monroe di Warhol richiama quello della Gioconda...

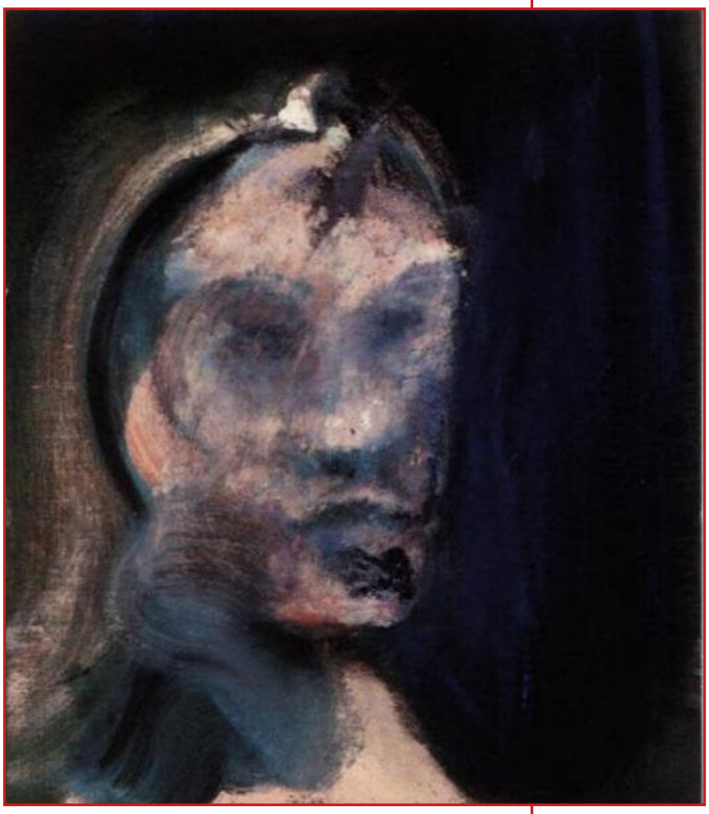
Shot Sage Blue Marilyn è il "ritratto di una foto". Warhol lo realizzò nel 1964: Marilyn Monroe era morta due anni prima. Warhol da quella foto ricavò cinque serigrafie, ognuna con una serie di colori diversa. Sulla foto in bianco e nero, Warhol applicò colori piatti e saturi.

La colorazione appare persino violenta: lo sfumarsi dell'attaccatura dei capelli dalla fronte è coperto da un giallo omogeneo e uniforme, lo stesso le labbra con il rosso che sborda oltre i contorni, come l'applicazione di un timbro troppo grande. Tecnicamente, ha l'approssimazione di tante copertine di letteratura *pulp*. Lo sfondo è occupato tutto da un blu salvia (il *sage blue* del titolo) omogeneo. La terza dimensione è per quanto possibile abolita. Già su questo si potrebbe ragionare.

Warhol è stato uno degli artisti più famosi del XX secolo. Sappiamo che la stessa operazione – ricolorare immagini popolari – la fece con la scatola di un detersivo, il barattolo di una zuppa, Mao Tze Tung, una sedia elettrica, Elisabeth Taylor, Gianni Agnelli, sé stesso, ecc. Potenzialmente, dunque, con qualunque cosa che fosse visibile e – *conditio sine qua non* – famosa, riconoscibile: come si dice oggi forse con una certa spericolatezza, *iconica*.

Avere il proprio ritratto «con la concretezza sgargiante di una locandina cinematografica», proprio come questa *Marilyn* celeberrima, fu lo *status symbol* per cui clienti facoltosi si misero in «fila davanti alla porta della Factory» di Warhol.

Factory vuol dire fabbrica. Nella fabbrica, coi suoi operai, Warhol, ricolorandoli, elevava merci familiari e persone famose allo «status di icone vuote, ripetendole all'infinito senza alcun commento»; chiaro che così si esponesse al rischio «di finire a realizzare serigrafie del nulla». Leggiamo questo in un saggio che non ha alcuna intenzione di essere critico nei suoi confronti: il *Leo Castelli* di Alan Jones (Castelvecchi 2007). Leo Castelli è stato il gallerista italiano (Trieste 1907 - New York 1999) che a New York ha avuto un ruolo fondamentale sia nel successo dell'informale che della pop art.



Francis Bacon
Studio per un ritratto
1962

La straordinaria consolazione che ci dà la Monroe di Warhol è che non abbiamo niente da capire: *esiste* come un'immagine riconosciuta, ed è già solo per questo ornamento riproducibile all'infinito. La riproducibilità è l'essenza di questa idea di *bellezza*: la riproducibilità è la prova della sua potenza. Il prezzo che per questo risultato viene allegramente pagato è la riduzione a zero di ogni possibile *senso*, o meglio: qui si celebra la stessa liberazione da ogni possibile senso. Interrogare la Marilyn di Warhol sarebbe come interrogare un gelato, un frullatore, un detersivo… Proprio perché non significa nulla, non ci interroga, non ci sfida ma appunto ci consola. Questa è un'arte deliberatamente fatta per non inquietare nessuno. Non ha nulla di ambiguo, non è equivocabile: non ha segreti. Splende della sua «assenza di un contenuto esistenziale o di un qualsiasi dramma umano» (J. Clair, *Critica della modernità*, Umberto Allemandi & C. 2011). La possiamo ritrovare come ornamento di una tazza, una borsa, un foulard, una maglietta: ovunque.

La straordinaria consolazione che ci dà la Monroe di Warhol è che non abbiamo niente da capire: esiste come un'immagine riconosciuta, ed è già solo per questo ornamento riproducibile all'infinito.

Jasper Johns
Broom
1964

Il primo che ragionò sulla *conquista dell'ubiquità* dell'opera d'arte contemporanea fu Paul Valéry nel 1931 (*La conquete de l'ubiquité*, in *Pièce sur l'art*). Quel saggio breve e profetico offrì a Walter Benjamin il punto di partenza delle celebri riflessioni su *L'opera d'arte nell'età della riproducibilità tecnica* (Einaudi 2014), in cui Benjamin, ragionando sulla fotografia, scrive che «il valore dell'esponibilità comincia a sostituire su tutta la linea il valore culturale».

L'opera d'arte, persa l'*aura* della sua irripetibilità, resa ubiqua per le sue riproduzioni, non ha più un luogo suo. Ma questa sua nuova natura apolide, senza contesto, senza storia, è la condizione del suo successo planetario. Dal punto di vista economico può apparire un paradosso: con Warhol vediamo tutti che più l'opera s'inflaziona più si apprezza. Proprio come la pubblicità, che ne è il modello dichiarato.

Rispetto alla pubblicità, che ha dato a Warhol tutto il linguaggio che gli era necessario, la *Marilyn* non pubblicizza niente se non Warhol stesso, dunque non ha scadenza. Warhol ama ciò che è, ma non nel mondo: nel mercato. L'amore di Warhol per il mercato è sempre stato dichiarato, esplicito, entusiasta. Diceva che «l'idea dell'America è meravigliosa perché più una cosa è uguale e più e americana», e che «comprare è molto più americano di pensare e io sono molto americano».

Proprio di Marilyn Monroe è stato scritto che il suo segreto consisteva nell'essere assieme «il peccato e il perdono». Il peccato è già un pensiero, e in *Shot Sage Blue Marilyn* non c'è nulla da pensare, e dunque nessun desiderio. Strano se nessuno si è accorto di questa radicale desessualizzazione della Monroe da parte di Warhol. Si può desiderare la *Venere* di Velasquez, l'*Odalisca bionda* di Fragonard, l'*Olympia* di Manet, o la Monroe di quasi tutti i suoi film; ma il desiderio chiama una storia, si svolge nel tempo, mentre qui il tempo non c'è più. Viene da dire che è per questo che ha vinto: «vittoria senza storia, prodezza senza conseguenze» (J. Baudrillard, *Il sogno della merce*, Lupetti & Co. 2011).

A Jean Baudrillard dobbiamo la definizione giusta di questo tipo di opere: non un'icona (…), almeno non un'icona nel senso serio della parola, come un'immagine soglia verso un *oltre* nel quale possiamo azzardare il nostro sguardo solo attraverso questa finestra di enigmatica bellezza (vedi il fondamentale *Le porte regali* di Pavel Florenskij, Adelphi 2021), ma un *simulacro*, che è il contrario di un'icona: un'apparenza che non nasconde niente (J. Baudrillard, *Simulacri e impostura*, Pgreco 2008, e molti altri saggi).

Il punto se si vuole affascinante è che, dicendo queste cose, non si compie nessun atto di demistificazione e tanto meno di denuncia: sono cose che Warhol aveva già sempre detto di sé stesso: «Essere bravi negli affari è la forma d'arte più affascinante»: «ignoro dove l'artificiale finisca e cominci il reale»; «credo che tutti i quadri debbano avere le stesse dimensioni e gli stessi colori, in modo che siano intercambiabili»; «io ho cominciato come artista

Il tempo è il nemico della pubblicità: nella pubblicità nessuno muore, nessuno ha una storia, nessuno ricorda nulla.

commerciale e voglio finire come artista del business»; «contare i soldi è il genere di lavoro che mi piace. È semplice e ripetitivo» (Andy Warhol, *La cosa più bella di Firenze è McDonald's*, Stampa Alternativa 1994, da questo libricino sono prese anche tutte le sue citazioni seguenti). Si potrebbe continuare.

Anche su tutto questo si potrebbe ragionare a lungo: restando nell'ambito della pop art, Jaspers Johns (le sue bandiere sporche degli Stati Uniti, la sua scopa di saggina…) mostra un'America segnata dal tempo che scorre. Se Warhol è Canaletto che ci dà una Venezia in apparenza incapace di corruzione, Jaspers Johns è Francesco Guardi, che nelle stesse vedute ci lascia invece la sensazione struggente del tempo che scorre liquido e inevitabile: qui c'è la mortalità che Warhol esorcizza: «si dovrebbe rimanere bambini più a lungo, ora che si vive più a lungo». Jaspers Johns aveva detto subito «o lui o me», e il mondo ha scelto Warhol, o almeno lo ha scelto il mercato. Warhol è ormai un sistema, Johns solo un artista.

Il tempo è il nemico della pubblicità: nella pubblicità nessuno muore, nessuno ha una storia, nessuno ricorda nulla. Come nel *Truman Show* (P. Weir, 1998), esiste solo il momento, che sarà sempre un momento perfetto.

Oscar Wilde, con *Il ritratto di Dorian Gray* (1890), ci dà forse una chiave: la Monroe di Warhol è quel ritratto (di noi?) senza rughe, sorridente, sospeso in sé stesso, con uno sguardo che non guarda nessuno (il contrario della *Monna Lisa*), ricalcato come si potrebbe fare con dei pennarelli sgargianti, consola con la sua esposta insignificanza. Pare davvero anticipare un destino, che si potrebbe chiamare il destino americano del mondo: oggi diremmo Instagram, Tik Tok, Facebook… La patina di colori che vela la foto di *Niagara* è così diversa dai filtri con cui oggi ogni utente dei social ritocca il suo viso?

Come il ritratto del romanzo di Wilde, la Monroe di Warhol rimuove intanto la vera Marilyn (l'alto lato dell'America?) morta suicida, o forse addirittura uccisa, dipendente da psicofarmaci, figlia di una schizofrenica, passata per undici affidi familiari, stuprata, e anche qui si potrebbe dolentissimamente continuare. Non avrebbe saputo *cosa farne* Andy Warhol di tutto questo: «Io vado sempre dietro alla cosa più facile, perché se è la più facile, allora è anche la migliore».

Facciamo allora un confronto: nell'anno di *Shot Sage blue*, il 1962, Francis Bacon continuava la sua serie di ritratti *mostruosi*, forse ancora – e sempre – insostenibili… Se Warhol è il ritratto di Dorian Gray all'inizio, quelli di Bacon sono esempi della sua trasformazione dopo tutto il tempo in cui il protagonista si è corrotto in nefandezze che non occorre in fondo neppure sapere? Bacon è il rimosso di Warhol, e dunque la *verità*? Verità è una di quelle parole filosofiche che nel mondo di Warhol non esistono più.

