INFORMAZIONI DI ARTE E CULTURA numero 82 - luglio 2022



Una nuova voce si aggiunge alla tradizione della poesia in dialetto triestino



MERCOLEDÌ 31 AGOSTO 2022 ore 18.30

EX LAVATOIO

Via San Giacomo in Monte, 9 - Trieste

Presentazione del volume

QUEL CHE PORTA LA MAREA

di

PATRIZIA SORRENTINO

Edizioni Vita Activa Nuova, 2022

Dialogherà con l'autrice WALTER CHIEREGHIN

Letture di SARA ALZETTA



Sommario

La nera delle menzogne3
Il "nostro" Carso4 di Roberto Dedenaro
Un architetto triestino «fuori sede»6 di Gabriella Ziani
L'irriducibile Crali11 di Roberto Curci
Miran Košuta traduce France Prešeren14 di Enzo Santese
Più leggero di una piuma16 di Walter Chiereghin
La tela di Penelope di Orson Welles20 di Francesco Carbone
La vie en rose a Muggia23 di Walter Chiereghin
Un "cantiere" aperto24 di Gianni Cimador
Elogio dell'ombra28 di Luisella Pacco
Universi paralleli di guerra e pace31 di Paolo Cartagine
Il Serse di Händel secondo Dantone34 di Luigi Cataldi
L'estate dei ritratti36 di Walter Chiereghin
La cera di Kravos39 di Roberto Dedenaro
Dello sguardo e dei nomi40 di Carlo Selan
Fantasmi in bicicletta41 di Stefano Crisafulli
Parlare di guerra ai bambini42 di Anna Calonico
Solo per ringraziare (parte undicesima)43 di Giancarlo Pauletto
Per caute sopravvivenze46 di Malagigio

LA FIERA DELLE MENZOGNE

Risulta incredibile che, come in ogni campagna elettorale, anche in quella che anticipatamente stiamo vivendo, vecchi giocolieri stanchi ripropongano allo stesso pubblico – altrettanto e più stanco di loro – gli stessi specchietti per le allodole, camuffati da programmi per la prossima legislatura. Come un anziano comico che riesuma antiquate barzellette che non fanno più ridere nessuno, c'è anche stavolta chi, senza arrossire di imbarazzo, favoleggia di pensioni minime a mille euro per tredici mensilità, di protesi dentarie gratuite per gli anziani, di vitalizi alle casalinghe (alle "nostre mamme"). Si tace invece di un milione di posti di lavoro, che sono sostituiti questa volta, in ossequio ad un'aspettativa di interventi ecologici da parte dei cittadini, da un milione di nuovi alberi all'anno. Più tardi, sul filo del silenzio elettorale imposto dalla legge, arriveranno anche le promesse di eliminazione o drastica riduzione delle tasse e dei balzelli più vari, come avvenne per esempio nel 2008 per il bollo di auto e moto che, naturalmente, continuiamo rassegnatamente a pagare ancora oggi, nonostante che chi ne propose allora l'eliminazione avesse poi effettivamente vinto le elezioni e formato un suo Governo.

Con ogni probabilità nessuno è in grado di stabilire quanti elettori abbiano una propensione a credere una volta di più a panzane di tal genere, né di quanti, al contrario, si sentano offesi dall'essere destinatari di così inattendibili messaggi di una propaganda elettorale veramente di sconfortante livello. Fatto sta che anche stavolta, come abbiamo potuto constatare fin dalle prime battute di questa soleggiata campagna elettorale, ci viene elargita la consueta mercanzia di fanfaluche di seconda mano, senza nemmeno il pudore di confezionarla in un pacchetto almeno di un poco più credibile e convincente.

Stavolta, tuttavia, i soliti noti hanno superato se stessi, raccontando inverosimili ricostruzioni di come si è pervenuti allo scioglimento delle Camere prima ancora di buttarsi nell'agone delle loro mirabolanti promesse elettorali. Tre partiti della defunta maggioranza che aveva sostenuto il Governo a cui essi avevano negato la fiducia, forse insospettiti da una certa popolarità di cui, a dare retta ai sondaggi, l'Esecutivo sembrava godere tra gli elettori, si posero immediatamente l'obiettivo di allontanare da sé il sospetto di essere responsabili della crisi che essi stessi avevano in effetti provocato, e della conseguente fine anticipata della legislatura. La soluzione apparve subito, ai loro occhi, la più ovvia: bastava negare l'evidenza e proclamare che il Governo era caduto per opera del principale partito del centro-sinistra che aveva votato la fiducia. Detta così la cosa non quadra, e difatti loro riuscivano certo ad essere più convincenti: nonostante che il voto palese per chiamata nominale e i conseguenti verbali della seduta proclamassero il contrario, l'Esecutivo risultava sfiduciato da chi aveva votato la fiducia, contro la volontà di stabilità da parte di chi invece sulla fiducia s'era astenuto, preferendo non partecipare al voto o uscendo dall'aula del Senato. Anche camuffato sotto abilissimi artifici dialettici, il paradosso evidente della ricostruzione stentava un po' ad affermarsi come verità inconfutabile, e allora sopravvenne il colpo di genio: il Governo è caduto perché il presidente del Consiglio era stanco: sua quindi, e del tutto personale, la responsabilità della crisi e dello scioglimento delle Camere.

Superato questo risibile ostacolo di una corretta analisi dei fatti, si può procedere con gli slogan e con il consueto armamentario – rosario incluso – a propinare ai cittadini suggestioni taroccate che li istruiscano circa l'opportunità di affidare a una nuova maggioranza le redini dello Stato, in un autunno che si annuncia per molti aspetti tra i più problematici da diversi decenni a questa parte.

Stando ai sondaggi, potrebbe anche essere una donna la nuova inquilina di Palazzo Chigi. Le mie amiche mi perdoneranno se, nel caso specifico, preferirei un ennesimo capo del Governo di genere maschile.

EDITORIALE

sommario

informazioni web di arte e culturaa distribuzione gratuita
n. 82
luglio 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: **Leonor Fini Autoritratto**olio su tela, 1968

Trieste, Museo Revoltella



TERRITORIO

sommario

IL "NOSTRO" CARSO

di Roberto Dedenaro

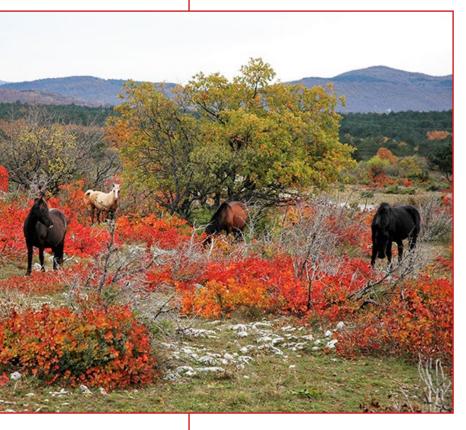


Foto di Umberto Laureni

In questi giorni di grande preoccupazione per gli incendi boschivi che hanno martoriato una parte del Carso, abbiamo potuto leggere diversi interventi, dal tono molto preoccupato, su organi d'informazione cartacei o digitali che erano, mi sembravano, essere ispirati da un'idea di fondo, su cui mi pare vale la pena di ritornare. Se ho capito bene, si "accusava" la città, genericamente, il pensiero dominante, o non so bene chi di aver in qualche forma dimenticato o tradito il Carso. Mi sono chiesto quanto ciò sia vero e se non sia più utile, passato lo sgomento, un approccio più razionale.

I nomi sono luoghi. Quello che spesso si chiama il Carso, non è un'entità metafisica, ma un territorio fortemente antropizzato e il cui aspetto attuale è frutto, ugualmente, dell'opera dell'uomo che lo abita da svariati millenni. Esistono diversi modi poi di dividerlo in microzone, quelle amministrative, ad esempio, il Carso triestino e quello goriziano, quello italiano e quello slo-

veno (la maggior parte), altre che sono adoperate solo da parte degli abitanti di madrelingua slovena, il Breg, ad esempio, sconosciuto agli italiani, in bisiacheria "la monte" e via dicendo. La cultura urbana di Trieste ma quella più in generale scientifica austriaca prima e italiana prima e dopo si è occupata intensamente di questo piccolo territorio, lo testimoniano gli innumerevoli studi e le molteplici guide ai suoi sentieri che dalla fine dell'ottocento ad oggi hanno cercato di descriverlo e di renderlo una meta appetibile per gli svaghi domenicali e non di torme di cittadini alla ricerca di relax. La gran parte di questi scritti ha, a mio parere, una caratteristica di fondo, il territorio di cui si occupa è visto fondamentalmente come uno spazio naturale, i sui abitanti sono dei fantasmi, quasi, o quando ne parlano come nella guida di Gustavo Cumin del 1929, lo fanno in maniera sostanzialmente inaccettabile. E come se avessimo uno zaino sulle spalle da cui non ci riusciamo a liberare, continuiamo a ragionare su queste piste, anche nobili, già tracciate. Si può notare anche come questo legame storico tra città e territorio, tra cultura urbana e luoghi, profondissimo, sia oggi confermato da alcune pagine Facebook dedicate al Carso che hanno migliaia e migliaia di iscritti, fra trenta e quarantamila. Ma se mutiamo punto di vista, invece, il Carso, per i suoi abitanti è stato ed è ancor oggi un mezzo di sostentamento fondamentale, i suoi campi divisi ancora dai muretti che tanto poesia fanno sono delle proprietà private, che hanno dato negli anni una stentata agricoltura, legname per il riscaldamento, fieno per gli animali. Qualcuno dice non c'è più il Carso di Slataper, il "grido di pietra", non c'è più perché pochi raccolgono legna e fieno e quasi nessuno vi porta più animali al pascolo. Resta quel po' d'agricoltura, che dà scarsi risultati, a livello di economia famigliare, qualcosa di più porta la viticoltura e l'olivicoltura, ma si tratta anche lì di piccole, nobilissime, produzioni di nicchia. Que-

C'è, su questo territorio piccolo, un affollarsi di istituzioni, di livelli decisionali: chi decide su cosa, in questa foresta vergine istituzionale?

sto almeno nel Carso italiano; i campi sono abbandonati perché il lavoro è faticoso e poco redditizio, e così terreni che venivano sfalciati per il fieno più volte in un anno, non lo sono più: le piccole quantità che se ne ricavavano non servono e sono difficilmente raccoglibili dalle macchine oggi in uso, nessuno tiene più quei pochi animali da stalla, che erano il fondamento della sopravvivenza delle famiglie fino agli anni settanta, circa, per cui il fieno serviva. Oggi i campi valgono tendenzialmente poco, almeno che non si riescano a rendere edificabili e questa spiega, in parte, l'invasione edilizia a cui abbiamo assistito negli ultimi decenni, soprattutto nell'ambito del Comune di Trieste, ma non solo. I campi sono stati urbanizzati, cementificati, sono scesi di numero ma le zone rimaste si sono inselvatichite, come in altre parti d'Italia, fenomeno visto anche positivamente da alcuni ambientalisti, perché ha portato una serie di animali a popolare nuovamente le nostre zone, a volte con effetti non auspicabili, come nel caso dei cinghiali la cui proliferazione rende ulteriormente complicata, fra l'altro, l'agricoltura. Esistono poi altri tipi di proprietà, quelle delle "comunelle", su cui si potrebbe fare un altro lungo discorso. In sostanza, però, la domanda fondamentale credo sia: possiamo convincere i singoli proprietari attraverso una serie di incentivi, immagino, a mantenere in modo diverso le loro proprietà senza costruirci sopra? È quello che veramente ci serve? In questo quadro andrebbe poi inserito l'impatto di attività come gli agriturismi e le tradizionali osmice, che sono, se opportunamente regolamentati, un incentivo a mantenere attività tradizionali di uso e manutenzione del territorio. Mi rendo conto che, in questa mia visone, il Carso sia soprattutto un luogo abitato più che un giardino d'inverno, ma sul monte Volnik/Lanaro, che altrimenti non si chiamerebbe così, prima del camminatore che partiva da Scorcola per fi mare un quasi ridicolo libro di vetta, ci andava il pastore con i suoi animali, da secoli. C'è poi, su questo territorio piccolo, un affollarsi di istituzioni, di livelli decisionali: i comuni minori della provincia di Trieste che non c'è più, hanno in qualche caso un'estensione inferiore ad ogni ragionevolezza, la Regione, il Comune maggiore, Gorizia, lo Stato confinante, poi la Forestale, la Protezione Civile, l'Unione Europea, il Governo nazionale, così citando a braccio, chi decide su cosa, in questa foresta vergine istituzionale?

Poi, ci sono gli incendi, delle tragedie, che sono in gran parte di origine dolosa o comunque provocati direttamente dall'uomo, possono essere affrontati in maniera migliore? Probabilmente sì, come ogni cosa che l'uomo fa è migliorabile, ma il loro estendersi in maniera così preoccupante, fatte salve le responsabilità individuali, dipende innanzitutto da elementi che coinvolgono interamente il mondo: il riscaldamento globale e i fenomeni estremi ad esso connesso, non è la nostra cattiva coscienza ad esserci dimenticati del Carso, credo ma il nostro non saper affrontare o non voler vedere un problema di carattere generale che non sarà domani ma è adesso qui e che richiede il massimo di razionalità, scienza, la letteratura serve ma fino ad un certo punto, e buona politica che possiamo riuscire a mettere in campo. Il riscaldamento globale ci chiede scelte per il futuro e molta saggezza, politiche innovative, riusciremo a conciliare interessi privati e politiche collettive?

I terreni incendiati ricresceranno, questa è l'unica cosa sicura, il fuoco controllato è un antichissimo modo di fertilizzare i campi, ci vorranno anni ma sicuramente succederà, paradossalmente i guasti di certi interventi edilizi non sembrano reversibili, e di fronte al groviglio di interessi, anche legittimi, poche voci si alzano, come fossimo colpiti dal particolare e non fossimo capaci di vedere l'insieme, ma non è di questo che discutevano Machiavelli e Guicciardini?.