Si può infine dire che con quei 195 milioni di dollari si compie una storia? Che è la storia dell'irrompere trionfante dell'arte americana in Europa e in tutto il mondo a partire dalla Biennale di Venezia del 1964 (U. Nespolo, *Per non morire d'arte*, Einaudi 2021). Warhol, e le sue *Marilyn* sono l'America? E dunque, sempre di più, noi? Ma noi non siamo ancora del tutto così, almeno non tutti.

Intanto la *factory* di Warhol, luogo non artigianale ma industriale di produzione in serie di opere per «l'ingente macchina» del grande mercato della *grande arte contemporanea* (A. Del Lago e S. Giordano, *Mercanti d'aura*, Il Mulino 2006), è diventata uno standard diffuso: Damien Hirst e Jeff Koons su tutti. E tutto cominciò «sotto la tirannia di un vampiro guardone, spinto da un arrivismo e un'avidità divoranti» (M. Fumaroli, *Parigi-New York e ritorno*, Adelphi 2011). Su questo, per chi volesse approfondire c'è di Victor Bockris, *Andy Warhol*, Leonardo, 1990. Nella Factory, uno dei più celebri desideri di Warhol, «voglio essere una macchina», era stato realizzato: e le macchine erano quelli che per pochi dollari lavoravano per lui.

VILLALTA NARRATORE

di Walter Chiereghin

Gian Mario Villalta

La prima delle storie di cui è opportuno dire, per recensire il più recente libro di Gian Mario Villalta è la storia del libro stesso, *Parlare al buio*, come ci viene raccontata dall'autore nella postfazione del volume che di storie ne esibisce altre quindici. Veniamo così a sapere che quello che ci troviamo tra le mani è, sì, il più recente libro di narrativa dell'autore pordenonese, ma è anche il più antico, pensato e scritto oltre vent'anni or sono, grazie alla sollecitudine maieutica di Mauro Covacich, che aveva indotto l'amico – poeta e saggista fono ad allora – a scrivere un racconto, che è anche inserito tra quelli di *Parlare al buio*. Fu proprio con questo titolo che la prima fatica narrativa di Villalta venne accolta in un'antologia, *Sconfinare, il Nordest che non c'è*, edita nel 1999 da Fernandel, una piccola casa editrice ravennate, assieme a un racconto "gemello" di Covacich e a quelli di numerosi altri autori, tra i quali Pietro Spirito e il veneziano Gianfranco Bettin. Varcato quel suo Rubicone della prosa narrativa, Villalta continuò a scrivere gli altri racconti, ordinati – e intitolati – secondo un originale criterio cronologico a ritroso, partendo cioè da *Marzo 1999* per arrivare ad *Aprile 1966*. Trovato con fin troppa facilità un editore col quale stipulò un contratto, il libro venne stampato, lui ricevette una settimana prima dell'uscita prevista le sue cinque copie, ma alla vigilia della presentazione al pubblico scoprì che il distributore non disponeva di alcun altro esemplare del volume: era successo che la piccola casa editrice (Editori associati - Transeuropa) era inopinatamente fallita, e il libro – salvo pochissime copie – non riuscì ad arrivare sul mercato.

Parlare al buio, il volume che ora viene pubblicato con un altro titolo (quello del 2000 era intitolato *Un dolore riconoscente*) è in pratica la riproposizione di quel non fortunato esordio, con poche variazioni e aggiustamenti, e ripropone le medesime storie, inscritte all'interno di un progetto narrativo che raccorda i singoli personaggi e le singole situazioni che vengono rappresentate sotto un più generale piano, teso a porre in evidenza l'interesse partecipe dell'autore per una messa in scena corale, dove ogni singolo episodio è funzionale al disegno di un'epoca e di un territorio in profonda trasformazione, colto nella sua rapida e sovente disordinata transizione da una civiltà prettamente contadina a qualcosa di non ancora ben precisato ma sicuramente differente. Il tempo tumultuante degli ultimi decenni del Novecento, oggetto di riflessioni critiche da parte di Pier Paolo Pasolini, è dunque il protagonista della raccolta di racconti, e si muove sullo sfondo di un territorio, quello gravitante attorno a Pordenone, tra Friuli e Veneto, tra montagna e pianura, tra agricoltura e industria che negli ultimi anni, anche per merito di Villalta, ha saputo assumere un ruolo centrale e preminente nella cultura – letteraria, ma non solo – dell'intera Regione di cui fa parte.

Nella postfazione cui si è accennato, è lo stesso autore ad avvalorare questa dimensione – diciamo sociologica – di quanto lo ha mosso a scrivere: «per l'arte dello scrivere la sostanza, alla fine, è sempre la stessa: trovare la forma che

Il più recente libro di narrativa di Gian Mario Villalta è in effetti quello scritto per primo

permetta la coesistenza di forze contrastanti. Nel mio caso si trattava della *felicità* per la fine oramai certa del mondo contadino e del *dolore* causato da questo medesimo evento: felice che un mondo di doveri e sacrifici, orizzonti esigui e ottusità se ne fosse evaporato in pochi decenni e allo stesso tempo bruciante il dolore per la perdita, tremenda come un'amputazione, di quell'appartenenza a campi e alberi, fossi, animali, feste, rituali, abitudini, che avevo maturato nel corso dell'infanzia e dell'adolescenza. In un decennio, a cavallo degli anni Settanta, arriva la modernità, anzi l'attualità, porta nuovi lavori, vestiti, comportamenti, denari, abitudini – e lascia una ferita profonda nel tempo dell'esistenza di tutti. Come raccontarlo?

Diciamo che ci provo da vent'anni.

Allora ci provavo per la prima volta» (pp. 150-151).

Naturalmente Villalta prima ancora che scrittore è lettore acutamente avvertito e sa bene che il movente che con notevole approssimazione chiamiamo sociologico della sua prosa scompare dall'ordito narrativo, lasciando soltanto qualche illuminante pagliuzza qua e là, mentre viene affidato all'insieme, alle descrizioni di personaggi e di ambienti, all'organizzazione complessiva del testo il compito di coinvolgere il lettore.

Nel piccolo universo indagato da Villalta coesistono «i proprietari delle villette e i metalmeccanici che lavorano i campi di domenica» (*Maggio 1998*, p. 17), e in questo microcosmo in inesorabile trasformazione si avvicendano sul proscenio della narrazione personaggi tratteggiati con solido ed efficace realismo, che, visti da vicino oppure colti in un momento di svolta nella loro esperienza, presentano caratteri di inadeguatezza talvolta tragici, come il ragazzo che perde la vita nel vano tentativo di salvare la sua capra travolta dalla piena di un torrente, sempre in *Maggio 1998*, o altre volte solamente drammatici, come, in *Luglio 1994*, nel caso di Bepi, contadino arricchito che convive con non poco affanno con la moglie polacca e la più giovane e avvenente sorella di lei. Il modificarsi tumultuoso dei costumi e delle condizioni sociali e di relazione tra i singoli appare quasi per inciso, qua e là nella narrazione, come nel caso dell'ingegner Bosi, «Martino, che tutti chiamano ingegner Bosi, forse anche i suoi genitori, perché è riuscito a laurearsi, diventando così il primo laureato indigeno del paese» (*Settembre 1974*, p. 111). La percezione della perifericità in cui si muovono i personaggi è avvertibile anch'essa per incisivi accenni, come nella gita a Bologna di due adolescenti in *Novembre 1981*, che entrano di striscio in compagnie di giovani "metropolitani" che i due osservano ammirati, non senza constatare che «sono tutti vestiti da straccioni, con estrema ricercatezza» (p. 70).

Benché l'interesse di Villalta sia fortemente concentrato sui caratteri e sulle vicende dei suoi personaggi, non manca, nel caleidoscopio che descrive la transizione cui nel breve scorrere degli anni è soggetto il territorio, anche una considerazione sulla modificazione del paesaggio che in *Febbraio 1988* è dovuta all'edificazione di un viadotto autostradale che «taglia l'orizzonte secondo prospettive nuove e cambia le proporzioni dei mezzi di trasporto, delle case e degli uomini» (p. 49). A mitigare lo stravolgimento paesaggistico ci pensa Bepi, un contadino che, con uno stratagemma, riesce a salvare dall'abbattimento due olmi di un suo podere sotto il viadotto, conservando almeno qualcosa del piccolo mondo antico nel nuovo quadro dell'intervenuto e invadente "progresso", ed è così che «prima di entrare in casa, sempre, anche quando il freddo e il nevischio pungono la faccia, si ferma qualche istante a guardare i due olmi smangiati dal buio in fondo al campo. Il viadotto, i due olmi, lui stesso… C'è proporzione… Insomma c'è qualcosa» (p. 52).

Ecco come raccontare la trasformazione inferta dal tempo a un territorio.

Gian Mario Villalta
Parlare al buio
SEM, Milano 2022
pp. 160, euro 15,00

RICORDANDO LETIZIA BATTAGLIA

di Paolo Cartagine

L'omicidio di Piersanti Mattarella
Palermo 6 gennaio 1980

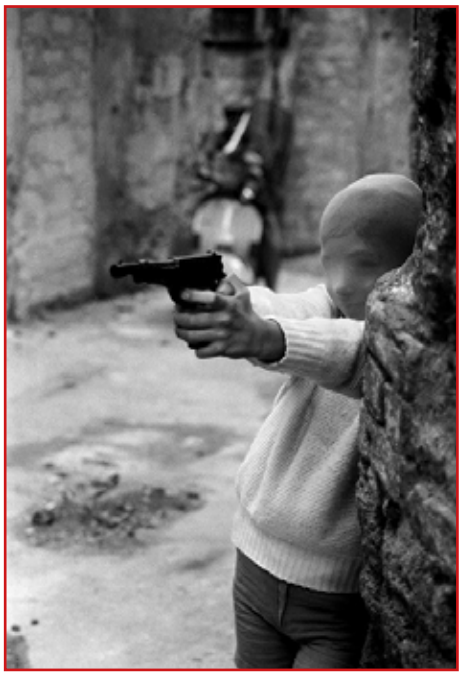
«Ho passato l'infanzia tra Palermo, dove sono nata nel 1935, Napoli, Civitavecchia e Trieste: qui possedevo una bicicletta con la quale, nonostante le difficoltà del periodo, andavo libera per le strade. Nel 1945 siamo tornati a Palermo, e subito mio padre mi chiuse in casa perché alle ragazzine era proibito girare da sole. Speravo di diventare indipendente sposandomi a 16 anni. Invece non fu così. Sono nate le mie tre figlie che adoro, Cinzia, Shobha e Patrizia. Ma il matrimonio era presto finito, e a quel tempo era uno scandalo che la donna prendesse una simile iniziativa».

Così Letizia Battaglia esordiva negli incontri che la vedevano protagonista sempre aperta verso il pubblico nel condividere esperienze e sostenere con convinzione i propri ideali. Fino al 13 aprile 2022, quando a Cefalù la malattia ha avuto il sopravvento.

Aveva iniziato a collaborare come giornalista con il quotidiano palermitano *L'Ora*, unica donna tra scettici colleghi uomini. Nel '70 era andata a Milano dove, lavorando in varie testate, si era resa conto che con una sola immagine si poteva narrare una storia, e che la pagina scritta ne guadagnava moltissimo. Capacità di concentrare le informazioni, accuratezza delle notizie, completezza dei dettagli sono tutte caratteristiche che contraddistingueranno il suo modo di porsi di fronte al mondo e di raccontarlo al pubblico con le immagini. Aveva sostituito la penna con la macchina fotografica.

Assieme al compagno e fotografo Franco Zecchin, quattro anni dopo era tornata Palermo quale responsabile della fotografia per *L'Ora*, prima donna-fotografa a lavorare per un giornale italiano.