TERRITORIO

sommario



VISTI DA VICINO

sommario

UN ARCHITETTO TRIESTINO «FUORI SEDE»

di Gabriella Ziani

Luca Paschini



Ha scritto una lettera alla rubrica "Posta e risposta" di Francesco Merlo sulla Repubblica. Per dire che a una «nemesi storica», il fatto che a Vienna il palazzo del Principe von Metternich sia oggi prestigiosa sede dell'ambasciata d'Italia, si è aggiunta un'altra circostanza particolare: a restaurare quello storico edificio – compresi i furtivi passaggi sotterranei – è stato lui, Luca Paschini, architetto triestino «fuori sede» giustamente orgoglioso della «rivincita». Nato nel 1971, titolare dello Studio 3089 a Vienna, docente al Politecnico, è sempre assai attento alle questioni che agitano la città giuliana, in primo luogo il Porto Vecchio.

Architetto Paschini, molto simpatica la sua lettera a Repubblica. È fuori sede da molto, se ha studiato a Venezia, a Bath in Inghilterra, e a Vienna... Com'è andata?

Trieste ha due caratteri peculiari e profondi: è una città accomodante e al tempo stesso irrequieta. Da un lato il suo paesaggio meraviglioso fatto di mare e Carso ti accarezza e ti vizia, ma dall'altro la pressione dei suoi limiti di terra e di mare ti spingono sempre verso fuori. Nel 1990 andai a studiare architettura a Venezia, per approfondire una realtà diversa da quella giuliana, ed ebbi l'opportunità di incontrare grandi architetti come Gino Valle, Luciano Semerani, Vittorio Gregotti, Aldo Rossi, Francesco Venezia, e la fortuna di confrontarmi con studiosi come Manfredo Tafuri, Roberto Masiero. Marco De Michelis e Francesco Dal Co. Da Venezia feci un anno di Erasmus in Inghilterra e poi decisi di chiudere il percorso di studi a Vienna, dove andai per fare la tesi con l'architetto Zaha Hadid, vincitrice del Pritzker Prize. Studiare nella Masterklasse dell'Angewandte di Vienna con Zaha Hadid fu un'esperienza indimenticabile e molto formativa.

Com'è stata la sua vita Trieste, finché ci è rimasto?

Ho vissuto in città sino all'inizio dell'università. I miei genitori sono nati e cresciuti a Trieste, dove si sono incontrati e sposati tutti i miei nonni, i quali avevano radici natie dalla Carnia all'Istria. Ho fatto tutte le scuole a Trieste sino a diplomarmi al Volta, la vecchia Kaiserlich und Königliche Staatsgewerbeschule. Crescere a Trieste è una fortuna: la città è estremamente ricca di cultura, e ha un diffuso atteggiamento di sobrietà che consente di focalizzarsi sulle cose importanti e di tralasciare vezzi modaioli o effimeri. Come crocevia di mare e di terra ha saputo filtrare le culture di transito e raccogliere diverse intensità da esse. Credo che il livello delle scuole superiori e dell'università sia molto alto e consenta a tutti di acquisire un'elevata preparazione, con livelli superiori alla media delle altre città italiane ed europee. Purtroppo nelle fasi successive alla formazione la città, per i suoi limiti strutturali, offre invece poche possibilità di eccellenza e molte persone sono spinte a cercare in altri luoghi spazi di sviluppo.

Perché ha scelto Architettura? Aveva già in mente la missione di respon-

Intervista a Luca Paschini, titolare di uno studio di architettura a Vienna e docente al Politecnico della capitale austriaca

VISTI DA VICINO

sommario

sabilità che poi ha esplicato in tante iniziative su sostenibilità, uso del territorio, estetica?

Architettura mi ha sin da subito affascinato perché è una disciplina che abbraccia diversi campi del sapere: ha un lato tecnico e scientifico determinante, ma fonda le sue radici nell'arte e nella filosofia L'attenzione verso il territorio è nata quando ho capito che ogni edificio, anche il più piccolo, non deve essere considerato come un oggetto a sé stante, ma come una realtà radicata in un territorio e facente parte di una storia molto più ampia: la sostenibilità di un prodotto nasce nel suo rapporto con il territorio e con la sua storia.

Lei ha fondato il network no profit dei Giovani architetti, GiArch (con oltre 27 sezioni associate, da Torino a Catania, da Genova a Trieste). Che cosa contraddistingue le nuove generazioni dalle precedenti?

Dal 2000 c'è stato in Italia un ritrovato interesse degli architetti verso il costruito. Negli anni precedenti, a causa di un'università spesso chiusa in se stessa e con pochissimi contatti con il mondo del lavoro, si svilupparono dialoghi molto introversi e chiusi all'interno delle mura accademiche. La maggior parte dei docenti non aveva relazioni con il settore delle costruzioni e non costruiva nulla. Le nuove generazioni hanno imparato sul campo a lavorare assieme alle imprese, diventandone, in molti casi, stimolo e motore di innovazione. Nel 2010 sentimmo la necessità di raccontare queste esperienze positive che avevano prodotto spazi bellissimi e di altissimo livello qualitativo. Con il GiArch realizzammo diverse iniziative tra cui la pubblicazione di due libri per la Utet e una grande mostra alla Triennale di Milano. Anche a Trieste al Museo Revoltella, in occasione della Festa dell'architettura, venne presentato questo lavoro durante un evento importante organizzato dagli architetti triestini Andrea Battistoni, Fabrizio Furlan, Elisa Fontanot, Lisa Lantier, Elisa Loganes, Andrea Marchesi e Alice



Martinelli.

Che cosa è "brutto" in architettura? Anche certe produzioni di famosi "archistar" brillano per creatività, ma non appaiono "belle" a tutti.

Beh, ci vorrebbe un libro, o meglio un trattato di estetica per rispondere in maniera completa... Ci sono diverse categorie di valutazione oggettive, altre molto soggettive. Provo a sintetizzare in poche righe la mia posizione, con l'aiuto del semiologo francese Jean Baudrillard. Per Baudrillard si può valutare il valore di un oggetto analizzando quattro delle sue componenti: 1) il valore funzionale (soddisfa le tue esigenze?), 2) il valore economico (il costo è ragionevole per i tuoi standard/esigenze?), 3) il valore simbolico (ciò che rappresenta, per esempio una maglietta polo Ralph Lauren rappresenta un mondo e un insieme di valori diverso da quello illustrato in una maglietta degli Iron Maiden...), 4) il valore del segno (il valore estetico, ovvero la capacità dell'oggetto di trasmetterti un'emozione/empatia solo per le sue forme, materiali, colori, grafica ecc.). A queste ne aggiungerei una quinta (non di Baudrillard): l'Embergy, o Embodied-Energy, ossia quanta energia consuma questo oggetto per la sua produzione/ consegna/uso/smantellamento (ossia la sua impronta ecologica). È un approcPalazzo Metternich a Vienna sede dell'ambasciata d'Italia

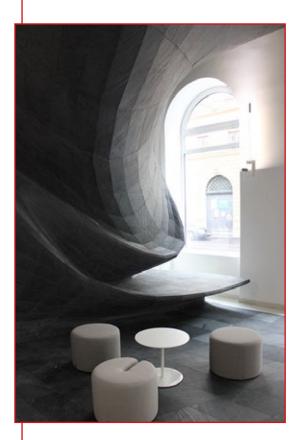


VISTI DA VICINO

sommario

L'avveniristico showroom Stroilistone (l'ardesia si piega rendendo un tutt'uno pavimento, pareti e soffitto)

«Trieste, come crocevia di mare e di terra, ha saputo filtrare le culture di transito e raccogliere diverse intensità da esse»



cio schematico, ma funziona bene per una prima lettura... Per molti avvocati tenere sulla scrivania una penna Mont Blanc è una cosa molto bella, per un ambientalista scrivere con una penna sfera su manico in legno è molto meglio. Lo stesso vale per l'architettura, dipende come e cosa rappresenta, quanto costa, quanto consuma ecc. Poi, la valutazione sul brutto o sul bello dipende esclusivamente dai valori personali che ciascuno ha acquisito tramite la sua educazione e le sue esperienze.

Perché si è fermato a Vienna, e come si trova a insegnare al Politecnico?

Vienna è una delle capitali mondiali dell'architettura: qui nascono i progetti e le teorie di Otto Wagner, di Josef Hoffmann, di Adolf Loos, ma è anche la città dei grandi gruppi Radicals degli anni Settanta come Coop Himmelblau, Haus Rucker e Co, e di Hans Hollein. La città a mio avviso ha un ottimo equilibrio tra storia/passato e innovazione/sperimentazione. Vienna ha tre scuole

di architettura in tre università diverse: al Politecnico (TU Wien), all'Accademia di Belle Arti (Akademie) e alla Scuola di arti applicate (Angewandte): è un panorama molto variegato e vivace. Un contesto così ricco mi ha da subito affascinato e stimolato professionalmente. A Vienna si lavora anche molto bene, il personale è qualificato e le imprese hanno strutture professionali e ben organizzate.

Restaurare il sontuoso palazzo Metternich è stato un successo professionale. Quali interventi? E grazie a che cosa ha vinto il bando?

Lavorare su Palazzo Metternich significa avviare un dialogo con la storia, con la storia dell'Austria e dell'Italia ma soprattutto dell'Europa. Prinz Eugen Lothar von Metternich fu il fautore del Congresso di Vienna, nel quale si decise l'assetto degli Stati europei, in buona parte ancor oggi attuali. Le stanze del palazzo sono davvero speciali e piene di storia: basti pensare allo studio di Metternich, tutto rivestito in legno d'ebano pregiato, regalatogli dal re del Brasile, o ai rivestimenti pittorici della Sala delle battaglie. Il lavoro lo acquisimmo grazie alla lungimiranza dell'ambasciatore Marrapodi che ci selezionò tra alcuni studi di restauro locali. L'ambasciatore colse probabilmente la nostra particolare attenzione verso il valore della storia e il nostro interesse a mantenere i segni del passato. Sul palazzo abbiamo lavorato per lotti. Purtroppo a causa di budget sempre molto limitati abbiamo fatto interventi su parte delle facciate, dell'androne di ingresso, della sala delle Ghirlande ecc. Alcuni interventi sull'accessibilità e l'adeguamento funzionale di spazi interni sono ancora in fase di pianificazione e sviluppo.

Ha lavorato anche nel passaggio segreto, che Metternich pare avesse predisposto per raggiungere la sua amante... Ce lo descrive?

Durante i lavori di restauro trovammo ancora intatto l'ingresso a un tunnel sotterraneo che collegava la residenza del principe a Palazzo Sternberg, dimo-

«Per il Porto Vecchio di Trieste ci vuole un piano strategico generale, anche per consentire agli investitori istituzionali di programmare significativi investimenti a lungo tempo»

VISTI DA VICINO

sommario

ra della sua amante. Le vie di fuga sono la rappresentazione dell'impossibilità della stabilità assoluta della vita. Chi le prepara sa che prima o poi dovrà avere un'uscita secondaria che gli consenta di svincolarsi dalle trappole che si è creato o che la società gli ha imposto. Un tema molto interessante, non solo dal punto di vista architettonico. Vienna è una città piena di passaggi sotterranei, molti conosciuti, molti ancora segreti. Orson Welles ne Il terzo uomo ne ha mostrato la ricchezza e le dimensioni. Metternich nel suo palazzo aveva diversi percorsi alternativi e un tunnel di circa 200 metri che lo portava dalla "Favorita". Ora ne restano solo pochi metri: diversi edific per abitazioni sono stati costruiti sopra questo antico passaggio, dopo che il principe dovette vendere i suoi poderi a causa delle difficoltà finanziar e in cui si trovò alla fine della sua carriera

Tra le sue realizzazioni a Vienna c'è lo showroom Stroilistone. Non è un progetto davvero ardito? Pavimento che diventa parete.

È uno dei progetti di cui sono più soddisfatto: è un ambiente diverso dall'ordinario, e presenta una dinamica spaziale unica. Diversi anni fa un cliente italiano ci chiese di realizzare un progetto di interni per uno spazio nel primo distretto ove presentare e vendere pietre naturali, graniti, e marmi italiani. L'idea nasce dal tentativo di trovare un sistema per esporre il prodotto nel modo migliore possibile e al contempo di mostrare quanto con le attuali tecnologie contemporanee si possa oggi fare. Notammo che i pavimenti dei locali sono di norma coperti e nascosti da diversi oggetti: tavoli, scaffali, armadi, tappeti e divani limitano la percezione della superficie di calpestio. Ipotizzammo allora un approccio up-side-down, ossia di esporre i prodotti del cliente sulla superficie del soffitto, lasciata completamente libera collocando gli elementi di illuminazione solo a parete. Da qui ci venne poi in mente di collegare i due piani orizzontali con un elemento plastico a geometria complessa



per illustrare le capacità tecniche e le innovazioni più avanzate. La grande onda in pietra naturale di ardesia nasce così da un esigenza funzionale prima di tutto.

Ma, tecnicamente, come ci siete riusciti?

Per definire la forma, per gestire la complessità delle curve e controcurve e per produrre tutti i disegni esecutivi abbiamo utilizzato e integrato ben tre software diversi. I pezzi di pietra sono stati poi tagliati con una fresa direttamente comandata dal computer. Solo così è stato possibile avere sotto controllo la forma e i costi dei 747 elementi che compongono l'oggetto.

Il progetto è stato molto apprezzato, sia dalla critica specialistica su pubblicazioni nazionali e internazionali, sia dai non addetti ai lavori. La soddisfazione più bella è stata vedere le persone apprezzare la fisicità dell'opera, che è molto tattile, mette in risalto la materialità della pietra naturale: toccano la curva, ci si siedono sopra...

Su che cosa in particolare impegna ora i suoi studenti al Politecnico di Vienna?

Quest'anno ho svolto il corso su un tema molto interessante: come sviluppare la città in verticale. Una città più densa e compatta è sinonimo di una città più sostenibile. Plastico per il progetto di "rinascimento" del Porto Vecchio di Trieste realizzato da Luca Paschini con gli studenti del Politecnico di Vienna, esposto a Palazzo Gopcevich dal 12 maggio al 4 giugno 2017

VISTI DA VICINO

sommario

Il progetto di Fuksas per l'ovovia? «Mi sembra veramente mediocre: uno studente del terzo anno non passerebbe un mio esame con un oggetto così banale e soprattutto già visto»

Nel 2016, assieme a un architetto svizzero, lei fece realizzare agli studenti dei progetti che proponevano soluzioni per il Porto Vecchio di Trieste, esposti a Palazzo Gopcevich l'anno successivo. Qual era l'idea-guida, che cosa farebbe se potesse progettarlo in libertà?