Vicino alla Chiesa di Santa Chiara,
il gioco del killer
Palermo, 1982



L'impegno professionale e civile della grande fotogiornalista siciliana

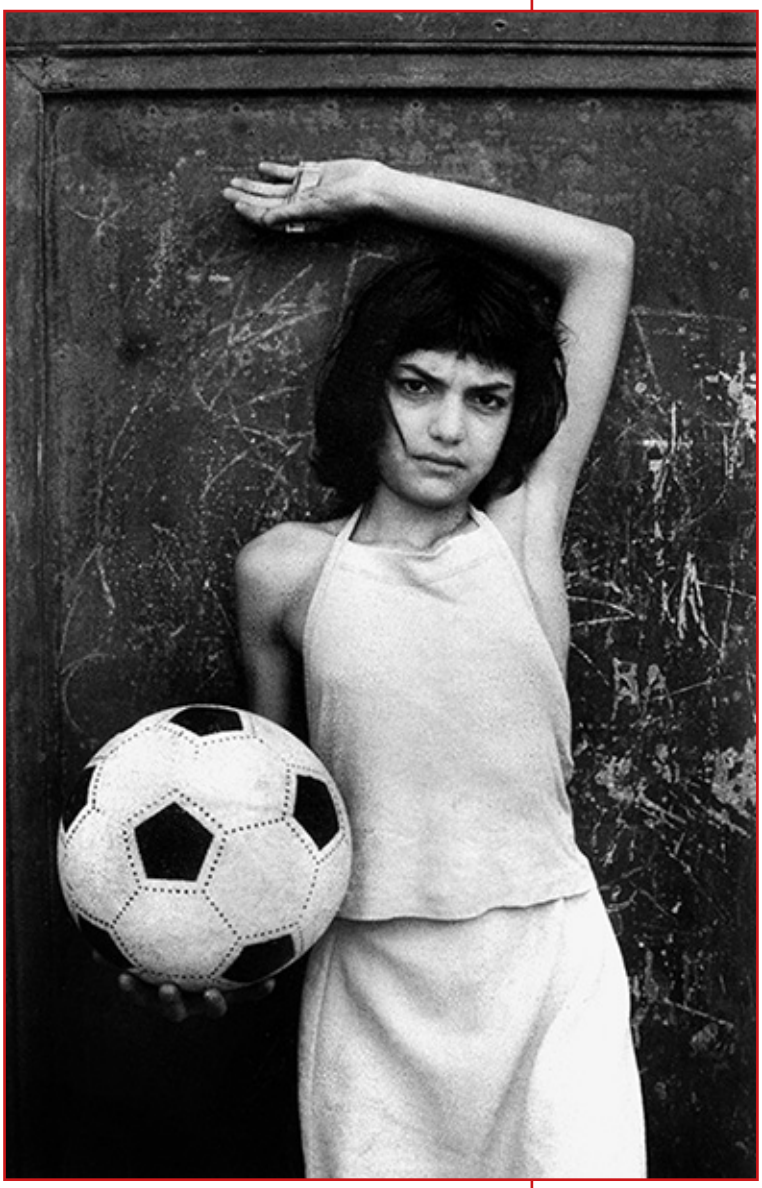
Una scelta di vita che, nonostante dubbi e amarezze, non rinnegherà mai. È la svolta professionale che la renderà famosa in tutto il mondo: «Ero stata chiamata per documentare, con il mio modo di fotografare da vicino senza invadere lo spazio, il dramma dei morti ammazzati dalla mafia. A ogni delitto ero obbligata a correre sul posto e a scattare. Mi costava molto dolore, ma ero in mezzo a una guerra civile nella mia isola e bisognava prendere una posizione.» Il 6 gennaio 1980 fu la prima fotoreporter a giungere sul luogo dell'assassinio del Presidente della Regione Piersanti Mattarella.

Un archivio sterminato il suo, da cui emergono gli scatti che vedono, in particolare, Giulio Andreotti all'hotel Zagarella con il ministro Ruffini e i pregiudicati Nino Salvo e Salvo Lima, le immagini di Boris Giuliano capo della squadra mobile palermitana, dei magistrati Cesare Terranova e Rocco Chinnici, del giornalista Peppino Impastato, dei solenni funerali del generale Dalla Chiesa, di sua moglie e della scorta, tutti uccisi dalla mafia.

Ma Letizia Battaglia non è solo "la fotografa contro la mafia" perché con le sue foto bianconero ha documentato anche le molte contraddizioni di Palermo: bambini e donne, quartieri e strade, feste e lutti, tenendo sempre la città come spazio privilegiato per l'osservazione della realtà per mostrare il degrado, la miseria e la fatica di ogni giorno in cui si dibatteva la gente comune.

Il suo impegno di fotogiornalista è continuato fino al 1992, l'anno degli omicidi di Falcone e Borsellino. Da quel momento, col cuore a pezzi, Letizia Battaglia si è allontanata dal fotoreportage, rivolgendo il suo impegno civile ad attività di sensibilizzazione e divulgazione culturale e sociale, e alla (breve) attività politica al Comune di Palermo e alla Regione Sicilia.

Ha ricevuto prestigiosi attestati fra cui il Premio Eugene Smith (riconoscimento internazionale istituito per ricordare il famoso fotografo di *Life*), prima donna europea a riceverlo a New York nel 1985 ex aequo con l'americana Donna Ferrato, mentre nel 2007 la Società Tedesca di Fotografia le ha assegnato il The Erich Salomon Prize istituito in onore del primo fotoreporter della carta stampata.



La bambina col pallone
Palermo, quartiere La Cala, 1980

Dagli anni 2000 Battaglia si è dedicata alla ristampa delle sue immagini storiche dei delitti di mafia, ingrandendole in modo tale che le persone ritratte siano a grandezza naturale. Le ha rifotografate includendo giovani donne per costruire nuovi messaggi di speranza e coinvolgere le nuove generazioni.

Chi era davvero Letizia Battaglia?

Si definiva uno spirito libero anticonformista e insofferente ai legami imposti,

Il suo impegno di fotogiornalista è continuato fino al 1992, l'anno degli omicidi di Falcone e Borsellino

Rosaria Schifani
vedova dell'agente Vito
ucciso a Capaci nel '92
Palermo, 1993

un carattere forte fatto di opposti «perché mi piace ascoltare però devo dire la mia, cerco la verità nelle situazioni più oscure, ho girato il mondo ma sono sempre tornata a Palermo e, anche se volessi fermarmi, l'altruismo mi spinge a non smettere di lottare e di pensare al riscatto della Sicilia.» Aveva stretto una solida amicizia, ricambiata, con il fotografo ceco Josef Koudelka, famoso per aver immortalato nel '68 la fine della "Primavera di Praga", e aveva conosciuto e fotografato, fra gli altri, Dario Fo, Franca Rame e Pasolini.

Cosa ci resta oggi di lei?

Innanzitutto una lezione di civiltà, "l'esempio" di una vita di impegno etico, morale e civile di lotta contro il male senza mai sottrarsi ai propri ideali, mettendosi in prima persona e pagando le conseguenze. Questo è stato il vero motore della sua vita, del suo lavoro, e delle sue riflessioni critiche, e autocritiche, sul valore e sul potere delle immagini e dell'informazione di massa, sul giornalismo indipendente, sul come viene orientata l'opinione pubblica, sul come il reporter sia talvolta lasciato solo.

In secondo luogo, il suo modo di fotografare. Ne parlava spesso non per vanità, ma per sottolinearne gli aspetti umani: «il momento più difficile era superare la barriera emotiva, perché non sono mai stata una fotografa, bensì una persona che fotografa. E solo dopo si affacciavano gli aspetti concreti.» Con generosità di gesti e parole ripercorreva le sue esperienze trasformandole in riflessioni utili per tutti: «il fotoreporter non può fare progetti preventivi perché prima non conosce i fatti, i luoghi e le circostanze che viene chiamato a documentare. Resta un testimone oculare che deve intuire repentinamente perché ha pochissimo tempo per affrontare lo scenario del già accaduto.» E poi altri temi quali il rispetto per vittime, parenti e testimoni, la concorrenza e la realizzazione di un "prodotto" che serva alla linea editoriale del giornale, «ma senza abbellimenti o spettacolarizzazioni a sostituire la spietata durezza e la violenza della cronaca del così com'è.» Dunque c'era in lei la preoccupazione sul come andava concepito il fotoreportage affinché l'informazione (comunque soggettiva) potesse arrivare – in maniera corretta, comprensibile ed efficace – a un pubblico vasto e di non esperti. Lo testimonia il contenuto delle foto che hanno raccontato un'epoca e con la quale il grande pubblico la conosce.

Non da ultimo, l'ironia con cui sottolineava che, già nel nome e nel cognome, era scritta la sintesi del suo approccio alla vita e del suo rapporto con gli esseri umani, «perché "Letizia" significa gioia, felicità, allegria, mentre "Battaglia" è combattimento, conflitto, lotta.»

CHANTAL VEY SULLA STRADA DI PASOLINI

di Massimo Premuda

C'è tempo fino al 24 giugno per visitare al DoubleRoom arti visive, in via Canova 9 a Trieste, la mostra "Io so..." dell'artista francese Chantal Vey che raccoglie i suoi ultimi lavori ispirati alla vita e all'opera di Pier Paolo Pasolini. La personale, a cura di Massimo Premuda e Massimiliano Schiozzi, rientra nella cornice delle celebrazioni dei 100 anni dalla nascita di Pier Paolo Pasolini e nell'ambito della decima edizione del festival *Varcare la frontiera_#100PPP* dedicato proprio all'autore di Casarsa della Delizia, organizzato dall'associazione Cizerouno in collaborazione con la Casa dell'Arte di Trieste.

La mostra presenta opere dalla trilogia video-fotografica *"contro-corrente"*, dal ciclo di opere su carta a matita e inchiostro "Writing Performances", e per la prima volta in assoluto la mappa visivo-mentale del romanzo incompiuto *Petrolio*. In occasione della mostra è stato presentato inoltre per la prima volta in Italia il volume d'arte *contro-corrente_Sur la route de Pier Paolo Pasolini"* di Chantal Vey con testi di Roberto Chiesi, David Grieco e Guido Mazzon, che racconta il *road trip* dell'artista francese lungo le coste italiane, realizzato tra il 2014 e il 2017, ripercorrendo al rovescio l'itinerario del diario di viaggio *La lunga strada di sabbia* di Pasolini, scritto tra il giugno e l'agosto del 1959, in cui l'autore percorse la costa italiana al volante di una Fiat 1100: da Ventimiglia alla Calabria e poi, spinto da una specie di "ossessione deliziosa", fino al comune siciliano più meridionale, per risalire infine la costa orientale e arrivare a Trieste e per concludersi al confine di San Bartolomeo di Muggia. Nel 2014 Chantal fu per la prima volta a Trieste per intraprendere al volante del suo furgone l'itinerario percorso da Pasolini sessant'anni prima, iniziando però dalla regione dell'infanzia del giovane poeta e regista friulano e concludendolo con il ritorno a casa in Francia, per rivisitare così i luoghi pasoliniani *à rebours*, controcorrente.

L'esposizione multimediale si è aperta con la *durational performance "Io so… omaggio a* Il romanzo delle stragi *di Pier Paolo Pasolini"* in cui l'artista seduta al

tavolo ha letto a voce alta e scritto a inchiostro l'intero articolo di Pasolini raccolto in seguito nel volume *Scritti corsari*. Su questa azione Chantal afferma che: «In questa performance scrivo l'intero articolo *Il romanzo delle stragi,* pubblicato su *Il Corriere della Sera,* il 14 novembre 1974, in cui Pasolini denunciò ferocemente la politica italiana dell'epoca. Ha osato dire forte e chiaro: "conosco i nomi dei responsabili... Ma non ho prove né indizi…" Per circa un'ora, leggo il testo ad alta voce, parola per parola, concentrandomi sulla scrittura che procede alla cieca. Le linee si sovrappongono, le parole, una dopo l'altra, si sovrappongono, nascondono il significato per diventare linee intrecciate… La scrittura diventa una traccia e il gesto un'eco di ciò che Pasolini ha evocato».

Chantal Vey, nata in Francia nel 1970, vive e lavora a Bruxelles. Si è specializzata in fotografia dopo aver studiato Storia dell'Arte a Lione, adottando il nomadismo come forma di lavoro, con esplorazioni in Europa e Cina, viaggiando e camminando altrove. Negli ultimi anni il suo approccio è stato più specificamente orientato alle esplorazioni ai confini dei territori: nel 2010, il *road trip "aRound Belgium"*, seguendo i 1386 chilometri del confine belga con il suo piccolo furgone trasformato in una casa mobile, e dal 2014 con *"contro-corrente"*.