Negli anni scorsi si sono realizzati alcuni interventi nel Porto Vecchio e di recente si sono avviati alcuni nuovi progetti: sono però atti singoli, manca un piano complessivo di sviluppo, e non intendo un piano infrastrutturale o dei trasporti, ma un piano che abbia una visione di cosa potrebbe essere il Porto Vecchio tra vent'anni e di conseguenza la città. Con gli studenti del master in Progettazione della città dell'Istituto di urbanistica lavorammo per definire alcune proposte che potessero portare nuove attività e funzioni e quindi nuove risorse a Trieste da qui a vent'anni. Per riempire e far funzionare bene un'area così grande occorre attrarre da fuori molte risorse e molte nuove imprese e persone. Ma per farlo ci vuole un piano strategico generale, anche per consentire agli investitori istituzionali di programmare significativi investimenti a lungo tempo.

Piazza Vittorio Veneto, ristrutturata da Boris Podrecca: non piace. A lei sì? E piazza Goldoni chiusa da strutture in cemento da cui scendono rivoli d'acqua?

A Trieste in centro città manca il verde. Ogni occasione per piantare un albero dovrebbe essere presa. Tra i progetti che presentammo nel 2017 ci fu l'idea di realizzare un lungo Parco lineare in Porto Vecchio per dare un polmone verde agli abitanti del centro. La proposta è stata ripresa dall'amministrazione che in parte la sta realizzando con il progetto dello studio Land di Andreas Kipar. Ma non bisogna limitarsi a delle aiuole, bisogna realizzare un ambiente vivo che vegeta e forma una macchia e un microclima, integrando con un progetto unitario complessivo anche le aree limitrofe e magari gli edifici: il nuovo asse di via Trento e di piazza Libertà, e gli spazi delle Rive.

Lei sa che è in progetto una (contestatissima) ovovia dal Porto vecchio a Opicina. Il sindaco ha interpellato Massimiliano Fuksas per il disegno di stazioni e cabine. Per un collegamento cosiddetto sostenibile è sostenibile eliminare tutto un bosco secondo lei? Fuksas promette di ricreare il bosco al Molo IV...

Anche questo rischia di essere un frammento inutile. Inutile sia per risolvere il problema dei collegamenti e del trasporto pubblico, sia per dotare la città di una nuova attrazione turistica. La prima funivia fu realizzata nel 1908, e da allora ne sono state costruite centinaia nel mondo. Non credo che il progetto sia un'innovazione tale da attrarre masse di turisti a Trieste per fare un giro sull'ovovia. Il progetto di Fuksas mi sembra poi veramente mediocre: uno studente del terzo anno non passerebbe un mio esame con un oggetto così banale e soprattutto già visto.

Lei come cambierebbe la mobilità?

A Linz, la scorsa estate, Leonard, un bambino di otto anni, e sua madre Nikola sono atterrati nella piazza principale della città con un veicolo Drone per il trasporto di persone a guida automatica (ossia senza pilota). È stato un volo di presentazione di un programma avviato già da diversi anni in Austria, che prevede di attivare sistemi di volo automatico con droni per il trasporto di cose e persone nei prossimi due anni. Sono questi, a mio avviso, i programmi innovativi che portano avanti lo sviluppo vero di una comunità. Un sistema di tram elettrici per il trasporto di persone e un sistema di trasporto con droni di beni e prodotti (e perché no, persone) renderebbero migliore la vita in città.

La sua casa preferita?

Il progetto di una villa che stiamo facendo a Forte dei Marmi in Versilia: uno spazio fluido senza soluzione di continuità, aperto e connesso al giardino circostante per raccogliere i profumi dei pini e del mare.

L'IRRIDUCIBILE CRALI

MOSTRE IN REGIONE

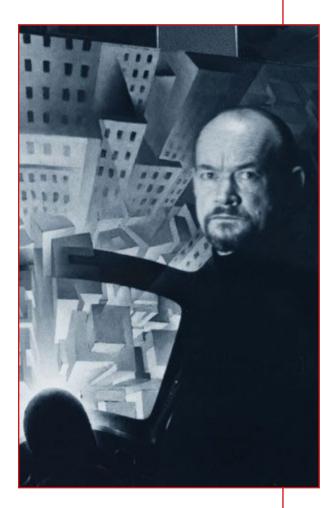
sommario

Tullio Crali

di Roberto Curci

Gli aeropittori? «Meritano di essere sepolti e dimenticati per l'eternità, o tutt'al più di essere esposti per ciò che sono: documenti di barbarie». Parole feroci e ultimative del critico d'arte del Guardian, Jonathan Jones, al tempo (2005) di una mostra sull'aeropittura futurista italiana allestita all'Estorick Collection di Londra. Per Jones restava valida l'equazione futurismo = fascismo, da cui un basilare pregiudizio, d'altronde molto diffuso e non del tutto bugiardo: lo stesso che, per i primi decenni del secondo dopoguerra, impedì che si guardasse alle molte declinazioni del futurismo con occhi non offuscati dalle ideologie e le si recuperasse con una certa serenità di approccio e di giudizio.

Non la pensano certamente come il critico londinese quanti adesso hanno ideato, organizzato e allestito due mostre curiosamente affini e contestuali: "Dall'alto. Aeropittura futurista" al Labirinto della Masone della Fondazione Franco Maria Ricci, a Fontanellato (fino al 18 settembre) e "Crali aeropittore, sempre futurista" alla Gal-



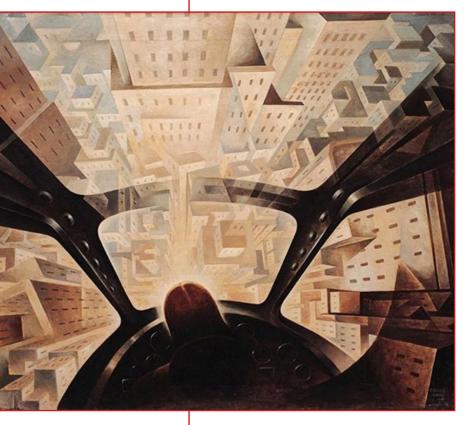


Tullio Crali Rombi d'aereo acquerello, 1927 collezione privata

MOSTRE IN REGIONE

sommario

Ancora una mostra a Monfalcone per l'«aeropittore, sempre futurista»



Tullio Crali In tuffo sulla città (Incuneandosi nell'abitato) olio su tela, 1939 collezione privata leria comunale d'arte contemporanea di Monfalcone (fino al 25 settembre).

È quest'ultima, per ovvie ragioni, a toccarci da vicino e, anzitutto, a suscitare un interrogativo. Come mai Crali concede un bis a soli tre anni dal focus a lui dedicato nella medesima sede ("Crali e il futurismo. Avanguardia culturale", 2019)? La ragione sta, a monte, in una controversia giudiziaria tra il Mart di Rovereto, cui Crali stesso aveva donato (in "donazione modale") un'ampia selezione delle opere da lui giudicate migliori, e le eredi dell'artista, insoddisfatte per il mancato rispetto di certe clausole concordate. Alla fine le eredi l'hanno avuta vinta. Ed è proprio la quarantina di opere a loro restituite il pezzo forte della nuova rassegna monfalconese, curata ancora da Marino De Grassi con ricco catalogo delle Edizioni della Laguna (purtroppo privo, negli Apparati, di una scheda biografica dell'artista).

In mostra a Monfalcone c'è davvero il "tutto Crali", il percorso di un'inesausta creatività alimentata fin quasi alle soglie dei novant'anni (1910-2000 le date), nel segno non solo di una totale fedeltà al tema portante della sua produzione pittorica (il volo, lo spazio), ma pure alla curiosità quasi fanciullesca per certe "trovate" argute e ludiche, espresse con materiali poveri: sassi, legni, metalli, sugheri.

In mostra e in catalogo si procede correttamente per capitoli tematici: Crali aeropittore, Crali futurista, Il nostro territorio, Architettura, Bassorilievi, Polimaterici, Sassintesi. E se il curatore, anziché affidarsi a un saggio onnicomprensivo, preferisce accompagnare quasi per mano il visitatore soffermandosi sui vari momenti e le varie mutazioni, è la storica dell'arte Barbara Martorelli ad affrontare il tema delle opere non pittoriche: sculturine e assemblaggi in cui Crali dà via libera alla propria fantasia visionaria, da bricoleur, giocando (e divertendosi) a comporre suggestive composizioni minimaliste, cui regala titoli spiazzanti. Con una pietra e un aggeggio metallico evoca Marinetti che declama la guerra; a un montaggio di pietra, vetro e metallo offre l'impegnativo titolo di Guerra e pace. E basta un fil di ferro opportunamente ritorto per evocare la silhouette di una Signorina al bar.

Colpisce la coerenza concettuale che sottende l'intero tragitto di Crali. A 17 anni realizza due acquerelli su cartone già pienamente futuristi, *Incubo* e *Ossessione*, e dello stesso 1927 è un terzo acquerello, *Rombi d'aereo*. La strada maestra, dunque, è già imboccata, anche se il Manifesto dell'Aeropittura Futurista apparirà appena due anni dopo, sottoscritto da Marinetti, Benedetta, Balla, Depero, Prampolini, Dottori, Fillia, Tato e Somenzi.

All'espressione del mito modernista della macchina e della velocità si aggiunge dunque l'entusiasmo per il dinamismo del volo, che sempre ispirerà Crali: a vent'anni dipinge *Squadriglia in volo*; del medesimo 1930

Accanto ai quadri gli assemblaggi di materiali poveri: sassi, legni, metalli

MOSTRE IN REGIONE

sommario

è, stavolta in chiave espressionistica, *Risveglio di metropoli*: presente l'anno dopo alla goriziana Esposizione dei pittori futuristi, riscuote gran successo e lo stesso autore annota: «In pochi giorni il mio quadro è venduto per due volte e devo fare una terza versione per me». Anche di quello che è considerato il suo capolavoro esistono almeno due copie. Il vertiginoso *In tuffo sulla città*, ovvero *Incuneandosi nell'abitato*, del 1939, è in mostra a Monfalcone, dove troneggia solitario, ma è presente altresì, tale e quale, nella rassegna di Fontanellato.

Un fascino particolare emana dalle opere del periodo francese, gli anni Cinquanta in cui Crali insegna al Liceo italiano di Parigi. Accostandosi a stilemi cubisti e abbandonando i virtuosismi delle visioni aeree, «Crali a Parigi scende a terra», come scrive in catalogo Barbara Martorelli: e nascono opere di grande suggestione quali Neve alle Tuileries, Bois de Boulogne, Place Fürstenberg. All'esperienza francese seguirà, dal 1962 al '66, quella egiziana, come insegnante nella scuola d'arte del Cairo, ma il filone prediletto ritroverà vigore col rientro definitivo in Italia, a Milano, dove vivrà fino alla morte, nel 2000.

Saranno anni in cui Crali si batterà in ogni sede per riscattare il futurismo dalla damnatio memoriae in cui sembrava relegato. Lo farà con le opere e con le parole, da buon declamatore quale sempre fu. Ritornerà ai temi aerei, riuscendo a rendere omaggio tra anni Ottanta e Novanta alle acrobazie delle Frecce Tricolori. Ma si concederà pure qualche nostalgico ripiegamento, tornando alle terre e alla città in cui tutto nacque con dei piccoli olii niente affatto futuristi: Isonzo e il Sabotino, Casoni in laguna, Castello di Gorizia e Santo Spirito e la serie dei Grebani carsici.

Gorizia appunto. La città dell'incontro e dell'innamoramento giovanile per il futurismo, la città delle prime

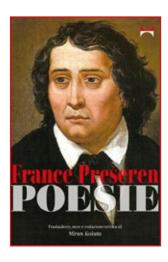


esperienze di volo. La scintilla scoccata verso il 1928 giungeva una decina d'anni dopo che Sofronio Pocarini e Mario Mirko Vucetich avevano stilato il Manifesto del Movimento futurista giuliano. Particolare curioso: Crali nato in Dalmazia, a Igalo; Vucetich di padre dalmata. Entrambi in qualche misura debitori di Gorizia. Sennonché alla "fede" nel futurismo Crali avrebbe creduto sempre, mentre per Vucetich – un geniale eclettico a tutto campo, di cui bisognerebbe riparlare - l'esperienza futurista fu una semplice "sbandata" giovanile, prontamente rinnegata.

Tullio Crali Festa tricolore in cielo olio su tela, 1986 collezione privata

POESIA

sommario



France Prešeren
Poesie
traduzione, note e
redazione critica di
Miran Košuta
ZTT-EST, Trieste 2020
pp. 496, euro 29,00

Il Ponte rosso Informazioni di arte e cultura N. 82 luglio 2022

MIRAN KOŠUTA TRADUCE FRANCE PREŠEREN di Enzo Santese

Poezije doktorja Franceta Prešerna / Poesie del dottor France Prešeren (edito dal tipografo Jožef Blaznik a Lubiana nel 1846, ma datato 1847) è l'unico libro pubblicato in vita dal più grande poeta sloveno, France Prešeren, nato a Vrba nel 1800 e morto a Kranj nel 1849. È del triestino Miran Košuta, storico della letteratura di quel paese, scrittore e saggista, la traduzione, uscita nel 2020 per iniziativa dell'Editoriale Stampa Triestina, che di quel volume traduce tutte le poesie con testo a fronte, esclusa peraltro la ballata in lingua tedesca Lenore di Gottfried August Bürger, tradotta dal poeta sloveno. Quindi il volume, che propone in italiano il mondo poetico di Prešeren, è una finestra aperta sullo scenario romantico, in cui le idee europee sulla conoscenza delle letterature straniere si combinano con la coscienza nazionale tipica del periodo.