IL SOGNO DI UNA REALTÀ DIVERSA

di Enzo Santese

Katharina Fritsch
L'elefante
1987
poliestere, legno e vernice
Foto di Alexandra Mitakidis

In questo tempo governato dall'incertezza in molti ambiti, dal culturale all'economico, dal politico al… mentale, è marcata la spinta a uscire dalla realtà per trovare abbozzi di risoluzioni e antidoti efficaci in un "altrove"; il credo surrealista può essere un buon viatico per mettere in sordina i colpi della sorte e ripristinare il carico di energie utili allo scatto verso la rinascita. A ciò potrebbe aver pensato Cecilia Alemani, curatrice della LIX Biennale di Venezia, intitolata *Il latte dei sogni,* idea mutuata dalla scrittrice e artista Leonora Carrington (1917-2011) che con il libro di favole omonimo accompagna i lettori in un'oasi di luce e prelibatezze, da dove è possibile registrare i sussulti metamorfici dell'esistente e dar corpo alle illusioni più visionarie. Come in ogni edizione, la rassegna veneziana poggia su una logica espositiva ternaria, distribuendo le presenze nelle due sedi tradizionali dei Giardini e dell'Arsenale e in molti punti dei vari sestieri numerose proposte artistiche interessanti che, in tal modo, rendono la mostra non un corpo a latere della città, ma un poliedrico cuore, pulsante di decine di novità nell'ambito della pittura, della scultura, dell'installazione, del video e della fotografia. Dopo la flessione degli scorsi anni (quelli precedenti alla sospensione pandemica) l'incontro di fotografia e cinema trova nel video un'applicazione piuttosto diffusa e con risultati spesso apprezzabili.

La parte centrale dei Giardini, quella sotto la guida diretta dell'Alemani, è in piena sintonia col carattere dell'opera da cui la Biennale deriva il titolo: una ventata surrealista su spazi dove la celebrazione del femminile, oltre all'affermazione di genere, è rilievo di grande qualità. I numeri sono estremamente indicativi in proposito: dei 213 artisti presenti, provenienti da 58 nazioni, ben 180 partecipano per la prima volta. È un vasto coro di voci soprattutto femminili che danno il tono a questa edizione caratterizzata da un titolo a prima vista stravagante,

La cruda attualità piomba comunque di prepotenza sulla rassegna lagunare, con la chiusura del padiglione russo, deciso dai curatori e dagli artisti già prima di eventuali provvedimenti restrittivi europei. L'Ucraina invece ha un'accoglienza di privilegio con opere che riportano il visitatore nell'atmosfera di quanto la guerra sta provocando in quel paese con le distruzioni di paesaggi, cose e persone ad opera dell'armata russa. Non poteva essere diversamente anche perché, nella sua inevitabile parzialità, la manifestazione è pur sempre la vetrina di quanto si muove nello scenario contemporaneo e dei suoi riflessi sul pensiero e sulle opere di artisti provenienti da ogni parte del mondo.

L'edizione di quest'anno ha il pregio di un'originalità che si esprime non a danno dello specifico contributo che l'arte, nelle sue determinazioni più varie, offre in questo momento. C'è in diversi luoghi espositivi il segno di una volontà di colpire la fantasia del visitatore con una quota di provocazione, che a volte esce dalla dinamica dell'artisticità ed entra in quella del tabellone scenografico e talora pubblicitario. A cominciare dalla grande sala centrale, quella progettata e diretta in prima persona dalla Alemani, dove campeggia il calco di un grande elefante posto su un piedistallo incombente. L'autrice Katharina Fritsch (Essen, Germania, 1956) in questa edizione premiata con il Leone d'oro alla carriera assieme alla cilena Cecilia Vicuña, ha abituato il pubblico alle sue sculture di dimensioni abnormi che ricalcano fedelmente l'anatomia dei soggetti, proiettandoli poi in una direzione onirica e fantastica con colori dalle tonalità accese; questo pachiderma ha un colore spiazzante, un verde più adatto a un vegetale che a un animale.

Cecilia Vicuña (Santiago del Cile, 1948), abituata a misurarsi con l'arte figurativa, la performance e la poesia, si concentra su un lavoro di tessitura capace di un forte rimando metaforico sul tema della connessione, della funzione simbolica del linguaggio, in un con-

Alla Biennale di Venezia è protagonista assoluto il femminile

testo geografico e antropologico, frequentato direttamente per diverso tempo, in cui i tessuti rivestono una forte rilevanza simbolica.

Non può mancare qualche proposta bizzarra che risponde all'esigenza degli autori di farsi notare a tutti i costi in mezzo al cumulo di richiami che l'evento contiene. Tra questi c'è sicuramente l'opera della danese Sidsel Meineche Hansen (Ry, Danimarca, 1981) che nel suo video *Maintenance*, realizzato assieme a Therese Henningsen, ci fa entrare in una casa di piacere tedesca dove una bambola in silicone viene preparata in maniera da rispondere alle attese erotiche dei clienti. In ossequio al titolo di derivazione surrealista c'è sicuramente il predominio di creazioni pensate per sottolineare il problema di affioramenti psicologici difficili, dovuti ad ansie ossessive e profondi disagi, molte volte risolti con viaggi onirici in realtà "altre", dove l'impalpabilità del sogno e la potenza immaginifica rendono più sollecitante la piattezza del quotidiano.

In aggiunta agli artisti della rassegna di Cecilia Alemani ci sono quelli inseriti nei Padiglioni nazionali, che hanno un'autonomia, in certi casi totale.

Alcuni per vari motivi meritano una citazione; tra questi c'è sicuramente l'Australia rappresentata da Marco Fusinato, di origine italiana, (Melbourne, 1965) uno degli artisti più noti del suo paese, che è presente anche fisicamente nel padiglione australiano, dove esibisce quotidianamente se stesso in *Desastres*, una performance con chitarra elettrica, dalla quale fa scaturire segnali in un continuo crescendo di suoni e baluginio di immagini e, quindi, il pubblico ha una sua centralità nell'opera giocata sulla frizione di opposti, rumore/silenzio, ordine/caos, purezza/contagio.

Anche l'Austria, con Jakob Knebl e Ashley Hans Scheirl, si affida alla performance dove confluiscono le tensioni creative di design e moda in un'idea di sessualità tutta particolare, che permea di sé gli "spazi del desiderio": qui il visitatore è invitato esplicitamente a lasciare fuori dalla zona dell'evento ogni pensiero sia rappreso nella convenzione.

Il Leone d'oro è andato a Simone Leigh, afroamericana nata a Chicago nel 1967. Di solito le decisioni della giuria scatenano la bagarre delle posizioni contrapposte, anche perché spesso non è chiaro il criterio di assegnazione del riconoscimento. Questa volta invece sembra che il consenso sia generale; ciò amplifica il merito dell'artista che, per arrivare al risultato, non ha usato malizie capziose oppure una grammatica compositiva fumosa per dire quello che pensa. La sua denuncia, se possibile, è fatta sottovoce, senza minimamente affidare il suo pensiero alla retorica delle grida. L'opera dispone una teoria di idoli di bronzo, acciaio e grès che attira lo sguardo dell'osservatore sulla diaspora africana nel corso della storia. C'è un legame sottile, ma non casuale che lega questa presenza ai contenuti del Padiglione della Gran Bretagna, a cui è andato il Leone d'oro per la migliore struttura nazionale ai Giardini. E il continente africano ha il suo riverbero su Sonia Boyce, artista britannica di origine afro-caraibica, classe 1962, che ha proposto un'installazione multimediale con video, musiche, carte da parati e oggetti scultorei. Collaboratori e visitatori sono cooptati in una situazione in cui parlano, cantano e si muovono ognuno secondo la propria idea del momento.

La proposta della Grecia prende le mosse dalla tragedia di Sofocle (496-406 a. C.) *Edipo a Colono* per delineare nel film di Loukia Alavanou una condizione simmetrica tra l'interdizione del popolo ateniese sulla sepoltura di Edipo a Colono e la condizione di una comunità rom, stabilita in una baraccopoli della capitale greca, a cui le autorità impediscono la sepoltura nei luoghi vicini alla sua residenza attuale. Il che negli intenti dell'autrice equivale a dire che il tempo, 2500 anni, macina cose, persone ma la mentalità si trasmette sempre con la stessa

Interno del padiglione austriaco
Foto di Alexandra Mitakidis

Ilit Azoulay
Queendom
Foto di Alexandra Mitakidis

Come in quasi tutte le edizioni, la Biennale registra come un sismografo quanto si muove nel mondo delle arti

fisionomia concettuale.

Il padiglione di Israele scardina poi la logica del già acquisito, a cominciare dalla collocazione dello spazio espositivo, orientandolo da occidente a oriente mettendo in discussione l'attuale centralità dell'Europa e spostandola verso il Medio Oriente in un'opera, *Queendom*, dove una combinazione di fotografia, elementi architettonici, suoni, video e performance consentono all'artista Ilit Azoulay (Tel Aviv, 1972) che vive e lavora a Berlino, di affermare la decisa presa di coscienza delle potenzialità del femminile nel suo paese d'origine.

I paesi nordici, Finlandia, Norvegia e Svezia, convergono nella decisione di affidare la loro rappresentanza a tre artisti "sami", appartenenti cioè alla popolazione distribuita nei territori dei tre paesi; così Pauliina Feodoroff, Maret Anne Sara e Anders Sunna danno vita a un evento espositivo molto efficace nell'illustrazione dei tratti peculiari della loro nazione nativa, inquadrando anche la questione dei cambiamenti climatici e le prospettive di decolonizzazione.

L'opera messa in mostra dall'Ucraina ha una decisa rilevanza, emblematica della situazione in cui è precipitato quel paese: *The Fountain of Exhaustion* è una scultura cinetica formata da 78 imbuti di bronzo disposti a piramide. L'acqua versata in ognuno di questi elementi divide il flusso in due zampilli che vanno ad alimentare gli imbuti sottostanti. Le poche gocce che raggiungono il fondo sono un monito sul prossimo esaurimento delle risorse naturali e sull'azzeramento prodotto dalla guerra.

L'Italia nel padiglione situato nell'Arsenale alle Tese e al Giardino delle Vergini,è rappresentata da un unico artista, Gian Maria Tosatti (Napoli, 1975), autore della spettacolare installazione multimediale *Storia della notte e Destino delle Comete* che accompagna il visitatore in un viaggio iniziatico dalla considerazione degli errori passati alla ipotetica realizzabilità futura dei sogni, attraverso il racconto del difficile equilibrio tra uomo e natura. Impegna in questo intervento una suggestiva combinazione di media diversi, dai riferimenti letterari alle arti visive, dal teatro alla musica e alla performance.

La città di Venezia è punteggiata da eventi in moltissimi suoi palazzi storici e sedi prestigiose, dove sono ospitate rassegne sia di Stati nazionali sia di istituzioni culturali.

Alle Gallerie dell'Accademia, per esempio, si apre l'ampia retrospettiva di una delle presenze più significative dello scenario artistico internazionale, Anish Kapoor, indiano di nascita (Mumbai, 1954), britannico di adozione, che tra le sue opere e le dotazioni medioevali e rinascimentali delle gallerie crea un dialogo fitto di richiami alla magia dei contrasti che si ricompongono poi in suggestive sintesi. Nelle opere più recenti c'è una citazione delle sue prime sculture, dove si definisce l'idea del "non oggetto", ma con una marcata spinta al nuovo in una poetica impegnata a utilizzare la nanotecnologia del carbonio.

Alla Fondazione Emilio e Annabianca Vedova (e in contemporanea al Magazzino del Sale) si ricostituisce a livello espositivo un'amicizia lunga e proficua, quella di Emilio Vedova appunto (Venezia, 1919-2006) e di Arnulf Rainer (Baden, Vienna, 1929), in un evento capace di illuminare con chiarezza alcuni aspetti dell'astrattismo e dell'informale, due tensioni creative capaci di attrarre numerosi pittori nella seduzione del gesto, del segno e della materia.

Alla Biblioteca Marciana infine è di scena Federica Marangoni, artista veneziana, classe 1940, che è stata una delle prime a sperimentare la combinazione di più elementi della tecnologia in proposte multimediali di grande originalità, come in questa circostanza in cui fa dialogare i dati fisici con quelli virtuali, mediante la fusione scenica di video, luci al neon con l'architettura cinquecentesca dell'edificio che la ospita.

MORIRE SUL LAVORO

di Gabriella Ziani

«Alle 17.47 del 18 aprile 2002 all'interno del grattacielo Pirelli si trovano circa 300 persone delle 1200 che vi lavorano abitualmente. I piani dal ventottesimo in su dove c'erano gli uffici della presidenza sono vuoti perché è in corso una ristrutturazione che prevede anche una bonifica dell'amianto e il ventisettesimo è vuoto anch'esso per evitare rischi di contaminazione La presidenza si è spostata al nono. Il ventiseiesimo è l'ultimo piano abitato del grattacielo». A quell'ora di quel giorno di vent'anni fa si scatena sul Pirellone, sede della Regione Lombardia, uno dei simboli della metropoli, e di conseguenza su Milano (ma in un istante il terrore prende alla gola tutta l'Italia), un inferno di cristallo. Che somiglia fin troppo all'attacco terroristico alle Torri gemelle di New York avvenuto solo sette mesi prima. Un aereo da turismo centra in pieno il grattacielo Pirelli, squarciando proprio il ventiseiesimo piano. Muore il pilota, tale Luigi Fasulo di 68 anni. Proveniente dalla Svizzera (dove è alle prese con un carico di sgradevoli problemi finanziari) dovrebbe sorvolare Milano, atterrare a Linate e poi tornarsene a casa. Sbaglia manovra, sembra un'invenzione da fantascienza che abbia potuto "mirare" proprio il grattacielo. E perdono la vita due avvocatesse quarantenni che ancora indugiavano serenamente al lavoro, in quel ventiseiesimo piano, e che l'asteroide svizzero mal pilotato ha centrato in pieno.

Le indagini, due volte aperte e due volte archiviate, porteranno a scartare definitivamente l'ipotesi dell'attentato, e a concludere che il pilota, impegnato a rimettere in sesto un carrello malfunzionante del suo piccolo apparecchio, aveva compreso male, o non eseguito bene, le indicazioni fornite con cura dalla torre di controllo. Un incidente, insomma, nessun colpevole. Il Pirellone, per parte sua, aveva vacillato, ma senza crollare su se stesso come le Torri gemelle newyorkesi. C'erano uscite di sicurezza e dipendenti addestrati all'evacuazione, che correndo grave rischio personale avevano recuperato nei vari piani i colleghi sotto *choc* facendoli scendere per scale infiammate e fumose, feriti e sconvolti. Ma ancora miracolosamente vivi, anche se segnati per sempre. Due anni dopo, nel 2004, il grattacielo era già restaurato. Il ventiseiesimo piano è diventato un museo della memoria, ogni 18 aprile vi si svolge una cerimonia.

A Roma in quei minuti drammatici del 2002, in un piano alto di un palazzo assai simile al Pirellone, tutto «vetro e acciaio», una giornalista, responsabile delle comunicazioni e relazioni esterne delle Ferrovie, legge le agenzie di stampa e oltre a condividere l'orrore sente su di sé una tremante ombra di immedesimazione: «Nello stesso momento dello schianto anch'io mi trovavo ancora alla scrivania oltre l'orario d'ufficio. "Poteva capitare a me" pensai. Quelle due donne mi erano entrate dentro». Il pensiero delle avvocatesse che hanno perso la vita, a tutti gli effetti due morte sul lavoro, diventa quasi un'ossessione, un monito non solo a non dimenticare, ma addirittura a "eternare" il loro profilo umano. Nasce così il libro-inchiesta

Tiziana Gazzini
Ventiseiesimo piano
Rubbettino editore, 2022
pp. 214, euro 16,00

Vent'anni fa, un aereo da turismo centrò il grattacielo Pirelli a Milano, recidendo la vita di due giovani avvocate

di Tiziana Gazzini, *Ventiseiesimo piano*: un reportage in cui la narratrice si fa delicata parte integrante, una voce all'inseguimento delle voci dei sopravvissuti, degli inquirenti, delle famiglie spezzate. Giornalista, critica d'arte (lo è stata anche per *Il Piccolo*), curatrice di mostre, collaboratrice della Quadriennale e della Rai, autrice di *Kokocinski. Vita straordinaria di un artista* (2017) e *Visionari. Simbolisti esteti dandies e altri sognatori* (2019) Gazzini stavolta ha messo da parte l'arte e ha sfoderato le arti del giornalismo d'inchiesta: i fatti, i dettagli, i testimoni, la ricostruzione, i documenti, le interviste, come se una telecamera fosse penetrata nel palazzo sventrato e fumigante, e poi avesse allargato l'inquadratura su quel pezzo di Milano trafitto da schegge di vetro, inondato da una impressionante pioggia di carte su carte, compresi i fascicoli allestiti dalle due scrupolose avvocate, Alessandra Santonocito e Annamaria Rapetti, "cadute sul lavoro", alle quali il libro è espressamente dedicato. Ma la scrittura non ha freddezza tecnica, nel sottotrama corre la personale vibrazione emotiva che ha dato anima a questo lavoro scrupoloso, la storia di un cauto, rispettoso avvicinamento, di una caccia prudente ma tenace al versante umano, che è poi quello che spinge Gazzini a voler condividere cronaca e lutti di quel davvero tragico evento.

La domanda è esistenziale, morale: quando uno muore sul lavoro, chi c'è dietro quel nome che fa notizia per poco? Non occorre un evento così mostruosamente "unico" come l'impatto di un aereo fuori rotta sul grattacielo-simbolo di una metropoli per doversela porre. Ma certo in questo caso la portata del disastro è stata tale da soverchiare tutto il resto, e disseppellire quelle due giovani vite è per Gazzini un gesto di *pietas* e di omaggio. La famiglia, le amicizie, i vezzi, le relazioni, le vacanze, gli approcci alla carriera, la soddisfazione di essere entrate alla Regione Lombardia – epoca del governatore Formigoni – e di aver contribuito a creare il nuovo specifico settore dell'Avvocatura. Persone senza ombre e senza spigoli, dalla vita composta ed educata, impegnata e spensierata, così veniamo a conoscerle fino al minuto in cui la loro bella esistenza è stata tranciata. Per come strutturato, in qualche modo il libro ha già dei connotati cinematografici, ma soprattutto è un solido imperativo a non ignorare e dimenticare. Quella tragedia (che forse, a proposito, avevamo quasi dimenticato…), ma in primo luogo i suoi protagonisti.

Non c'è paragone che tenga con un simile straordinario evento come l'inferno di cristallo milanese, che è anche un capitolo di storia italiana, ma i "caduti sul lavoro" sono un tema scandalosamente attuale in Italia: al momento in cui queste righe vengono scritte la conta è di oltre 200 morti dall'inizio dell'anno, il 2021 ne ha registrati 1221. Lo stesso sentimento di empatia che ha mosso l'indagine di Gazzini, con l'aggiunta di un sano spirito di denuncia, troviamo nell'appena uscito *Ogni giorno 3. Ricordi di vite perdute sul lavoro* (Rizzoli, pp. 228, euro 17,00). Autrice è Giusi Fasano, giornalista del *Corriere della sera*, che ricostruisce 21 biografie di vittime attraverso le testimonianze delle famiglie, dei colleghi, degli amici: epitaffi, una *Spoon river* dove ogni storia è particolare, ma tutte sono uguali nel finale. Ogni morto sul lavoro ha avuto il proprio minuto d'inferno, anche se in luoghi e scenari più modesti, un cantiere, una fabbrichetta, una strada, luoghi senza storia e memoria. Se si esclude il recente caso della Farnesina, sede del ministero degli Esteri, dove un giovane è rimasto schiacciato dall'ascensore che stava riparando, e per molte ore nessuno se n'è neanche accorto. Solo la cronaca può registrare l'ennesimo lutto, i libri non fanno in tempo, ma forse nuovi libri "in memoria" arriveranno, e prima di quelli speriamo arrivino meno disastrosi eventi, meno lutti da mettere in fila.

SOLO PER RINGRAZIARE

di Giancarlo Pauletto

Assai più diretti furono i miei contatti con Anzil Toffolo (1911-2000), a partire dalla mostra in cui lo conobbi come artista – e lo intravidi come persona.

Anzil Toffolo
Autoritratto
olio su tavola, 1988

Era il 1971, la rassegna fu un'antologica presentata da Mario De Micheli, che lo conosceva bene dal primo dopoguerra per la sua appartenenza al movimento neorealista, del quale il critico fu forse il massimo sostenitore.

In Galleria Sagittaria sfilarono quadri di grande livello, tra i più importanti di tutta la sua vicenda, *Pan e soldaz* del 1940, *Figura femminile* del '44, *Ragazzo* del '46, *Ritratto di Toni* del '47, *Emigrande che suona* del '52, *Giorda l'uccellatore* del '62 e poi varie importanti opere di quelli che oggi sono abitualmente definiti "ciclo degli incontri" e "ciclo del grande viaggio": quadri in cui Anzil prendeva a tema l'uomo inteso non più come protagonista di fatti storici e sociali – i partigiani, i torturati, i fucilati oppure l'operaio, il bracciante, l'emigrante – ma come specie, moltitudine umana errante senza apparente meta tra inganni, mascherature, vessilli ambiguamente alzati al cielo.

Mi colpì la forza dei ritratti, calati in cromie dense, sempre un punto oltre il naturale, sempre miranti all'emblema, al simbolico, a ciò che, oltre la figura, poteva essere l'interiorità della persona, il suo "mistero": gotico, insondabile.

Anzil Toffolo
Ragazzo con fionda
olio su tela, 1948

Ne ho avuta grande riprova pochissimo tempo fa, tra maggio e settembre del 2021, quando in Sagittaria organizzammo la mostra *Il Dante di Anzil*, per i settecento anni del Poeta.

Accanto alle formidabili tavole, disegnate o dipinte, in cui egli scatenava la fantasia a rappresentare personaggi e climi dell'Inferno – e veramente non credo che, tra le tante imprese d'illustrazione dantesca, ve ne siano molte di paragonabili, per altezza di risultati, a questa – esponemmo in una sala a parte, su perfetto suggerimento di Aulo, figlio del pittore, una decina di autoritratti dagli anni trenta ai primi anni novanta del secolo scorso.

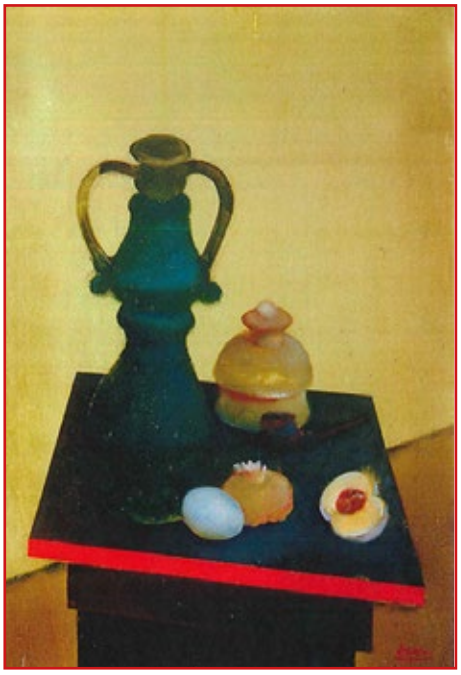
C'era un'assoluta congruità, tra le illustrazioni "infernali" e questi autoritratti, si capiva che tra il tragico, il grottesco, il ferino di quelle illustrazioni e la personalità che si esprimeva negli autoritratti c'era un ponte, determinato dalla volontà di scavare a fondo, di non arretrare davanti alla manifestazione dell'ambiguità e del dolore.

Così io penso che, se uno spettatore ha di fronte a sé l'*Autoritratto* del 1988 – che blocca tutto lo spazio della tavola con la faccia, e quasi al centro ci sono gli occhi fissi e scrutatori; oppure quello "col falcone" dei primi anni '90, così impietoso nella sua tesa ambiguità; io penso che questo spettatore comprenda bene che non c'è alcuna contraddizione tra l'artista che – osservando se stesso – li ha realizzati, e chi ha fatto il durissimo *Conte Ugolino* dantesco, o il *Lucifero*, quello disegnato come quello dipinto.

Anzil, pur così raffinato, talvolta barocco ed anche eccessivo nei cromatismi e nelle forme della sua pittura, non è mai "letterario", tenta sempre l'affondo.

Anche di questo mi resi conto quando si

La bella vita del critico d'arte (parte nona): Anzil Toffolo (1911-2000) e Luciano Ceschia (1926-1991)



Anzil Toffolo
L'uovo
olio su tela, 1971

trattò, nel 1990, di realizzare la grande antologica a Villa Varda di Brugnera.