Il complesso fecondo di rapporti tra la cultura slovena e quella italiana riceve un impulso di approfondimento e di reciproca attenzione con un libro che da tempo reclamava la sua realizzazione; Miran Košuta ha impegnato se stesso in una lunga consuetudine di studio riguardante gli esiti più cospicui del confronto tra due lingue e due letterature, capaci di rimarcare una loro precisa identità pur dentro un ambito dove la contiguità geografica nel corpo centrale d'Europa ha prodotto sollecitanti riflessi per entrambe. È il paradigma di quanto l'opera traduttiva dovrebbe comportare in chi si accinge ad affrontare la poesia nel lavoro di riporto dalla lingua di un autore in un'altra, senza minimamente alterare nemmeno le sfumature significanti dell'originale; queste richiedono non una fedeltà pedissequa ma un'aderenza all'originale nel rispetto assoluto del pensiero senza minimamente forzare i sensi e le dinamiche logiche nel lavoro finito

Boris Paternu, uno dei maggiori specialisti dell'argomento, in una delle due postfazioni al libro (l'altra è di Elvio Guagnini) annota che «Preseren portò a

maturazione estetica le lettere slovene, affinando per primo il loro stile e schiudendo così loro l'opportunità di una piena, completa evoluzione letteraria, almeno nell'alveo lirico, mentre la prosa rimaneva, nella prima metà del XIX secolo, ancora in condizioni di forte arretratezza». In questa azione importanti fattori di lievitazione nella qualità dei contenuti e nella valenza di originalità sono stati proprio France Preseren e il suo grande amico, il teorico e critico Matija Čop.

Il lavoro di Košuta, contribuisce in maniera sostanziale a illuminare i contorni di una fisionomia letteraria che, profondamente nutrita dalla temperie romantica, sviluppa un suo riconoscibile tratto inserendolo, tra l'altro, a buon diritto tra le emergenze di pensiero e di scrittura più significative nel panorama del periodo, con una marcatura specifica della nuova dignità raggiunta dalla letteratura di quel paese che nello scrittore ha trovato uno dei diffusori più efficaci nell'illuminare le sue peculiarità specifiche ed europee in generale.

«Per quanto possibile, - avverte lo studioso triestino - la presente traduzione delle *poesie* cerca di rispettare, oltre al portato semantico, anche le caratteristiche formali dell'originaria raccolta, rendendone la struttura strofica, le fig re retoriche, la rimica e la metrica nel tentativo di mediare al lettore italiano la bellezza dello zven e del pomen, del suono e del significato che echeggiano inscindibilmente fusi nell'alto canto romantico di France Prešeren». Indubbiamente questo "tentativo" del traduttore è andato a buon fine e ciò emerge da una lettura comparata del testo originale e di quello a fronte. L'aspetto che più dà corpo al lavoro di scavo di Miran Košuta è il fatto di essersi accostato ai testi facendone emergere con precisione i rilievi di pensiero, con una cura particolare nella resa del ritmo, della musicalità, del regime strofico e delle pause. È così che il testo a fronte può suggerire (ed è stimolo molto apprezzabile, di forte riflesso cul-

POESIA

sommario

Una versione italiana con testo a fronte dell'opera in versi dell'insigne poeta sloveno

turale) sfruttare per uno sguardo parallelo rivolto anche al testo sloveno che, anche a chi non ha dimestichezza con la lingua, rivela il pregio del traduttore nel rispetto della quantità, delle pause e della rima riuscendo Košuta nel difficile ricamo dell'interpretazione intessuta nel verso, che si conforma sempre all'originale senza divaricare mai nella dissonanza arbitraria. Anzi l'andamento prosodico ricalca puntualmente, proprio in parallelo tra l'una e l'altra lingua la rima, per esempio, nelle sue varietà di baciata e incrociata in sequenza: Luna brilla, / bacchio squilla / stanche, tarde ore già; / duol dannato /mai provato / assopire non mi fa. (Pod oknom /Sotto una finestra).

Per il resto il libro, ricco di 494 pagine, distingue i contenuti nelle sezioni di *Poesie*, *Ballate* e *Romanze*, *Poesie varie*, *Gazzelle*, *Sonetti* (la parte più corposa, distinta in quelli d'amore, nel *Serto dei sonetti*, nei satirici e in quelli della sventura), *Battesimo alla Savica* e un'appendice con il *Brindisi*, le cui prima e settima strofa dal 29 marzo 1990 sono le parole dell'inno nazionale sloveno.

La capacità di Prešeren di spaziare con disinvoltura tra forme espressive e temi con sfumature significanti diverse è data anche dalla gazzella o ghazal, una forma di poesia d'araba antica, confl ita poi nelle «letterature islamiche con struttura mobile dai 5 ai 15 versi composti ciascuno da due emistichi, solitamente monorimici». Diffusasi in Europa, in ispecie in Inghilterra, Germania e Spagna, la gazzella ha avuto apprezzabili risultati in vari autori, tra tutti anche in Goethe e Garcia Lorca. «Se germoglierà il seme, chi lo effonde, non lo sa; /chi la interra, se farà la pianta fronde, non lo sa. /Sotto il cielo un dì e un anno il nomade si sfà;/ ma se alfine le sue messi avrà feconde, non lo sa».

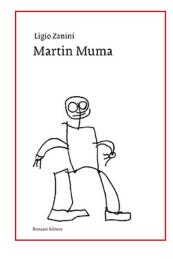
Miran Košuta dedica in appendice una parte cospicua del volume alle note al testo che percorrono con profondità d'analisi e chiarezza d'argomenti la genesi delle varie liriche, le loro caratteristiche metriche, illustrano le motivazioni di partenza, aprono squarci di natura storica, di rilievo tecnico-letterario su luoghi, persone ed eventi che hanno avuto un'incidenza pur minima nella vita e nell'opera di Prešeren. Sempre in appendice, segue una breve guida alla pronuncia di nomi e termini presenti nella traduzione, poi la cronobiografia che scandisce nei punti qualificanti del suo percorso attraverso gli eventi più significativi e una bibliografia delle principali opere di e sull'autore. Le due postfazioni, rispettivamente di Boris Paternu e di Elvio Guagnini, mettono poi il sigillo su un'opera che è impulso ulteriore e ponte culturale di prim'ordine tra Slovenia e Italia, collocate nella contiguità europea con i tratti distintivi della loro cultura. Paternu afferma che «Prešeren è rimasto anche un indomito paladino dell'individualità nazionale slovena, sia rispetto al Settentrione che al Meridione slavo da cui proveniva la forte ondata illirista, determinata ad abolire lo sloveno come lingua letteraria e imporre al suo posto una comune lingua slavomeridionale. Non è affatto esagerato affermare che Prešeren abbia fondato la nazione slovena, naturalmente nell'ambito dell'idea e della poesia. Entrambe elevate però a un livello europeo e cosmopolita di modernità». Elvio Guagnini, dal canto suo, dopo un ampio e articolato ragionamento sull'utilità delle traduzioni con uno sguardo su quelle che hanno fatto la storia della letteratura europea, conclude con un auspicio che facciamo nostro: «un patto di grande impegno - con i lettori e gli studiosi – per un lavoro al quale dobbiamo guardare con animo grato e augurare ampia circolazione». Lo merita davvero la traduzione realizzata da Miran Košuta in un'opera che risulta omogenea nella complessità delle sue articolazioni, nella lucidità dell'analisi che traspone in italiano il pensiero di Prešeren, con rigore critico e bella disponibilità interpretativa.



NARRATIVA

sommario

Ligio Zanini



Ligio Zanini
Martin Muma
Ronzani editore, 2022
a cura di Mauro Sambi
prefazione di Ezio Giuricin
pp. 406, euro 19,00

Il Ponte rosso Informazioni di arte e cultura N. 82 luglio 2022

PIÙ LEGGERO DI UNA PIUMA

di Walter Chiereghin



Il poeta e letterato istriano Giuseppe Picciola (Parenzo, 1856 - Firenze, 1912) curò un'antologia che fu pubblicata postuma da Sansoni nel 1914, col titolo Poeti italiani d'oltre i confini. I confini cui si faceva riferimento nel titolo dell'opera erano, naturalmente, quelli dell'epoca e segnavano la demarcazione tracciata in esito alla Terza guerra d'Indipendenza nel 1866, che escludeva Trento, Gorizia e Trieste, oltre naturalmente l'Istria, Fiume e la Dalmazia dall'ambito territoriale italiano. Le principali voci poetiche nella nostra lingua, erano dunque quelle che si levavano dalle provincie cosiddette irredente, come venne indicato dal titolo modificato - Poeti italiani delle terre irredente - della successiva edizione del 1919,

Se a qualcuno venisse in mente di ripetere oggi la strada tracciata da Picciola, setacciando cioè le presenze poetiche degli italiani rimasti dopo la determinazione della nuova linea di confine e dopo il massiccio e drammatico esodo dall'Istria, non c'è dubbio che un ruolo preminente nella nuova antologia dovrebbe essere riservato al poeta di Rovigno Ligio Zanini, com'è difatti avvenuto nell'importante lavoro

curato da Nelda Milani e Roberto Dobran nei due volumi del 2010 *Le parole rimaste*, editi da Pietas Iulia di Pola ed Edit di Fiume.

La poesia di Zanini nel dialetto neolatino istriota di Rovigno, incline alla introspezione e alla quieta contemplazione di semplici aspetti della natura e del paesaggio, è accostabile alla sensibilità e ai toni di Biagio Marin, proponendo – assai più che bozzetti folcloristici - una costante riflessione sulla particolarità della sua condizione esistenziale di esiliato in patria che si raccorda a quella di tutto un popolo duramente provato dalla Storia. Su quest'ultimo aspetto, la poesia di Zanini ha trovato un suo corrispettivo in prosa e in lingua italiana nel romanzo Martin Muma, pubblicato sulla rivista culturale La battana di Fiume nel 1990, e successivamente raccolto in volume dalla Edit nel 2008, che la Casa editrice vicentina Ronzani, attenta a quella letteratura italiana d'oltre i confini, ha recentemente ripubblicato a cura di Mauro Sambi, con contributi di Guido Manacorda, Mario Rigoni Stern, Ezio Giuricin e Franco Juri.

Il romanzo, redatto in terza persona, è palesemente autobiografico, scritto molto tempo prima della sua pubblicazione, che finalmente fu consentita dalle mutate circostanze politiche nella ex Jugoslavia, sulla via di dissolversi.

Il Martin Muma del titolo è un personaggio creato da Pier Lorenzo De Vita per il Corriere dei Piccoli della metà degli anni Trenta, che nelle strisce appare come un bambino esile e gracile, i cui disegni erano accompagnati da una legenda in facili rime baciate: «Vi presento Martin Muma, / più leggero di una piuma, / che a cavallo della schiuma... ». Lo stesso Zanini, nelle Postille al romanzo, racconta di come il piccolo eroe di carta lo affascinasse quando ancora non sapeva leggere, ed era costretto a richiedere a una zia di leggergli le strofette che corredavano le figure. Anche il pro-agonista del romanzo si chiama Martino, un nome che - ci informa sempre l'autore - nessuno a Rovigno avrebbe affibbiato a un neonato,

Martin Muma, alter ego di Ligio Zanini, si racconta in una storia strepitosa di incanto lirico e del disincanto di due diverse oppressioni politiche

NARRATIVA

sommario

posto che nel gergo locale *Martéin dei uvi* (Martino delle uova) o *Martéin del lato* (Martino del latte) «era considerato sinonimo di beota o poco meno». È evidente che tale intenzionale identificazione collima con un'immagine che l'autore ha, e conseguentemente tende a fornire, di se stesso, soprattutto nella prima parte del volume, dove narra della sua infanzia e adolescenza, un vero e proprio *Bildungsroman*, ambientato tra Rovigno e Pola, oltre che sul mare sul quale i due centri istriani si affacciano.

Come s'è detto, *Martin Muma* ha un'impostazione autobiografica, per cui la trama del romanzo coincide in larga misura con le non comuni esperienze vissute dell'autore, che riportiamo nella scheda bio-bibliografica in calce a questo articolo.

La prima parte del romanzo, che occupa circa due terzi del volume, è ambientata tra gli anni Trenta e quelli della guerra, e spazia tra ambiti diversi, dalle condizioni di vita degli strati popolari cui appartiene la famiglia di Martino, all'insofferenza per la burocrazia e per il regime di "Testa quadrata" (id est Mussolini), dapprima nei discorsi orecchiati in famiglia, poi, progressivamente, in una sempre più nitida presa di coscienza che avvicinerà il giovane alla Resistenza antifascista. In parallelo a questa evoluzione etica e politica, avviene anche la crescita culturale su cui fonderanno in seguito la scrittura e la poetica di Zanini; ciò avviene in particolare per quanto attiene alla comprensione della dignità del dialetto che costituirà poi lo strumento principe della sua ispirazione lirica e che finirà per farne una delle voci più autorevoli della poesia italiana in Istria nella seconda metà del Novecento.

Vale la pena di soffermarsi un momento su come questa crescita culturale viene narrata, a partire dal disagio di una lingua madre che era il dialetto di Rovigno, che a Pola, dove la famiglia s'era trasferita, implicava ilarità, dileggio e difficoltà di relazione con i coetanei, mentre a scuola, prevaleva un insegnamento molto conforme ai programmi ministeriali e quindi orientato a una rigida concezione



Ligio Zanini nella sua batana

purista, fino all'arrivo di un nuovo insegnante di Lettere, il professor Callegarini, «un appassionato della felicissima teoria, specialmente per Martino, dei linguaggi regionali italiani. Secondo la quale, in breve, la lingua italiana pura sarebbe soltanto un desiderio, un sogno, a cui si avvicinerebbero pochi: eminenti linguisti, alcuni giornalisti dell'EIAR e diversi italianisti. Mentre la maggioranza, stragrande, anche delle persone dotte, parlerebbe e scriverebbe una lingua, colorita e profumata variamente, in conformità del particolare humus linguistico, i dialetti, delle regioni d'Italia, sempre nel rispetto delle regole fondamentali dell'italiano» (p. 229). L'incontro con questo insegnante illuminato – che finirà torturato e ucciso dai nazisti – determinò una svolta nella vita del giovane studente delle Magistrali, conferendogli una sicurezza di sé fino ad allora sconosciuta e, quel che per noi lettori più conta, indicandogli una strada dalla quale non si sarebbe poi allontanato nella sua lirica e nemmeno, come testimonia il libro del quale parliamo, nella sua prosa in lingua italiana, cui la fioritura di termini e locuzioni dialettali conferisce un valore aggiunto in termini di realismo e nella rappresentazione di una ben specifica identità culturale. Da quell'incon-



NARRATIVA

sommario

Sullo scenario di una Rovigno incantata e di Pola, ma anche nell'orrore di Goli Otok



Rovigno

tro con Callegarini e dalle riflessioni che ne conseguirono, Martino uscì diverso e rafforzato: «non aveva più paura, ché, se i pescatori di Aci Trezza parlavano per la penna del Verga, consigliatogli dal professore, un italiano dal profumo siciliano, anche lui poteva dir qualcosa che avesse l'aroma del ginepro istriano. L'Istria non aveva nulla da vergognarsi al cospetto della Sicilia» (p. 230).