La Villa, recuperata all'uso culturale da Comune e Provincia, si articolava in parecchie sale di non grande dimensione, prospettando così una mostra ben articolata, molto adatta ad esaminare partitamente i vari momenti del lavoro dell'artista che, sempre molto coerente con se stesso, aveva tuttavia affrontato temi diversi e modulazioni stilistiche ben delineate.

Tutto bene, quindi?

Sì, se quando ci riunimmo, assieme ad Aulo, per cominciare a scegliere i quadri, Anzil non avesse dichiarato – per cominciare – che egli voleva esporre non meno di duecentocinquanta opere.

Mi venne quasi un colpo, perché sapevo che non era facile trattare con lui, ed anche Aulo rimase interdetto.

Conoscevo bene lo spazio della villa e avevo calcolato un numero tra i centoventi e i centotrenta quadri: di più, considerata anche la densità cromatica della pittura di Anzil, non sarebbe stata una mostra, sarebbe stato un bazar.

Ma lui ne voleva almeno centoventi di più.

Vi risparmio la varia tiritera attraverso cui io e Aulo cercammo di condurlo a più miti consigli, dirò solo che, davanti alla sua insistenza, mi trovai con le spalle al muro: mi sarei vergognato molto se una mostra del genere – che, nella giusta misura, poteva risultare indimenticabile – fosse passata sotto la mia responsabilità di curatore, e così giocai l'ultima carta a disposizione.

Dissi che, se avesse insistito su quel numero e in quei termini, avrei rifiutato la curatela, avrei lasciato la cosa nelle mani di chi se l'avesse voluta prendere.

Mi costò molto dirlo, anche per l'ammirazione e il rispetto che portavo ad un artista che avrebbe potuto essere mio padre, ma non c'era alcun dubbio che l'avrei fatto.

Se ne accorse anche Anzil, che chiuse la questione quasi gridando: «E allora fate quel che volete!», e se ne andò.

La mostra risultò poi, a giudizio di molti, strepitosa: si era fermata attorno ai centoquaranta quadri, ancora troppi ma, con un allestimento ben mirato, accettabili.

Altre cose avrei da raccontare su Anzil: anche lui, come Pizzinato, mi telefonava ogni tanto perché passassi a salutarlo, cosa che feci non solo in occasione di mostre.

Il più buon risotto che ricordi di aver gustato in vita mia, lo gustai con lui, in una osteria sperduta tra le colline e – sempre a proposito di bella vita – il miglior schioppettino che abbia mai bevuto lo assaggiai nel suo studio, mentre mi faceva vedere una serie di opere che non avevo mai visto, tra cui molti quadri dipinti con il solo nero, che non ricordo di aver mai più rivisto.

Fui molto lieto di incontrare anche il suo nome, quando, poco dopo il duemila, comperai l'ultima edizione della "Garzantina" dell'arte.

Non che io creda molto a repertori e graduatorie artistiche, ma trovarlo citato, e neppure troppo brevemente, era comunque una conferma della sua importanza di pittore, cosa della quale io, a partire dal 1971 in cui l'avevo visto per la prima volta, non avevo mai dubitato.

Luciano Ceschia (1926-1991), dopo il terremoto del '76 che gli aveva distrutto lo studio di Coia, suo borgo natale, si era costruito un grande ambiente nuovo a Collalto di Tarcento, e davanti svettavano alcune po-

Mi colpì la forza dei ritratti, calati in cromie dense, sempre un punto oltre il naturale, sempre miranti all'emblema, al simbolico...

tenti *Verticali*, che sono state l'ultima fase della sua invenzione plastica.

Lo conoscevo dall'autunno del 1987 quando, assieme ad Elio Bartolini, fui richiesto di presentare una mostra sua e di Tonino Cragnolini presso il Palazzo della Comunità di Fagagna.

Mostra importante, ma io dell'occasione ricordo soprattutto la cena a quattro che seguì, nella quale fui attento uditore dei miei tre commensali, che mi misero al corrente – tra una chiacchiera e l'altra, con universale divertimento – di tante storie, rivalità, rapporti, amicizie esistenti tra artisti, politici, intellettuali udinesi, fatti di cui solo qualcuno mi aveva sfiorato, passando io la maggior parte del tempo nella Destra, non nella Sinistra Tagliamento.

Ebbi poi incarico, da Luciano, di chiedere a Virgilio Tramontin se avesse voluto partecipare, con una ventina di incisioni, alla sua "festa d'epifania", incontri che egli organizzava nel suo studio sia per ragioni d'amicizia, come per specifici interessi "diplomatici" legati alla sua attività d'artista.

Virgilio accettò volentieri, e dunque fummo nello studio di Collalto, dove molte persone, inaugurata la mostra, giravano attorno ad una gran pentola di jota che, assieme a pane formaggio salame e altro – più tanto vino, blanc e neri – rallegrava la serata.

Durante la quale lo scultore, ad un certo punto, mi guidò in un angolo appartato dello studio dove c'erano, in cartelle, molti disegni, e parecchie medaglie di bronzo da lui coniate, grandi, bellissime, con versi del Pasolini friulano modellati in rilievo: «Il di al brila tal seil: a è tars/ jeh se tars!», o di altri poeti, come la Achmatova russa, o passi del Vangelo.

Mi esortò a prendere quello che volevo, come ringraziamento per l'aiuto che gli avevo prestato.

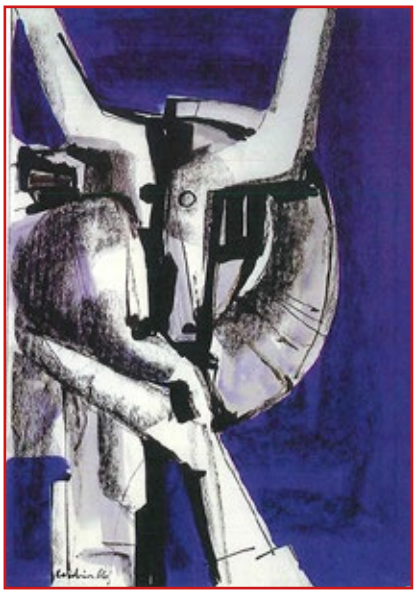
Io mi schermivo, ma lui insisteva dicendomi che non solo non gli dispiaceva regalarmi qualcosa ma che, al contrario, ci teneva e così, dopo che già avevo scelto un disegno e una medaglia, egli insistette ancora e ancora, sicché me ne tornai a casa con quattro disegni e tre medaglie, e solo perché, ad un certo punto, mi vergognai della rapina e mi fermai.

Fui anche, un paio di volte, a visitare il suo studio con partecipanti ai corsi di storia dell'arte presso l'Ute di Pordenone. Egli fu sempre un ospite squisito.

Riuscii nel 1998 a realizzare una mostra che avevo in mente da vari anni: mettere insieme una decina di terrecotte di Ceschia con altrettanti lavori, in ferro e in acciaio, di Nane Zavagno e Dora Bassi, nello spazio della Galleria Sagittaria.

Era una mostra che, radunando tre modi assai diversi della scultura contemporanea in Friuli, voleva accennare, come del resto fu scritto in catalogo, alla possibilità di una grandissima rassegna della scultura del Novecento in regione – e bastano alcuni nomi: De Paoli, Canciani, Furlan, Mascherini, Rovan, Piccini, Olivo, Mirko, Dino, Carà, Perizi, Bassi, Ce-

Luciano Ceschia
Cavallo con le corna
terracotta, 1965 c.a



Luciano Ceschia
Studio per scultura
tecnica mista, 1966

Le terrecotte di Ceschia, in quella mostra, erano quanto di meglio egli avesse realizzato negli anni cinquanta e sessanta...

Luciano Ceschia
Due verticali
ferro, anni settanta

schia, Zavagno etc. –; accenno che è finora rimasto tale, come diverse altre idee a suo tempo avanzate, ma tant'è: non sono certo il solo a pensare che l'attenzione del Friuli verso la propria arte del Novecento sia molto inadeguata.

Le terrecotte di Ceschia, in quella mostra, erano quanto di meglio egli avesse realizzato negli anni cinquanta e sessanta: vasi scolpiti e maschere di guerrieri, soprattutto mitici animali in cui si incarnava, come scrissi nell'occasione, il suo profondo sentimento della vitalità terrestre, considerata radice e succo della stessa «forza creativa dell'uomo, in uno scambio circolare di energie» che sarebbe sempre stato il sotterraneo tema della sua arte.

Fui poi implicato in altre mostre che presentavano sue opere, disegni e sculture, ma l'iniziativa più importante, quella che avrebbe dovuto ripercorrere tutto il suo lavoro dall'inizio alla fine, e per la quale mi impegnai in un testo molto articolato e ampio, non andò in porto.

Si sarebbe dovuta tenere a San Vito al Tagliamento, un altro testo sarebbe stato di Elio Bartolini e doveva essere stampato un bel catalogo.

Niente da fare, ma non fu fatica sprecata perché mi permise di mettere a punto una lettura della sua opera che è lì, e non si sa mai, magari potrebbe tornare utile.

Chiunque sia interessato a Luciano Ceschia, alla sua scultura, alla sua personalità umana spesso debordante e teatrale, dovrebbe leggere il libro di Tito Maniacco *La veglia di Ceschia.* Pubblicato dalla Biblioteca dell'Immagine nel 2001, il libro racconta degli amici che si radunano – in una giornata di fredda pioggia ventosa – al bar *Commercio* di Tarcento, in attesa di salire al cimitero di Coia per le esequie dello scultore, morto in uno dei primi giorni del novembre 1991.

La sua figura è al centro di un discorso ininterrotto attraverso il quale gli astanti lo ricordano, e ricordano assieme a lui fatti e figure della società – non solo artistica – friulana: in modo diretto, critico e, almeno per me, appassionante. Tra altre, efficacissime le pagine nelle quali Maniacco ricorda la subitanea accensione dello scultore quando il discorso, in determinata occasione, cadde sul millenario della città di Udine, e sulla possibilità di erigere, in quel passaggio del tutto peculiare, un grande monumento alla civiltà contadina, un monumento cui nessuno avrebbe potuto opporsi, né società civile, né società politica, né società religiosa, perché il Friuli «ha una storia di campagne, ha una lingua di contadini di cui anche i nobili come Colloredo o la contessa Percoto, i borghesi come Stella o Zorutti possono pur far uso, ma che non è loro, se ne sono appropriati come han fatto di tutto quello che sta e giace su questa terra, da Grado al Coglians, da Sacile a Venzone».

Ed ecco Ceschia tracciare su grandi fogli bianchi, rapidamente, tumultuosamente, la figura centrale, lo stemma di ogni vita contadina, «la uàrzine po', l'aratro, il vecchio aratro di legno con il versoio di ferro, quello tirato dai buoi, dai cavalli o dal contadino stesso, altro che il trattore della Coltivatori Diretti, la uàrzine».

E dove collocarlo?

Ma nel colle del Castello, «una sorta di gigantesca struttura in cemento armato, altissima, tanto da superare la strada già così larga del giardin grande […] ed infilarsi di prepotenza e di violenza con il vomere dentro il fianco del colle, una violenza contadina e una tardiva riparazione della storia, ora che la storia del Friuli contadino era finita per sempre e i suoi figli erano diventati una plebe ottusa e bovina, per mille lire in più, come disse Pasolini».

Ceschia era per il "far grande", ne aveva tutte le capacità, ma gli riuscì veramente una sola volta nella vita, quando inventò il Monumento alla Resistenza per Cividale del Friuli.

MITTELEUROPA A RISCHIO

di Roberto Curci

Leopoli

Da Nord a Sud: Volinia, Galizia, Rutenia, Bucovina. Da Nord a Sud: Leopoli (o L'vov, L'viv, Lwow, Lemberg), Brody un po' più a Est, Drohobicz un po' più a Ovest. E poi Ivano-Frankivsk (già Stanislaw) e Cernivci (o Cernovcy, Czerniowce, Cernauti, Czernowitz).

Un mondo complesso, frastagliato, conteso e strattonato, dopo la rassicurante cappa dell'Impero asburgico, da Russia, Polonia, Romania, Ucraina. Da cui le diverse grafie delle città di questa ampia fascia di territorio, che oggi rientra completamente nella Repubblica dell'Ucraina, e dunque se ne sta col fiato sospeso, convivendo con gli allarmi antiaerei e con qualche mirato bombardamento forse preliminare a ben di peggio.