Ma Martin Muma, soprattutto nella sua ampia prima parte, fornisce un'immagine articolata e corale della società istriana d'anteguerra, che tuttavia sembra coltivare in sé i semi di quanto avverrà di lì a poco. a causa del precipitare del'Europa verso la guerra, ma anche a causa di una contrapposizione etnica esasperata da una burocrazia ottusa e animata, in particolare, dall'esigenza di assecondare la volontà governativa di italianizzare a tappe forzate la società delle terre già irredente, incurante dei guasti irreversibili che la sua azione amministrativa apporterà anche alla vita dei connazionali, cui non riuscirà più di recuperare la serenità di una convivenza che risulterà alla fin del tutto sgretolata ed irrecuperabile.

Il fascino della narrazione della prima parte risiede anche nella capacità di Zanini di accompagnare il lettore come fosse partecipe delle esperienze di Martino seguendone il progredire dall'infanzia all'adolescenza e quindi alla giovinezza. È il protagonista stesso che sembra guidare chi legge attraverso realtà e fantasie che vengono attraversate con uguale concretezza

ed abbandono, nella progressiva conquista dello spazio in cui si muove Martino ancora bambino, nell'incanto delle calli di Rovigno e del suo mare, una topografia che si percepisce negli aromi di resina e menta, una Pola più ruvida ed ostile, nella quale tuttavia l'adolescente troverà la sua iniziazione sessuale grazie a una donna sposata, sua vicina di casa. Non c'è distinzione tra quando avviene di fatto attorno a lui e quanto avviene invece nella sua fantasia, che lo vede a colloquio con un antenato mai conosciuto, il bisnonno profetico, oppure quando decide di volare via, leggero come una piuma, per non validare con la sua stoica indifferenza una punizione corporale ingiustamente inflittagli

La seconda parte del romanzo, che pure si apre con un brano da antologia che ricorda l'Hemingway di Il vecchio e il mare, e mette in scena un Martino ormai anziano che pesca nel mare di Rovigno sulla sua battana dialogando con il suo gabbiano Filippo, è organizzato su un altro registro: la narrazione distesa della sua età evolutiva ha lasciato il posto a una prosa di testimonianza, intervallata da considerazioni politiche. Il resoconto del suo internamento nell'orrore di Goli Otok, l'Isola Calva (Zanini la chiama Isola Nuda), autentico Lager dove venivano reclusi e condannati a inumani lavori forzati stalinisti e dissidenti del regime di Tito, costituisce una delle prime – se non la prima – esplicita denuncia dell'apparato repressivo di quel regime.

Sopravvissuto a una inumana detenzione che dal 1948 si protrae fino al 1953, colpito nella persona e negli affetti – la giovane compagna, i figli e quel che rimane della sua famiglia – Ligio/Martino si adatta a vivere come può in quella terra abbandonata da tanta parte dei suoi abitanti, a testimoniare con la sua caparbia volontà di rimanere la lotta di una personalità che non intende piegarsi alla prepotenza di visioni e di prassi politiche che l'etica che lui si è venuto edificando non gli consente di condividere, relegandosi in un'individuale silente opposizione a quanto – il nazifascismo prima e il comu-

Claudio Magris ha definito Martin Muma

"un piccolo capolavoro"

nismo poi – ha cercato di sgretolare nella sua terra tanto amata e altrettanto vilipesa.

Martin Muma ha perduto, nell'ultima parte del suo percorso, la sua leggerezza di piuma e di ciò risente inevitabilmente il romanzo, che tuttavia rimane un "piccolo capolavoro", come lo definisce Claudio Magris sul Corriere della Sera (8 febbraio 2022), ma c'è anche chi, come Gianfranco Franchi, lo considera "uno dei massimi romanzi italiani del Novecento". Una grande

testimonianza, comunque, di cos'è stato in Istria un Novecento ingrato e violento, tanto per chi è stato indotto ad andarsene quanto per quelli che, come Zanini, hanno scelto di rimanere, con la schiena dritta.

Pure, al di là di ogni considerazione di valore letterario e testimoniale, fosse l'unica cosa che rimane della nostra civiltà, questo libro potrebbe compiutamente narrare a un archeologo alieno, anche tra mille anni, cosa era un uomo.

ZANINI, Ligio (Eligio)

Rovigno, 1927 - Pola, 1993.

Poeta e scrittore. Figlio di un maestro d'ascia, a causa di un tracollo economico della piccola attività del padre, nel 1936 dovette lasciare, assieme alla famiglia, Rovigno per trasferirsi a Pola, dove tuttavia il piccolo Ligio ebbe problemi di inserimento, anche perché l'istrioto rovignese dei suoi primi anni era scarsamente compreso nella città d'approdo, dove si parlava un dialetto istriano veneto. Studiò presso l'Istituto Magistrale di Pola e, giovanissimo, aderì a un gruppo di giovani antifascisti fiancheggiatori della guerra di liberazione egemonizzata dal Partito comunista jugoslavo di Tito. Al termine delle ostilità, mentre a Pola la comunità italiana abbandonava la città per riparare in Italia, si iscrisse al PCJ e si diplomò maestro nel 1947, venendo nominato referente per le scuole italiane presso il Dipartimento per l'Istruzione, incarico in cui si trovava a disagio, anche per l'inesperienza nella didattica, ma soprattutto perché aveva la consapevolezza di essere strumentalizzato da parte del neo costituito potere politico. All'espulsione della Jugoslavia dal Cominform, nel 1948, fu chiamato a scegliere tra Tito e Stalin: non lo fece e restituì anzi la tessera del partito. In conseguenza di tale atteggiamento fu tradotto nel carcere di Pola nel gennaio 1948, e dopo un processo sommario nel luglio di quell'anno, deportato nel campo di lavoro di Goli Otok, dove rimase detenuto fino al 1952, benché al processo gli fosse stata comminata un condanna a soli tredici mesi. Una volta rimesso in libertà, fece vari modesti lavori per sopravvivere, e solo nel '59 poté riprendere a insegnare, riaprendo la scuola

italiana di Salvore. Si laureò in Pedagogia a Pola nel 1979, dopo aver ripreso gli studi e, alternando l'insegnamento col lavoro di contabile, si ritirò finalmente a Rovigno. Membro dal 1970 dell'Associazione degli scrittori della Croazia, diede le dimissioni quando, nel 1990, in conformità rispetto al nascente nazionalismo croato, divenne Associazione degli scrittori croati.

I versi di Ligio Zanini hanno riscosso notevoli apprezzamenti, raggiungendo una certa notorietà anche in campo nazionale: è difatti tra gli autori pubblicati nell'antologia La poesia in dialetto nella collana dei Meridiani Mondadori. La forte amicizia con Biagio Marin, i rapporti intrattenuti con Bruno Maier, Claudio Magris, Mario Rigoni Stern e altri intellettuali italiani hanno contribuito a farlo conoscere e a limitarne l'isolamento almeno negli ultimi anni della sua vita.

Volumi pubblicati:

Moussoli a scarcaciuò, Ed. Alut, Trieste 1965; Buléistro, Scheiwiller, Milano 1966; Mar quito e alanbastro, in Istria Nobilissima, U.I.I.F. – Università Popolare Trieste, Trieste 1968; Tiera viecia-stara, in Istria Nobilissima, U.I.I.F. – Università Popolare Trieste, Trieste 1968; Favalando cul cucal Filéipo - In stu canto da paradéisu, prefazione di Bruno Maier, Lint, Trieste, 1979 (opera che ha avuto anche un'edizione in serbo-croato con testo a fronte: Razgovor s galebom Filipom, Fiume 1983); Martin Muma, romanzo, La Batana, Fiume 1990, indi: Edit, Fiume 1999, indi: ivi, 2008, indi: Ronzani, Dueville (Vicenza) 2022; Cun la prua al vento. prefazione di Franco Loi e una lettera di Biagio Marin, Scheiwiller, Milano 1993.

NARRATIVA

sommario



CINEMA

sommario



The Other Side of the Wind Locandina Netflix

Il Ponte rosso Informazioni di arte e cultura N. 82 luglio 2022

LA TELA DI PENELOPE DI ORSON WELLES di Francesco Carbone

«Gli artisti che ho amato di più sono artisti popolari. Io *vorrei* esserlo, ma non lo sono. Assomiglio di più a Céline, che scrive libri su libri che nessuno legge mai.»

(Orson Welles, Peter Bogdanovich, *Io, Orson Welles*)

Cosa è un'artista? Nessuna delle risposte di Orson Welles è scontata: «il pericolo maggiore per un artista è di trovarsi in una posizione comoda: è suo dovere mettersi nel punto di scomodità massima» (O. Welles, Itis all true, Minimun fax 2005); «essere alla moda è segno certo che si è di second'ordine. C'è una corrente principale della nostra cultura, uno spirito del tempo a cui apparteniamo, certo; alla fine, però, non saremo giudicati in base al grado della nostra partecipazione, ma in base alla qualità della nostra risposta individuale» (O. Welles, P. Bogdanovich, Io, Orson Welles). Che è un bellissimo modo per riassumere il rapporto tra arte e morale.

L'occasione per tornare a ragionare su Welles è l'utilissimo saggio di Massimiliano Studer, *Orson Welles e la New Hollywood* (Mimesis 2021) che ricostruisce la storia del suo film più mitico, incompiuto e incompibile, enigmatico e labirintico: *The Other Side of the Wind*. Girato tra il 1970 e il 1975, è uno dei film più geniali mai fatti. Inclassificabile, euforicamente sperimentale, comico – e quindi impuro – come la *Commedia* di Dante, e perfettamente tragico per l'esito a cui ci porta.

Confronti possono essere pensati solo con altri capolavori inqualificabili: l'*Ulisse* e il *Finnegans Wake* di Joyce, *Gli ultimi giorni dell'umanità* di Karl Kraus, *Parigi, capitale del XIX secolo* di Walter Benjamin... Opere mondo, apocalittiche (*apocalisse* vuol dire rivelazione), testamentarie, che ci lasciano in uno stupore turbato.

Quanto ci è rimasto di *The Other Side* of the Wind è un «caos inenarrabile» di documenti, in cui con grande perizia si è mosso Studer, e soprattutto le 96 ore di riprese girate da Welles in cinque anni e mezzo, malgrado difficoltà di ogni genere che sempre Studer racconta efficacemente

La trama è semplice: il giorno del suo settantesimo compleanno, il regista Jake Hannaford - interpretato da un meraviglioso John Huston - presenta in una villa, a un folto gruppo di amici e di addetti, l'anteprima del suo ultimo film The Other Side of the Wind. È seguito in ogni suo movimento da uno stuolo di videomaker. Per alcuni incidenti la proiezione è più volte interrotta; in quei tempi morti - che sono la gran parte del film - tutti parlano, spettegolano, mangiano e bevono - soprattutto bevono - commentano più o meno cinicamente ogni cosa. Parlano quasi solo di cinema. Paiono i dannati tenuti in una piccola torre Babele sul punto di svanire: la villa sembra una bolgia dantesca per cineasti, critici, produttori, condannati a non sapere di essere già in un ecolalico Limbo infernale.

Tra questa piccola folla, il vecchio regista si muove disincantato, avulso e carismatico allo stesso tempo. Il film che presenta è il contrario della cornice chiacchierona e caotica in cui si svolge la proiezione: ne vediamo schegge mute o quasi, lente, con scene di sesso stranianti, ipnotiche, come fossero vissute da sonnambuli. Fanno volutamente pensare ad Antonioni, regista che Welles detestava. Al mattino, dopo questa notte in bianco, il vecchio regista parte solo con la sua Porsche (come James Dean), e come James Dean muore in un incidente stradale.

Welles ha chiamato a recitare forse appena la parodia di loro stessi alcuni dei nuovi autori del cinema non solo americano: Dennis Hopper, Henry Jaglom, Paul Mazursky, Claude Chaborl e soprattutto Peter Bogdanovich, l'amico di Welles, in quel momento all'apice del successo per aver diretto *L'ultimo spettacolo, Ma papà ti manda sola?* e *Paper Moon*.

Questa Babele, che è facile vedere come un'epitome della New Hollywood, è dunque tenuta dentro la cornice classicissima che per Aristotele caratterizza la tragedia greca: unità di luogo (la villa), di tempo (il giorno del compleanno del regista), e di azione (la proiezione del suo ultimo film). Allo stesso tempo, come il

In un saggio la storia del suo film più mitico, incompiuto e incompibile, enigmatico e labirintico: The Other Side of the Wind

nostro *Decameron* e *Le mille e una notte*, il film ha una struttura a cornice: è un film dentro il quale si vede un altro film

The Other Side of the Wind appare a Studer «una sorta di omaggio/parodia della generazione di Easy Rider»: ma forse va più vicino al vero quando lo definisce «una critica caustica alla New Hollywood, al suo stile, ai suoi personaggi mitici, ai suoi contenuti e ai suoi inevitabili cliché»: dunque un film contro la Nuova Hollywood, che aveva ormai soppiantato il sistema degli Studios di quella vecchia Hollywood di cui proprio John Huston era stato uno dei registi più prestigiosi. Huston qui è un alter ego di Welles non meno di quanto lo sia Mastroianni in 8 ½ di Fellini.

Uno dei paradossi è che, se Welles era potuto tornare a Hollywood, era stato proprio grazie al supporto della nuova generazione di registi che di Welles avevano il mito. Ma il film che Welles aveva in mente sarebbe stato ben altro, e ben oltre, di quanto si era visto in *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969) o nel bellissimo *Ultimo spettacolo* (Peter Bogdanovich, 1971): molto più una parodia anche crudele, spietata e disincantata che un omaggio.

Mentre la New Hollywood, pur nei suoi esiti eccelsi, rientrò presto nei canoni del classico cinema americano (Spielberg, Scorsese, De Palma, Coppola, ecc.), Welles rimase tutta la vita un autore sperimentale. E di questo era consapevole: «non mi interessa il lavoro artistico, capite, la posterità, la fama, ma solo il piacere della sperimentazione in sé stessa. È l'unico ambito in cui posso sentire di essere onesto e sincero» (O. Welles, *Itìs all true*).

Questa era stata la sua necessità da subito: già *Quarto potere* (1941) fu l'occasione di una serie ancora oggi stupefacente di innovazioni (vedi di R. L. Carringer *Come Welles ha realizzato Quarto potere*, Il Castoro 2000). *Quarto potere* non ebbe il successo commerciale che ci si aspettava. Già al secondo film – il meraviglioso *L'orgoglio degli Amberson* (1942) – Welles venne licenziato a montaggio non finto: il produttore (come per *Quarto potere* l'RKO) tagliò 43 minuti e chiamò un altro

regista per un finale posticcio e imbarazzante: malgrado questo, il disastro economico non fu evitato.

Hannah Arendt aveva scritto del «destino degli inclassificabili» pensando al suo amico Walter Benjamin, altro genio del XX secolo prediletto dalla sfortuna. Molto di quello che la Arendt ci dice di Benjamin può valere per la vita di Welles: «potremmo senza difficoltà raccontarla come una serie di mucchi di cocci ed è indubbio che anch'egli l'abbia vista così» (H. Arendt, W. Benjamin, *L'angelo della storia*, Giuntina 2017).

Un abnorme «mucchio di cocci» è quanto ci resta di *The Other Side of the Wind*. Studer ci racconta che il *grezzo* che ci è rimasto – da cui Welles pensava di ricavare un film attorno alle due ore – è costituito da 96 ore girate in quasi tutti i formati possibili: 35, 16 e 8 mm, e con telecamere. In tutto sono 1038 bobine. A differenza dei registi della Hollywood classica (John Ford, Howard Hawks, lo stesso John Huston), per Welles era *solo* nel montaggio che il film si realizzava: in un *work in progress* che non poteva che definirsi via via.

In montaggio, aveva un metodo tutto suo, lentissimo, i cui risultati potevano essere rimessi in discussione in qualunque momento: selezionava tutto quanto delle riprese pensava avrebbe potuto servirgli: «per ogni scena faccio una sorgente di tutte le cose che mi *potrebbero* andare bene, perché magari anche in un ciak sbagliato può esserci un pezzetto che mi piace [...]; ci vuole un'eternità» (Orson Welles, Peter Bogdanovich, *Io, Orson Welles*).

Nel caso di *The Other Side of the Wind*, già solo per la predisposizione di questa «rough assembly», la squadra di montatori si ritrovò, scrive Studer, «sovrastata dall'enorme mole di bobine». Solo per una scena di pochi minuti – l'orgia in un bagno pubblico – Welles aveva realizzato 500 inquadrature. Per montarla, ci mise sei mesi. È il Welles che si è sempre saputo: «potrei lavorare un'eternità al montaggio di un film. Per quanto mi riguarda, la singola scena deve *suonarmi* come un motivo

CINEMA

sommario



Massimiliano Studer Orson Welles e la New Hollywood Il caso di The Other Side of the Wind prefazione di Esteve Riambau Mimesis, 2021 pp. 210, euro 18,00

CINEMA

sommario

Come il nostro Decameron e Le mille e una notte, il film ha una struttura a cornice: è un film dentro il quale si vede un altro film



John Huston, Orson Welles e Peter Bogdanovich

musicale, e l'esecuzione è determinata dal modo in cui è montata» (O. Welles, *Itìs all true*)

A che pro tanta lentezza? C'è una scena in *All That Jazz* di Bob Fosse (1980), in cui si vede il regista alla moviola che rimonta per l'ennesima volta la stessa scena. Ha vicino il produttore che si lamenta per questo spreco di tempo e quindi di denaro. Il regista non si scompone. Alla fine, lo lascia solo a guardare. Il produttore non può fare a meno di dire che «così è meglio».

Per un'infinità di impercettibili *meglio*, Orson Welles ha vissuto. I film incompiuti – per i più rocamboleschi motivi – di Welles sono dodici.

Cosa vuol dire per un artista concludere? Welles appartiene a quel genere di artisti di cui ha scritto tanto Paul Valéry nei suoi *Quaderni*: quelli per cui la conclusione dell'opera è un'illazione, una delle possibilità infinite aperte da quello che Welles ha chiamato *sperimentare*. E l'istante in cui si sente che l'opera è *finita* è solo il momento estremo e ingannevole della stanchezza dell'artista. Welles evidentemente si stancava molto raramente.

Tutto questo rende definitivamente «impossibile sapere come sarebbe stato» il film di Welles, se avesse avuto la possibilità di concluderlo.

Dopo una selva di problemi legali, finalmente nel 2017 – Welles era morto nel 1985 – Netflix ha potuto comprare i diritti di *The Other Side of the Wind*. Ha fina - ziato il montaggio con cinque milioni di dollari. Il lavoro è stato affidato a Bob Murawski, ottimo montatore, vincitore, tra l'altro dell'Oscar nel 2010. Nel 2018 il film è stato presentato al festival di Venezia. Da allora, è disponibile su Netflix, con un documentario che ne racconta la storia.

Quello che così possiamo vedere è un buon lavoro? Studer lo definisce un «compromesso». Certo essersi messi al posto di Welles è stata un'operazione congetturale, un arbitrio necessario. Studer individua tutti i punti più problematici: a cominciare dal fatto che Welles era arrivato a montare i primi 42 minuti, che Murawski ha ritenuto di dover cambiare. Il perché non lo sappiamo.

Netflix si è anche affidata a un'intelligenza artificiale per ritrovare in tutte le 96 ore disponibili «ogni fotogramma che fosse coerente con le immagini presenti nel montato di Welles», ma certo neppure un'intelligentissima intelligenza artificiale è Orson Welles. Magari, quando Netflix riterrà giunto il momento di rendere pubbliche quelle 96 ore, professionisti e dilettanti si proveranno a darci montaggi alternativi: varianti di un'opera che non esisterà mai per come il suo autore la stava concependo. Piuttosto come una nebulosa quantistica che ogni volta si riconfigura diversamente.

Occorrerà comunque, come voleva Joyce per il *Finnegans*, uno spettatore insonne che soffre di un'insonnia ideale che tutto gli fa ricordare, e che, arrivato alla fine dell'opera, subito ricomincia a leggerla. Come Joyce, e Dante, Welles crea opere che devono inventare il loro fruitore.

Intanto, pensiamo che vale per Welles quanto scrisse Jacques Rivière per Proust: «è morto della stessa imperizia che gli ha permesso di scrivere la sua opera. È morto per inesperienza del mondo [...], perché non conosceva le regole più elementari di come funzionano le cose» (J. Rivière, *Alcuni progressi nello studio del cuore umano. Proust e Freud*, Medusa 2017). Solo che Orson Welles quelle regole le conosceva fin troppo bene, ma non gli interessava rispettarle in nessun caso.

LA VIE EN ROSE **A MUGGIA**

MOSTRE IN REGIONE

sommario

Emanuela Marassi Giornale 1978, carta di riso, tulle e filo

di Walter Chiereghin

Proseguendo in un coerente progetto culturale che intende dare risalto agli artisti muggesani, il Museo Carà propone, dopo le esposizioni dedicate a Bressanutti, Villibossi, e Romio, "Cronache rosa", mostra dedicata al lavoro di Emanuela Marassi, curata – assieme al ricco catalogo – da Massimo Premuda. L'esposizione, inaugurata in un torrido 1 luglio, rimarrà aperta ad ingresso libero fino al prossimo 28 agosto. Si tratta di un doveroso omaggio a un'artista che, con un impegno di oltre sessant'anni, ha attraversato ambiti creativi diversi ed ha dato prova di un'instancabile ricerca formale che l'ha guidata dalle arti applicate, con gli intarsi preziosi degli esordi, sotto il magistero di August Černigoj, a realizzazioni assolutamente originali con il ricorso a materiali (quali il vaporoso tulle, il rame o il vetro soffiato) e tecniche esecutive (incollaggi, piegature e cuciture a filo) atti a dare nell'opera concretezza al pensiero che l'ha ispirata. Una vocazione creativa concretatasi in forme eterogenee, pittura, grafica, scultura, video, installazioni e performance, che hanno dato luogo a un notevole impegno espositivo sia localmente, ad iniziare da una personale d'esordio del 1966 alla Sala comunale di Trieste, prima che la Galleria Tommaseo divenisse il suo luogo di riferimento, per poi espandersi su ambiti territoriali più estesi, in Italia e all'estero.

Negli anni Settanta, dal '73 al '79, con un'esplicita adesione al movimento femminista, l'interesse per il lavoro creativo si è fuso con l'impegno sociale, rappresentando – in particolare attraverso tre perfor-





mance del 1978 – una visione critica della condizione femminile, ed è dalle esperienze e dagli incontri di quegli anni che «la Marassi trarrò i materiali e il "codice" per un'attività che continua fino ad oggi, ma che soprattutto fino al 1981 ebbe come elementi essenziali ed esclusivi, non uniti ad altri materiali come negli anni successivi, il tulle e il filo da cucito» (così Giuliana Carbi Jesurum in un suo saggio riportato nel catalogo).

Negli spazi del Museo Carà sono presenti gli intarsi lignei su disegno di August Černigoj eseguiti nel 1964 ed ora custoditi al Teatro Stabile Sloveno di Trieste, ma numericamente preponderanti – i Giornali, le Lettere e i Racconti, realizzati negli anni 1978-1981, documenti cartacei dove le righe orizzontali che li intersecano, fossero scrittura sarebbero scarabocchi del tutto illeggibili, fossero invece prove di cucito (l'idea è sempre di Giuliana Carbi) «sarebbero bocciate in un corso di economia domestica per la troppo spavalda cialtroneria della trasandatezza e per l'apparente inesperienza radicale del punto non tirato, aggrovigliato». Il tulle rosa variamente distribuito nelle quaranta opere presenti nella variante cromatica che Černigoj definiva «color rosa zuccheroso da pasticceria», esaltato anche dalla copertina del catalogo rimanda all'impegno femminista dell'artista. O, se non altro, avrebbe evitato alle deliziose composizioni l'onta della bocciatura a un concorso di cucito.

August Černigoj Nozze carsiche legno intarsiato, 1964 Trieste, Teatro Stabile Sloveno Slovensko stalno gledališče

DOCUMENTI

sommario

Giani Stuparich

UN "CANTIERE" APERTO

di Gianni Cimador



Dopo la pubblicazione, nel 2019, dell'epistolario di Giani e Carlo Stuparich, curato da Giulia Perosa, il *Diario* 1913-1915 di Giani Stuparich (EUT, 2022), a cura di Anna Storti, è il secondo volume della collana "Archivio Stuparich", che intende presentare lettere e pagine di diario, inedite in parte, acquisite dalla Biblioteca Civica "Attilio Hortis" di Trieste, molto interessanti perché aprono una finestra sul processo di formazione, umana e culturale, dello scrittore in anni cruciali come quelli immediatamente precedenti e successivi allo scoppio della Prima Guerra Mondiale.

Il diario, che Stuparich inizia nel 1913 quando è studente all'Università di Praga, è un documento finora inedito, nato dalla necessità di chiarimento interiore e di definizione della propria visione della realtà e dei propri ideali poetici ed estetici: proprio per questo non ha l'organicità e la compiutezza dei testi maturi; rivela anche nello stile ancora acerbo e diretto l'urgenza di raggiungere una posizione chiara e coerente sul mondo, mettendo a fuoco i propri stati d'animo, spesso conflittuali e contraddittori; è l'espressione di un giovane che vive ancora una vita precaria, senza riuscire a proiettarsi nel futuro, e cerca nel presente una pienezza irraggiungibile, non avendo una lucida consapevolezza delle proprie risorse e dei propri limiti.

Più che un racconto dei fatti quotidiani, quello di Stuparich è un diario intellettuale, povero di notizie, che ci rivela aspetti della sua personalità poco esplorati o rimasti in ombra in *Trieste nei miei ricordi*, l'opera più autobiografica dello scrittore.

La sensazione è di trovarci di fronte a un cantiere aperto, dove tutto è in divenire e cambia continuamente: di questo Stuparich è consapevole quando osserva che «Bisognerebbe ogni giorno scrivere la risultante di tutti i pensieri che si sono dibattuti in noi, di modo che un diario dovesse esser la linea somma dello svolgimento d'un individuo. Ma è postulato assurdo e astratto», perché «i pensieri non si sommano e dalla somma si fa una media, bensì ogni pensiero è nuovo, autonomo sorge da sé e si sviluppa da sé. Un diario ha da esser quindi un'anima riflessa in espressioni di momenti suoi. L'espressione è l'intimo nesso d'un diario».

Oltre a essere un'occasione per esplorare sé stesso e per apprendere dalle esperienze rivissute nella scrittura, il diario è uno stimolo per il raccoglimento nei momenti di crisi, un rifugio, «ritorno al proprio castello dopo le razzie nel campo della storia e della natura, ritorno costante, quando fa sera e si sta bene sotto il proprio lume».

Negli anni tra 1913 e 1916 molti avvenimenti e cambiamenti si susseguono nella vita di Stuparich, senza che possa pienamente rielaborarli: si va dal periodo a Praga ai soggiorni a Berlino e Amburgo (dove visita Scipio Slataper), fino al ritorno a Trieste, dove insegna alla Scuola Nautica, in un contesto sempre più incerto e movimentato, alla tesi di laurea a Firenze su Machiavelli in Germania e all'espatrio clandestino che lo porterà tra le file dell'esercito italiano con il fratello Carlo, morto nel 1916. E poi sono anni in cui si rafforzano amicizie che avranno grande importanza nella vita di Giani: oltre che con Carlo e Scipio Slataper, il

Il diario di Giani Stuparich del 1913-1915 pubblicato dalla EUT, Edizioni dell'Università di Trieste

futuro scrittore si confronta intensamente con Giuseppe Prezzolini, punto di riferimento intellettuale e destinatario della prima produzione saggistica sulla *Voce*, con Guido Devescovi e Alberto Spaini.