Fa davvero male al cuore pensare che siano a rischio, oltre ovviamente alle popolazioni residenti, i tessuti urbanistici e architettonici di città e cittadine che recano intatto l'inconfondibile imprinting della Mitteleuropa targata K.u.K. Città e cittadine impregnate di cultura, non solo artistica, ma anche e soprattutto letteraria. A Czernovitz, definita "la piccola Vienna" per il suo aspetto, nascono Paul Celan (1920) e Gregor von Rezzori (1914), e nella vicina Zadova Aharon Appelfeld (1932). Ivano-Frankivsk prende addirittura il

Leopoli, il Teatro

Così simile, così vicina

Cernivci

nome dal poeta Ivan Franko (1856). Da Leopoli escono Leopold von Sacher-Masoch (1836) e un padre della fantascienza quale Stanislaw Lem (1921). Di Brody è Joseph Roth (1894), di Drohobicz Bruno Schulz (1892).

A Leopoli nel 1918 nasce pure Livio Lőwi, poi Labor, il futuro sindacalista e uomo politico (Acli, Dc, infine senatore del Psi) che da Leopoli si trasferirà a Trieste e a Pola, completandovi gli studi e sempre seguendo il percorso professionale del padre, Marcello (1890-1954). Triestino di nascita, quest'ultimo è medico, e in Galizia durante la Grande Guerra ha un bel daffare con il conflitto che imperversa crudelmente in quelle regioni. Marcello Labor, che è anche un fine letterato e sodale di altri letterati, tra cui Slataper e Stuparich , compirà negli anni un itinerario spirituale che lo porterà a divenire sacerdote (sarà monsignor Santin a ordinarlo, nel 1940). Nel 2000 verrà designato "servo di Dio" dalla Congregazione per le cause dei Santi, nel 2015 diverrà "venerabile".

Ivan Franko

Tra città come Leopoli (730 mila abitanti) o Czernowitz (300 mila) e Trieste c'è un sottile legame sentimentale che deriva da un comune senso di appartenenza collegato a dei precisi trascorsi storici. Un piccolo esempio di questa affinità si ebbe tra 1990 e 1991 quando un intellettuale residente per l'appunto a Czernowitz, Ivan Trush, riuscì a instaurare un cordiale dialogo con alcuni corrispondenti triestini, stabilì un canale comunicativo col quotidiano *Il Piccolo* e si vide pubblicate sul giornale triestino alcune poesie di autori della sua terra, tra cui Ivan Franko, Taras Scevcenko e Lesja Ukrainka. Si creò così una sorta di "gemellaggio poetico", come lo definì Trush stesso, dato che su un giornale della sua città, *Molodyj Bucovynets* (Il giovane bucovinese), egli ricambiò pubblicando poesie di Saba, Giotti, Marin e Michelstädter da lui stesso tradotte.

A chi volesse calarsi nella realtà passata e presente di quelle terre cresciute su una precaria linea di faglia e oggi nuovamente vittime innocenti dei soprassalti della storia, potrà tornar utile un libro di Martin Pollack edito da Keller, *Galizia. Viaggio nel cuore scomparso della Mitteleuropa*. Così come il ricco Baedeker di Paolo Rumiz *Trans Europa Express*.

SABINE WEISS, LA POESIA DELL'ISTANTE

di Michele De Luca

Sabine Weiss
Autoritratto
1953
© Sabine Weiss

«Penso che, per essere potente, una fotografia debba parlarci di un aspetto della condizione umana, farci sentire l'emozione che il fotografo ha provato di fronte al soggetto». In queste poche, semplici e chiarissime parole Simone Weiss riassumeva quello che per tutta la sua lunga intensa carriera era stato, coerentemente, il suo approccio e il suo modo di vivere la fotografia. E queste sue parole devono farci da guida visitando la più ampia retrospettiva ("La poesia dell'istante") realizzata fino ad ora, allestita (fino al 23 ottobre) alla Casa dei Tre Oci di Venezia, dedicata alla fotografa franco-svizzera, scomparsa all'età di novantasette anni nella sua casa di Parigi, considerata tra le maggiori rappresentanti della fotografia umanista francese insieme a Robert Doisneau, Willy Ronis, Edouard Boubat, Brassaï e Izis. L'esposizione è il primo e più importante tributo alla sua carriera, con oltre duecento fotografie. Curata da Virginie Chardin, la mostra è promossa dalla Fondazione di Venezia, realizzata da Marsilio Arte (che ha pubblicato anche uno splendido catalogo) in collaborazione con Berggruen Institute, prodotta dallo studio Sabine Weiss di Parigi e da Laure Delloye-Augustins, con il sostegno di Jeu de Paume e del Festival internazionale Les Rencontres de la photographie d'Arles.

Nata Weber a Saint-Gingolph, in Svizzera, il 23 luglio 1924, Sabine, che prenderà il cognome del marito, il pittore americano Hugh Weiss (Philadelphia, 1925 - Parigi, 2007), si avvicina alla fotografia in giovane età. Compie l'apprendistato presso i Boissonnas, una dinastia di fotografi che lavorano a Ginevra dalla fine del XIX secolo. Nel 1946 lascia Ginevra per Parigi e diviene l'assistente di Willy Maywald, fotografo tedesco specializzato in moda e ritratti. Quando sposa Hugh, nel 1950, intraprende la carriera di fotografa indipendente. Insieme, si trasferiscono in un piccolo studio parigino, dove abiteranno poi tutta la vita, e frequentano la scena artistica del dopoguerra.

Sabine Weiss
Porte de Saint-Cloud
Paris, France. 1950
© Sabine Weiss

Fin dai suoi primi scatti Sabine è attratta dalla vita notturna, vista attraverso i gesti dei bambini e dei vecchi, dei *clochard*, dalla solitudine, fragilità e povertà della "fauna" umana della città, tanto da essere immediatamente associata a quella "scuola" della fotografia francese definita "umanistica", nella quale si immedesima e si riconosce pienamente. Ma anche se, come fa notare la Chardin, «i suoi soggetti sono spesso vicini a quelli di Doisneau, Ronis o Izis, nel suo caso non si può parlare di presa di posizione militante né di denuncia politica». Per lei, ricorda il mari-

Una grande retrospettiva alla Casa dei Tre Oci di Venezia

Sabine Weiss
Gitans
Sainte Maries de la Mer
France, 1960.
© Sabine Weiss

to Hug, «la cosa più importante è l'eccitazione che prova nel momento in cui scatta una serie di immagini. Ciò che le sta più a cuore è questa coesione emotiva tra lei e i suoi soggetti». Il suo desiderio, cioè, e ciò che la distingue dagli altri fotografi "umanisti" , come spiega Denis Curti, Direttore della Casa dei Tre Oci, è «di ritrovare, anche nelle situazioni più drammatiche, un sentimento di *democratica* rappresentazione della vita quotidiana. Il suo obiettivo si rivolge non tanto agli eventi che fanno la storia, quanto a quelli che accadono nella quotidianità che, grazie al suo garbato modo di guardare, si trasformano in vera poesia». Nei suoi *reportage*, nei ritratti (bellissimi!) di personaggi famosi, come nelle sue immagini create nell'ambito del suo lavoro nella moda, come - ci dice Nicolas Berggruen, Presidente del Berggruen Institute, «ha immortalato la bellezza della vita di tutti i giorni, la dignità universale del quotidiano».

Per cinque anni, Hugh Weiss è il mentore dell'artista Niki de Saint Phalle, mentre Sabine è vicina ad Annette Giacometti, la moglie del grande scultore Alberto. In mostra non mancano i loro ritratti accanto a quelli di altre personalità come Robert Rauschenberg, André Breton, Alberto Giacometti, Anna Karina, Françoise Sagan, Romy Schneider, Ella Fitzgerald, Simone Signoret, Brigitte Bardot. A 28 anni ottiene un grande riconoscimento essendo inclusa da Steichen nella sua "Fotografia europea del dopoguerra" al Museum of Modern Art. Nel 1954, l'Art Institute of Chicago le dedicò una mostra personale che fece un tour negli Stati Uniti. Quindi Steichen ha incluso tre delle sue fotografie nella mostra del MoMA "The Family of Man", che ha girato il mondo ed è stata vista da nove milioni di visitatori.

Nel 1955, sul transatlantico "Liberté" in compagnia del marito raggiunge l'America, che l'affascina e la coinvolge emotivamente e il suo sguardo è calamitato dalla scoperta di un "nuovo mondo", dal volto così diverso da quello che aveva fino ad allora impressionato sulla pellicola della sua fotocamera, cha andava via via conoscendo nelle strade di New York, dal Bronx ad Harlem, da Chinatown alla Ninth Avenue, che vennero pubblicati dal *New York Times* in un ampio servizio dal titolo *I newyorkesi (e la Washington) di una parigina*. Sono immagini che raccontano l'America da un punto di vista francese, dall'umorismo spiccato, molte delle quali vengono esposte solo oggi, per la prima volta in Italia.

Nonostante i suoi successi e la pubblicazione di circa quaranta libri, tra cui *Cento100 foto di Sabine Weiss per la libertà di stampa* di Reporter senza frontiere nel 2007, Sabine Weiss rimane una personalità discreta e poco conosciuta dal grande pubblico. Le sue fotografie sono distribuite dall'agenzia Gamma-Rapho (fu Doisneau a farla collaborare a questa agenzia fotografica). Nel 2017 ha donato il suo intero e sconfinato archivio al Musée de l'Elysée di Losanna.

Nella sua opera sembrano riecheggiare, per una grande affinità, le parole scritte da un altro gigante della fotografia, André Kertes: «Fotografo il quotidiano. Quello che poteva sembrare banale prima di avergli donato nuova vita grazie a uno sguardo nuovo. Amo scattare quel che merita di essere fotografato, il mondo quindi, anche nei suoi squarci di umile monotonia».

ACQUARELLI DI GIOVANNA ERICANI

Una vocazione artistica che viene da lontano quella di Giovanna Ericani, che l'ha indotta, ancora adolescente, a scegliere e frequentare l'Istituto d'Arte (oggi Liceo artistico) "Enrico e Umberto Nordio" di Trieste, dove si è diplomata in Magistero d'Arte. A quella prima fondamentale esperienza scolastica sono seguite nel tempo numerose altre attività formative, tra le quali vanno menzionate almeno quelle con Perizi alla Scuola di Figura del Museo Revoltella, con Sbisà alla Scuola dell'Acquaforte, cui sono seguiti corsi di illustrazione e di tecniche dell'acquarello.

Queste premesse le hanno consentito di operare creativamente nell'ambito dell'arredamento e dell'illustrazione pubblicitaria e istituzionale, conseguendo significativi riconoscimenti in Italia e all'estero. La sua attività di insegnante si è esercitata presso le scuole primarie e i ricreatori comunali di Trieste, per i quali ha tenuto corsi d'arte e di aggiornamento, ideando anche manifesti, locandine e targhe, Rilevante anche la sua attività espositiva, basata sulla presentazione di acquerelli e bassorilievi, che ha visto anche la sua partecipazione a importanti rassegne collettive. Nel 2014, inoltre, ha aperto "Uno studio d'arte" a Trieste he propone corsi di acquarello, pittura su seta, disegno dal vero e trompe l'oeil.

Forte di queste significative premesse, Giovanna Ericani si è presentata in un'iniziativa espositiva personale presso La Saletta di Via della Maiolica 15/a a Trieste, mostra intitolata "Intrecci/grovigli", che è rimasta aperta al pubblico dal 10 al 31 maggio.

Tronco di testa
cm. 70x50

Intreccio verde
cm. 50x35

Le opere proposte in questa occasione sono acquerelli, quasi tutti di generose dimensioni, al limite tra figurazione e astrazione, realizzati durante i lunghi periodi di isolamento causati dalla pandemia e la duplicità stessa del titolo della mostra sembra alludere a un'ambivalenza di stati d'animo che trovano riscontro nelle due diverse modalità di rappresentazione di quanto l'artista ha inteso esprimere: grevi di implicazioni pessimistiche i grovigli – tronchi d'albero o talvolta radici attorcigliate e contorte – mentre sembrano essere preludenti a un'atmosfera di ritrovata serenità gli intrecci, che presentano canneti e boscaglie ritratte in tonalità fredde ma animate da un ritmo compositivo e da effetti luministici che esaltano la freschezza dell'invenzione del dipinto.