Rispetto al rapporto con Scipio Slataper, di cui Stuparich raccoglierà l'eredità spirituale, è già chiaro comunque quanto li differenzia: mentre Scipio è «concarnato nella storia» e «sente proprio e vive il concatenamento ideale dei fatti [...] E anche se in qualche parte vede ancora scuro, sa che ritornandoci, più pieno, chiarirà sempre più l'ordito, e che con ciò la sua comprensione universale si farà più ricca e più profonda», Stuparich sente invece in sé ancora uno squlibrio, una divaricazione tra «l'assolutezza individuale, il libero arbitrio, l'irrazionalità monadistica» da una parte e, dall'altra, «questa storia necessaria che procede e involge, severa, logica, stringente, ogni cosa nella sua dialettica, e in cui il mio individuo e gli altri individui si sommergono, perché relativi». Sono due prospettive tra le quali Stuparich oscilla, con la consapevolezza che, prima o poi, dovrà prendere una posizione netta, anche sul piano esistenziale: «Prevarrà la natura di buon figlio borghese o il cinico vagabondo nascosto in me?».

Al diario Stuparich affida anche in qualche modo il compito di oggettivare le pulsioni contrastanti e le diverse vocazioni che lo attraggono, con l'obiettivo di agire concretamente, oltre che di chiarire la strada che deve percorrere.

Quando parla dell'università di Praga, che pure era di buon livello, Stuparich ne dà un giudizio molto negativo, e forse un po' ingeneroso, condizionato probabilmente dal senso di solitudine di cui soffriva nella capitale ceca per la lontananza da casa e dagli amici, e per il clima freddo e sempre umido: lo opprime il filologismo accademico fine a sé stesso, «tutta sta atmosfera di miasmi dalle fabbriche filologiche, di puzzo dai camini grammatico-verbali e di veleni fumanti dalle fiasche di pigrizia borghese e di ben maliconico stare e dai letamai di morali serra-occhi e mazza-pidocchi». Si tratta

di una considerazione durissima, fatta da uno che si sente "esiliato", anche se gli anni praghesi daranno a Stuparich una prospettiva molto ampia sulla letteratura e sull'arte tedesca contemporanee, e più in generale su scrittori del "modernismo" ancora sconosciuti in Italia come Thomas Mann, Rainer Maria Rilke, Karl Kraus, Max Dauthendey.

Più che alle novità formali, Stuparich è interessato a quelle contenutistiche, rilevanti in Dostoevskij, letto in traduzioni tedesche, "capolavoro di modernità", anche per la presenza di temi come la diversità e l'irrazionale, tipici della grande letteratura della crisi primonovecentesca.

A Praga Stuparich è lontano dalle sue radici culturali, quelle che sente con forza a Firenze, nell'ambiente culturale vociano, dove approfondisce la conoscenza di Croce e Gentile e matura un nuovo ideale di intellettuale, impegnato attivamente nella società, che persegue già nei primi articoli pubblicati sulla *Voce*, dedicati alla Boemia ceca e al "risorgimento" del paese, dovuto, oltre allo sviluppo economico, al notevole innalzamento del livello culturale, con una conseguente maggiore consapevolezza della propria identità nazionale.

A stimolare la redazione del diario è anche l'esigenza di esercitarsi nella lingua italiana e di acquisire uno stile, sperimentando diverse soluzioni formali. Soprattutto all'inizio, la scrittura è faticosa e contorta, si nota la difficoltà di esprimere chiaramente, con espressioni adeguate, le proprie idee, rilevata anche nella composizione degli articoli per la Voce: «Succede uno sdoppiamento: quel che ho come musicalmente espresso nell'anima afferro rozzamente con una prosa già fatta, e perciò non lo ridò palpitante e in formazione ma freddo e sciolto, e solo dopo con un lavoro d'autocritica e di ragione rinforzo il nerbo a quel che ho espresso. Ma così quel che scrivo mi costa pene, e mai non riesce pieno e intero come vorrei. Bisogna che la mia espressione nasca e viva con l'idea, sia l'esecuzione immediata e necessaria della musica interna che si svolge; non un correr dietro e zoppicar di tasti».

DOCUMENTI

sommario



Giani Stuparich
Diario 1913-1915
a cura di Anna Storti
EUT Edizioni Università
di Trieste, Trieste 2022
pp. 211, euro 15,00



DOCUMENTI

sommario

La sensazione è di trovarci di fronte a un cantiere aperto, dove tutto è in divenire e cambia continuamente

Già il riferimento di apertura a Novalis («Le parole dice Novalis formano un mondo autonomo come le cifre della matematica e tutto sta saperle armonizzare») segnala quanto stiano a cuore a Stuparich il valore e il corretto utilizzo delle parole che devono tendere a uno stile il più possibile ,,trasparente", rappresentato con la metafora dell'alabastro, «che è tutto luce e tutto materia, sino all'anima, sino all'ultima intimissima molecola concretizzata».

L'attenzione nei confronti delle parole e la "sensibilità ai segni della natura" che, come ha notato Giuseppe Sandrini, caratterizza il primo Stuparich, sono evidenti nei passaggi in cui vengono descritte, con una sensibilità quasi pittorica, sensazioni visive, auditive, olfattive: come precisa Giani, si tratta di «Raccontare. Abituarsi a raccontare. Scrivere interrompere leggendo quando s'inciampa e s'è stanchi e rimettersi a scrivere. Bisogna farvi la mano e la mente. Accelerare il moto d'intuizione complessa e organizzata e di composizione. È un tener desto lo spirito. Uscire e guardare coordinando. Ecco una passeggiata con lo scopo di raccontarla ritornati a casa».

Sebbene Stuparich non ami particolarmente il Futurismo, a volte il suo stile ne richiama alcune soluzioni sintattiche e l'attenzione verso la velocità.

Per quanto riguarda le letture, oltre a quelle di autori tedeschi che deve fare per gli esami universitari (Novalis, Kleist, Herder, Goethe, Lessing, Hebbel, Nietzsche), Stuparich privilegia i testi filosofi che lo aiutino a combattere «il maggior male del nostro momento storico», ovvero «la mancanza di una stella fissa che ci orienti nel complesso cercare e multiforme vivere, il quale per noi, per la più parte di noi, resta senza riferimento»: in sé stesso sente «bisogni ed esigenze che sono più d'uomo morale che d'artista, più di filos fo che di religioso, più di riflessivo che di istintivo, più di raziocinante che di sensitivo, più di un cervello che di un cuore».

Si definisce quindi già in queste pagine quella tendenza alla sincerità e a evitare atteggiamenti meramente esteriori o retorici, che costituirà la cifra di Stuparich narratore e uomo: per il giovane studente universitario bisogna assolutamente evitare i rischi del romanticismo che «non è solo sentimentalismo, [...] ma anche fine malattia che s'insinua nelle fibre e pervade, non sentita, il sangue e ci si accorge appena quando l'anemia è all'ultimo stadio. È il sentimento battuto dalla ragione che [...] inacidisce e si diffonde, di soppiatto, come un lento veleno nei nervi stessi che lo sferzano».

Anche se Papini e Prezzolini sono dei promotori del romanticismo tedesco in Italia e delle correnti filosofich antimaterialiste e soggettivistiche, Stuparich non ama per nulla «le sdolcinature sentimentali letterarie di un'anima nel fondo perversa, i lagni pseudo-usignoleschi d'un cuore insulso», perché «sono pseudo-romanticismo, esistito in tutti i tempi da quando mondo è mondo»: si tratta di distinguere il vero romanticismo di autori come Heinrich von Kleist dal falso romanticismo, retorico e individualistico.

Per combattere l',,individualismo empirico" che porta l'uomo a chiudersi in sé stesso, è necessario per Stuparich «capovolgere la visione del mondo [...] Sfatare l'io personale qualunque forma investa: sia come individuo sociale, cellula d'un vasto organismo, la società; sia come organo di cultura, retorico muratore che porta la sua pietra all'edificio della civiltà [...] Sgonfiare ogni vescica dobbiamo, di sospiri e di lagrime e di glorie perdute»: si tratta di elaborare una visione universale, capace di «penetrare le nostre persone come le cose nostre; la nostra visione sia visione del tutto su noi e sugli altri!». In questo senso, lo "stile trasparente" di Goethe e di Lessing è un modello, non solo culturale ma anche esistenziale.

La necessità di superare la dicotomia tra teoria e pratica, pensiero e azione, e di radicare ed esprimere i propri valori nella storia, ma anche il «temperamento romantico» e la «tendenza d'allora a teorizzare in assoluto» fanno avvicinare Giani al pensiero idealistico di Giovanni Gen-

Il Ponte rosso INFORMAZIONI DI ARTE E CULTURA N. 82 luglio 2022

Si definisce già in queste pagine quella tendenza alla sincerità e a evitare atteggiamenti meramente esteriori o retorici, che costituirà la cifra di Stuparich narratore e uomo

tile, che vuole essere una filosofi calata nella vita, non propedeutica all'azione ma totalmente coincidente con l'azione e con l'attività creatrice dell'uomo: in una prospettiva del genere, «Filosofia è vita che si fa, bisogna capire: vita per sé è punto morto (perciò non si può annegare la filosofi nella vita), il principio vitale della vita è la filosofi (ecco perché la filosofia è immanente alla vita, e la vita è morta senza la filosofia)

Nei due modi diversi di intendere l'Idealismo da parte di Gentile e Croce, che si confrontarono aspramente sulla Voce tra il 1913 e il 1914, Stuparich proietta le opposte tensioni della sua personalità in formazione: se di Gentile ama i toni appassionati e quasi religiosi, che possono affascinare un giovane di vent'anni più di un pensiero freddamente sistematico, per motivi psicologici piuttosto che teorici, per quanto riguarda Croce riconosce che il filosofo è stato «il più completo, il più sicuro sul suo posto» e gli ha dato «visioni più larghe e penetrazioni più profonde di problemi particolari, coscienza storica e sapienza educativa, senso di concretezza e serietà di lavoro».

Sebbene molti giovani intellettuali fiorentini considerassero la filosofi dello spirito di Croce uno "schiocchezzaio", per Stuparich è stata invece fondamentale, perché «attraverso la filosofi dello spirito mi sono temprato ad annullare decisamente me stesso per ritrovarmi libero d'ogni Universale fatto d'ogni verità d'ogni umanità d'ogni divinità, per ritrovarmi puro d'ogni autorità consacrata o accettata».

Come forse in nessun altro testo, Stuparich sottolinea il contributo decisivo che il pensiero di Croce ha avuto nella formazione della sua struttura mentale e nel dare una sistemazione alle diverse e contraddittorie suggestioni culturali che nel periodo della giovinezza lo affascinavano, consentendogli di vedere i limiti del soggettivismo irrazionalistico di Giovanni Papini, che «assorbe annulla distrugge gli altri per affermare solo sé stesso ossia l'umanità più largamente e intensamen-

te attiva in e per lui stesso»: «Quindi non affogamento dell'io nel tutto, ma assunzione del tutto nell'io. Quindi attività non passività individuale. Libertà non scrupolosa riguardosità, imperturbabile coraggio dell'individuo che procede solo alla conquista dell'universo. Collaborazione sottomissione dell'individuo a leggi che lo trascendono sono concetti falsi per storta prospettiva, unica legge all'individuo è: aumentare se stesso per sé stesso».

Come mette in evidenza Anna Storti, nella prima pagina scritta dopo l'espatrio clandestino nel gennaio del 1915, dove Stuparich spiega la sua scelta e si rivela ancora incerto su quale strada prenderà nel futuro, Croce è un punto fermo, «resta ancora quello che dà da pensare, che ti muove il pensiero, che ti scuote in fondo!», anche se «oggi Croce è dell'Italia nostra, è germanofilo, non vuole la guerra, come la voglio, la devo volere io!». È un passaggio che lascia trapelare delle perplessità sulla soluzione bellica, un'antinomia che si risolve nei termini volontaristici e istintivi dell'azione più che di una ponderata e convinta riflessi ne, piegata dalla rassegnazione: il dubbio ci resta, anche perché in questo diario si parla pochissimo di politica.

Un'ulteriore attestazione della varietà di interessi di Giani e della sua autonomia rispetto agli altri vociani è l'attenzione nei confronti della "filosofi della vita" di George Simmel, autore ignorato dagli intellettuali fiorentini, molto letto in Europa tra le due Guerre e anticipatore dell'esistenzialismo.

Sono proprio l'eterogeneità di spunti e riferimenti intellettuali, la sperimentazione dal punto di vista stilistico e narratiivo, con l'inserimento di esperimenti di prosa e lirici, la condivisione di incertezze e dubbi continui, il lavoro in progress sulla scrittura, a rendere questo diario una testimonianza preziosa di un mondo che si sta formando, del travaglio interiore che dal caos della giovinezza porterà alla forma definita dell'età adulta, passando attraverso l'esperienza dolorosa ma formativa della guerra.

DOCUMENTI

sommario



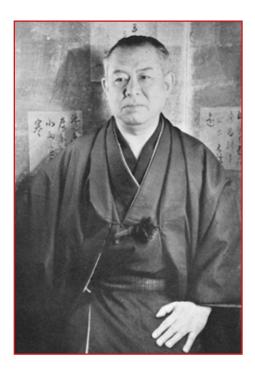
IN ALTRE PAROLE

sommario

Junichiro Tanizaki

ELOGIO DELL'OMBRA

di Luisella Pacco



Due settimane, l'ultima d'aprile la prima di maggio, proprio mentre fioriv - no i ciliegi, tanti anni fa. Questo è stato. Un rapido morso ad un frutto sconosciuto che certo quel morso non bastava a rendermi familiare. Per comprenderne il sapore, per disvelare almeno in parte il mistero, sarebbe servito molto più tempo. Due settimane non bastano. Non credo basti una vita. Di quel viaggio in Giappone porto con me un ricordo sempre più pallido e sfuggente, ma suggestivo e dolce, e pieno di rimpianto.