Sia nell'uno che nell'altro ambito, tuttavia, gli acquerelli della Ericani raccontano di una consumata perizia esecutiva e di una non comune capacità di organizzare lo spazio sul foglio secondo un preciso pensiero compositivo, teso a far collimare l'esito finale dell'opera con quella che era stata l'emozione che s'era inteso trasferire sulla carta.

PER CAUTE SOPRAVVIVENZE

di Malagigio

HITLER

Hitler è diventato un nome comune per indicare i più recenti tra i pessimi della Terra. Per quanto *pessimo* sia un superlativo assoluto, tutti sappiamo che il concetto è molto relativo.

È infatti sempre più in auge quel procedimento retorico che i sapienti chiamano *reductio ad hitlerum* (scriviamolo ormai con la minuscola). La felice espressione fu inventata dal filosofo Leo Strauss all'inizio degli anni Cinquanta, per definire una banalizzazione mendace di quanto l'Hitler vero (quello nato a Braunau nel 1889 e morto a Berlino nel 1945) combinò: la più feroce guerra di sempre e lo sterminio degli ebrei nell'Europa da lui occupata.

Adesso però per ritrovarsi a sbandierare quel nome basta molto meno. Ad essere ottimisti, questo accade perché noi occidentali ormai gli Hitler li riconosciamo in culla: Bin Laden, Saddam Hussein, Gheddafi, Milosevic, Chavez, Ahmadinejad, al-Asad, Kim Jong-un con tutta la sua dinastia, ecc. ecc.

Fosse davvero così, si sarebbe avverata la terribile profezia, che avevamo scambiato per cattiva fantascienza, del film *I ragazzi venuti dal Brasile* (1978), in cui si vedeva l'orribile dottor Mengele clonare Hitler novantaquattro volte.

La più recente trasformazione sarebbe quella di Vladimir Putin: per i suoi tanti e importanti ex amici occidentali, gli sarebbe accaduto qualcosa d'improvviso, verrebbe da dire di kafkiano; «dopo una notte di sogni inquieti, Vladimir Putin si risvegliò trasformato in un grosso Adolf nero». E questo – che ingrato - malgrado tutto l'amore che fino a ieri gli abbiamo dato.

MIMETICA

Aggettivo sostantivato che indica una divisa militare il cui scopo dovrebbe essere rendere il più indistinguibile possibile il soldato dall'ambiente circostante. Le divise mimetiche di tutti gli eserciti del mondo sono invariabilmente caratterizzate da toni di verde, tutt'al più con accorte chiazze di marrone. Le divise mimetiche ci fanno capire quindi che le guerre si combattono nelle foreste, nei prati, protetti dai cespugli delle savane. C'è un che di romantico in questa ostinazione al verde, proprio nel tempo in cui la deforestazione procede più gloriosa della marcia dell'Aida. Secondo una stima della Fao, dal 1990 al 2020 sono andati cancellati dal pianeta oltre 420 milioni di ettari di foreste: circa 140 Italie. In compenso crescono le città. Il cemento si propaga per quattro metri quadrati al secondo. Alla fine della lettura di questo lemma, sarà stato cementificato lo spazio per il parcheggio di un onesto supermercato. Aumentano anche gli uomini e quindi i soldati. Dicono gli esperti che nel 2050 nel Mediterraneo ci sarà più plastica che pesci. E i soldati saranno stretti come sardine in scatola nelle oasi di verde superstiti. Da lì potranno bombardare le megalopoli illudendosi invisibili come lucertole tra le ortiche.

PUTINIANO

L'aggettivo *putiniano* è registrato nel Dizionario Treccani già dal 2008. Per evidenti motivi, nei tempi più recenti. il lemma ha visto virare il suo significato verso un tono dispregiativo.

Putiniano è un nemico giurato della democrazia liberale che sempre rispetta

le libertà dell'Uomo (che saremmo noi), per praticare una cinica politica di pura prepotenza, non necessariamente frutto di un progetto razionale, ma magari anche per puro patologico impazzimento (che sarebbe lui).

Ritrovandoci a nostra insaputa in guerra, *putiniano* viene usato al momento soprattutto per individuare gli eventuali fiancheggiatori del dittatore russo in Italia. Occhiuti giornalisti si dedicano a stilare liste di putiniani italiani. Le caratteristiche richieste per accedervi non sono necessariamente chiare, e questo è giusto: per essere efficace, la qualifica di *putiniano* è bene che resti vaga.

In particolare, si può dire che non è necessaria un'esplicita adesione all'attuale politica della Russia per questa impegnativa qualificazione. È sufficiente esprimere dubbi, riserve o distinguo rispetto all'attuale posizione del governo, e cioè della Nato, e cioè degli Stati Uniti d'America.

Esisterebbero quindi dei *putiniani di fatto*: degli oggettivamente putiniani, anche se a parole questi provano vanamente a tenersi lontani e a mostrarsi persino radicalmente critici nei confronti di Putin. Il concetto di *oggettivamente putiniano* è pronto così ad allargarsi fino all'indefinito. Essere giudicati o*ggettivamente* qualcosa, ricorda quell'oggettivamente nemici del popolo che fece finire nei gulag tanti innocenti condannati come nemici di Stalin. Ne parla a lungo Aleksandr Isaevič Solženicyn nel sempre utile *Arcipelago Gulag*, raccontando cosa prevedeva l'articolo 58 del codice penale del 1927 (ha 14 commi).

VEDOVI ALLEGRI

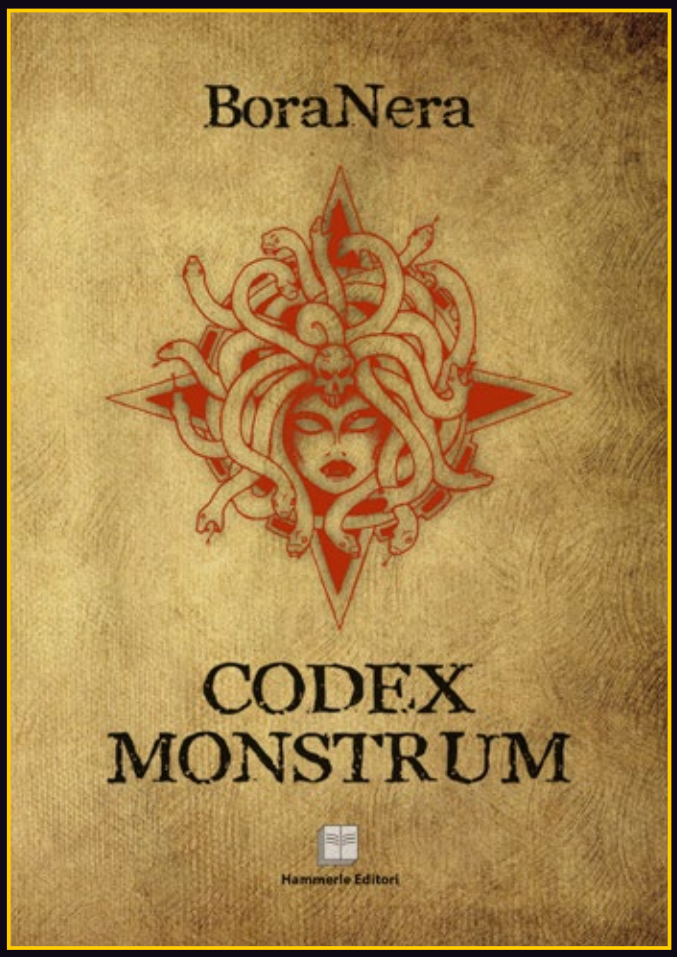
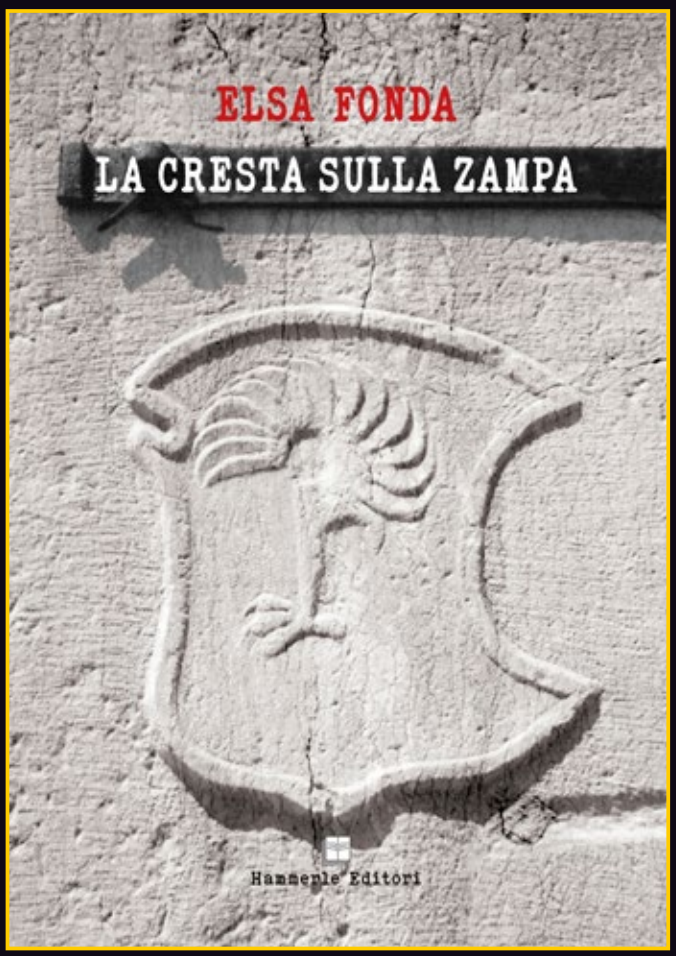
La condizione essenziale per lasciare al mondo una pletora di vedovi e vedove, di orfane e orfani, è essere morti. Solo questo lascerà ai vivi il grato dono del rimpianto. Nel rimpianto, quello che rimpiange riempirà il silenzio del morto col suo ruolo – assunto da sé – di medium: «Ah! Cosa avrebbe detto la Buonanima se fosse viva!…»; qui dovrebbe seguire un momento di dolente suspense, «Ora velo dico io…», qui si potrà sospirare sollevati.

Va molto il rimpianto a comando in occasione dei centenari. Pier Paolo Pasolini, per esempio, sta dando la stura a una serie straordinaria di rimpianti. Come mostra il suo caso, aiuta molto poter ostentare un qualche filo di parentela, amicizia, amore e comunque intimità con il defunto da rimpiangere. L'*auctoritas* del rimpiangente aumenta esponenzialmente se potrà dimostrare di aver condiviso con il rimpianto prima di tutto il letto, altrimenti almeno cose come qualche cena in ristoranti possibilmente non di primissima scelta, meglio se trattorie un po' abiette. Se non lo si è neppure conosciuto di persona, occorrerà esibire un qualche grado di parentela importante; diciamo cugini di quarto grado, meglio se corroborata da una qualche per quanto vaga somiglianza fisica.

Naturalmente il defunto, il rimpianto, deve usare la cortesia di non tornare in vita a nessun costo. Tutti i rimpiangenti si troverebbero orfani e vedovi del loro rimpianto.

Il rimpianto, direbbe Leopardi, è sempre poetico: è una delle figure della lontananza e dell'indefinito. Sostituire l'aura sfocata che si allarga nel tempo attorno al defunto, come in un tramonto impressionista, con qualcosa di volgarmente evidente come un resuscitato, sarebbe catastrofico. Direbbe sempre Leopardi: accade sempre quando si sostituisce la cara immaginazione con la stupida realtà.

Si rimpiangono meglio quelli che non muoiono troppo vecchi: meglio se di morte violenta, meglio ancora se questa è ambigua e persino indecifrabile: Marylin Monroe! – Nel caso invece che la morte, per quanto inequivocabilmente non naturale, abbia una spiegazione chiara ed evidente, ci penseranno le vedove e i vedovi a trasformarla in un labirinto di inesauribili inconsolate congetture. Ne nascono destini, vocazioni, addirittura carriere.



NOVITÀ IN LIBRERIA