Ci ripenso in questi giorni. Un testo bizzarro mi è capitato tra le mani. *Libro d'ombra* di Junichiro Tanizaki, pubblicato nel 1935. Arrivato in Italia nel 1982, ebbe questo titolo perché quello che sarebbe stato più fedele all'originale, cioè *Elogio dell'ombra*, esisteva già (era un libro di racconti di Borges). Ma di elogio si tratta, teniamolo a mente.

Tanizaki (1886-1965) è stato uno degli autori giapponesi più importanti del Novecento. Ha scritto moltissimo. La sua opera omnia pare occupi 28 volumi. Eppure la maggior parte di noi lo conosce (qualora lo conosca) soltanto per *La chiave* (1956).

Il romanzo consiste di due diari che

un maturo professore e la moglie di qualche anno più giovane tengono in segreto, ma con la speranza che l'altro legga. Argomento principale delle confidenze al quaderno sono l'insoddisfazione sessuale e i tentativi di riaccendere la passione anche grazie a un pericoloso gioco di gelosie. Ikuko (la moglie) «è spinta sotto gli incalzanti stimoli erotico-voyeuristici del marito, verso il risveglio di una sessualità e un sadismo dormienti» (così scrive Gian Carlo Calza, nella postfazione a *Libro d'ombra* (Bompiani, 1982) in cui passa in rassegna brevemente tutta l'opera dell'autore).

In Italia ne è stato tratto un noto film del 1983 per la regia di Tinto Brass. Non l'ho mai visto. Forse un giorno lo vedrò, per curiosità, ma credo di indovinare che nessuna adesione avrà con il romanzo, né il fascino tutto italiano di Stefania Sandrelli può avere qualcosa in comune con quello di Ikuko, per il semplice fatto che Giappone e Italia sono due mondi sideralmente distanti. Lo sono nella gestione della cosa pubblica come in quella privatissima dell'intimità, del corpo, dell'amore, dei sorrisi, dei silenzi.

Lo stesso romanzo ci rimane in parte inconoscibile. Troppe cose vanno perdute nella traduzione. Succede sempre, naturalmente, anche con lingue che più ci sono vicine, ma qui il tradimento è per forza di cose più netto e tristemente irresolubile. Basti dire che nel diario di lui c'è moltissimo *katakana* (più quadrato, virile), mentre il diario di lei abbonda di *hiragana* (più sensuale, morbido), sicché la differenza tra i due diari è anche grafica, immediata all'occhio. In italiano, invece, cerchiamo avidamente il primo riferimento maschile o femminile per capire chi sia il narratore.

La mia prima impressione leggendo *La chiave* fu che fosse cervellotico ripetitivo piatto, che mancasse uno sfondo, un passato, radici e *background* dei personaggi e della loro storia (una profondità di campo, potremmo dire, visto che la fotografia nel romanzo c'entra molto). Né riuscivo a muovere i personaggi in

Col titolo Libro d'ombra l'opera di Junichiro Tanizaki è offerta dal 1982 ai lettori italiani da Bompiani

una scenografia che mi apparisse chiara.

Ecco, per una mia curiosa impressione, *Libro d'ombra* mi offre quella parte, le atmosfere, gli oggetti, le abitudini quotidiane così lontane dalle nostre.

Questo saggio è un esempio di come si possa parlare di letteratura senza nominarla (quasi) mai, ma anzi dedicando parole raffinatissime, perlescenti a cose banali, pratiche, persino sordide, della stretta tradizione giapponese.

Se e come utilizzare un ventilatore elettrico («mai, vuoi per il ronzare vuoi per la forma, potrebbe armoniosamente inserirsi in una stanza giapponese»), come sia meglio costruire uno *shoji* (il tramezzo scorrevole a quadrati di carta bianca), come affrontare il problema del riscaldamento («non esiste stufa occidentale che si adatti a un ambiente giapponese»), ecc...

In alcune parti, nel parlare di oggetti all'apparenza semplici, Tanizaki tocca la pura poesia.

La carta, ad esempio.

«La carta, dicono, è invenzione cinese. Io posso dire soltanto che la carta occidentale altro non mi trasmette che l'impulso a usarla; se invece mi chino a osservare una carta cinese o giapponese, a poco a poco mi sento invaso dalla quiete e dal tepore. La bianchezza stessa è diversa. Se la carta occidentale sembra respingere la luce, quella cinese, o giapponese, la beve lentamente e la sua morbida superficie s imile a l m anto della prima neve. È una carta cedevole al tatto e che si lascia piegare senza rumore. È placida, delicata, leggermente umida. Somiglia alle foglie degli alberi».

E che dire della patina che si forma, ad esempio, sull'argenteria e che gli occidentali si accaniscono a lustrare?

«Prediligiamo, in Giappone, utensili alquanto più foschi [...] più li apprezziamo quanto, perduta la brillantezza d'origine, acquistano la scura patina del tempo [...] ben sapendo che è prodotta da mani sudate, da polpastrelli unti, da depositi di morte stagioni; la prediligiamo per quel lustro e quegli scurimenti che ci ricorda-

no il passato e la vastità del tempo».

E ovviamente, come vuole il titolo, Tanizaki ci parla dell'ombra, elogiandone il valore per gli occhi e per l'anima.

Scrive Giovanni Mariotti nella prefazione: «L'Occidente ha privilegiato la vista, da cui è partito per la sua geometrizzazione dell'esperienza, e ha così svalutato altre sensazioni (uditive, olfattive, tattili...)».

Appunto contro questo squilibrio, Tanizaki reagisce nel suo breve saggio, polemizzando con gli eccessi dell'illuminazione elettrica e opponendovi invece tutta l'armonia e la pace della penombra.

Persino l'architettura - non solo di monasteri e palazzi imperiali ma anche di comuni abitazioni - mira, grazie all'immensità di un tetto di tegole o paglia, a creare ombra sotto le gronde.

«L'imposizione dei nostri tetti è simile all'apertura di un parasole».

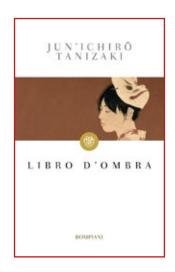
Se la ricerca della luce, in Occidente, è spasmodica (tutto è studiato affinché ogni ambiente della casa riceva più sole possibile), al contrario «la spoglia eleganza delle stanze giapponesi è fondata per intero sulle infinite gradazioni del buio. [...] Del sole fulgente che brilla sul nostro giardino non ci raggiunge che uno spento riflesso, filtrato attraverso la carta opalalescente dello shoji. Questa luce mitigata e indiretta è l'aspetto più importante della casa giapponese. Perché quietamente e silenziosamente penetri, lei così debole, estenuata e malinconica. nella nostra casa, rivestiamo i muri con intonaci di colore neutro [...] i colori della sabbia [...] Si tratta di tinte sfuggenti, che sembrano cangiare secondo lo stato d'animo di chi le guarda».

Viene davvero da chiederci che possiamo saperne, noi occidentali (ma anche i giapponesi di oggi), afflitti da luce perenne, da superfici di un biancore aguzzo che ferisce, da luoghi case e negozi illuminati alla massima potenza? Che ne possono sapere i nostri occhi, ormai disabituati alle sfumature, ignoranti delle infinite storie palpitanti nell'ombra

Ma è nella descrizione del gabinetto

IN ALTRE PAROLE

sommario



Junichiro Tanizaki Libro d'ombra Traduzione di Atsuko Ricca Suga Bompiani, 2000 pp. 96, euro 12,00

IN ALTRE PAROLE

sommario

Questo saggio è un esempio di come si possa parlare di letteratura senza nominarla (quasi) mai



Interno giapponese

ideale che Tanizaki raggiunge (nonostante l'argomento) autentiche vette d'elegia.

«Amabile cosa è il soggiorno delle nostre case ma solo il gabinetto giapponese è interamente concepito per il riposo dello spirito. Discosti dall'edificio principale, i gabinetti stanno accucciati sotto minuscoli cespi selvosi da cui viene odore di verde di foglie e di borraccina. È bello, là, accovacciarsi nel lucore che filtra dallo shoji, e fantasticare, e guardare il giardino. Tra i sommi piaceri dell'esistenza Natsume Soseki annoverava le evacuazioni mattutine [...] sono necessari una lieve penombra, nessuna fulgidezza, la pulizia più accurata, e un silenzio così profondo che sia possibile udire lontano un volo di zanzare. [] Quando mi trovo in un simile luogo, molto mi piace udire la pioggia che cade con dolcezza uniforme [...] Qui conviene, più che altrove, tendere l'orecchio a stridii di insetti o a canti di uccelli, e godere del chiaro di luna; qui è delizioso gustare melanconicamente i segni fuggitivi delle quattro stagioni».

Vi ho detto che questo libro tratta di letteratura (e poi vi parlo di piccoli elet-

trodomestici, di carta, di argenteria e di gabinetti!). Come?, dove?, vi chiederete.

Ebbene, è verso la fine che Tanizaki ci rivela il nesso. Dopo essersi dispiaciuto per il Giappone che già negli anni Trenta decideva di incamminarsi sulla via della cultura occidentale, aggiunge: «Ho scritto queste pagine perché penso che, almeno per certi ambiti, per esempio in quello dell'arte o della letteratura, qualche correzione sia ancora possibile. Vorrei che non si spegnesse anche il ricordo del mondo d'ombra che abbiamo lasciato alle spalle; mi piacerebbe abbassare le gronde, offuscare i colori delle pareti, ricacciare nel buio gli oggetti troppo visibili, spogliare di ogni ornamento superfluo quel palazzo che chiamiamo Letteratura».

Ecco, dunque: quel che mi sembrava un difetto ne *La chiave*, grazie a quest'altra lettura viene spiegato: non era mancanza di un "attorno", era semplicemente ombra, il magico velo d'ombra che l'autore voleva poggiare con precisione sopra alle cose. Lavorare per sottrazione, si usa dire. La scrittura di Tanizaki sottrae, appunto: toglie nasconde cela. Sta in questo la sua forza strana, perturbante.

FOTOGRAFIA

sommario

UNIVERSI PARALLELI DI GUERRA E PACE di Paolo Cartagine

È un deciso cambio di passo la mostra *Universi paralleli di guerra e pace*, cinquanta immagini di Uğur Gallenkuş, grafico e fotografo nato nel 1990 in Turchia, vincitore dell'edizione di esordio del Premio Young riservato agli autori *under* 35 della manifestazione "Friuli Venezia Giulia Fotografia" promossa nel 2022 dal Centro di Ricerca e Archiviazione Fotografica. L'esposizione è aperta fino al 4 settembre a Palazzo Tadea presso il Castello di Spilimbergo.

Il visitatore non percepisce da subito la novità, perché le immagini esposte – che stanno rendendo l'autore celebre a livello internazionale anche su Instagram – sono costituite da accostamenti a sfondo sociale ottenuti con fotomontaggio digitale di due diverse fotografie. Ci fanno vedere un mondo diviso tra povertà e indifferenza, tra conflitti cruenti e situazioni socio-economiche e politiche avverse; i reciproci confronti rendono appieno le ingiustizie che colpiscono molti/troppi esseri umani in tutto il mondo.

Fin qui niente di nuovo, si potrebbe dire, e quindi dove sta il deciso cambio di passo?

Sta nel fatto che Gallenkuş – come da lui stesso correttamente dichiarato – non è l'autore delle foto "sorgente" utilizzate per costruire *Universi paralleli*. Appreso ciò, la diversità con le rassegne fotografiche tradizionali è quasi spiazzante.

Gallenkuş è però a pieno titolo l'autore della mostra, perché l'ha progettata e realizzata con immagini che nascono da sue elaborazioni di foto prelevate da quell'enorme serbatoio-archivio che è il web, e dunque i social. Un recupero di eterogenee memorie altrui sfociata in una forma di scrittura foto-grafica in cui l'informazione visuale prescinde dalla presenza dell'autore sul luogo dei fatti che si accinge a illustrare. Una strada lontana sia da Roland Barthes che riteneva «ogni fotografia un certificato di presenza diretta», sia da Antov Čechov quando si apprestava a redigere i resoconti con «scarpe buone e quaderno di appunti perché occorre basarsi sui fatti».



In *Universi paralleli* l'approccio culturale di Gallenkuş è un altro, e parte dal concetto, peraltro non recente, di fotografia-frammento, cioè di rappresentazione parziale e soggettiva, pertanto aperta a riletture, reinterpretazioni e riutilizzi verso nuovi fini comunicativi

Un aspetto controverso che pone agli esperti quesiti di difficile soluzione, ma è incontestabile che il web ha introdotto radicali cambiamenti nel modo di intendere la fotografia del terzo millennio

Peraltro, da sempre la fotografia è fonte di dibattito, a cominciare dai fotomontaggi che tuttora suscitano opinioni divergenti sul tema di cos'è la "vera fotografia". I primi apparvero già attorno al 1850 a soli dieci anni dall'invenzione ufficiale della fotografia e da allora sono utilizzati in campo artistico o di denuncia socio-politica, nonché di manipolazione informativa.

La mostra offre perciò anche l'opportunità di riflettere sul significato e sul valore della fotografia prodotta dall'attuale società, una mostra da vedere perché, comunque la si pensi, coinvolge emoti-

FOTOGRAFIA

sommario

Immagini dell'artista turco Uğur Gallenkuş in mostra a Spilimbergo

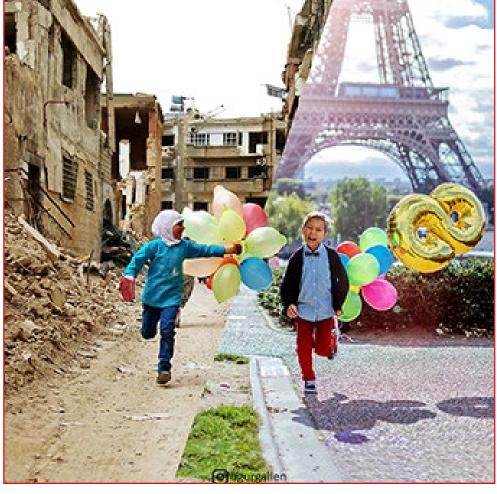


vamente ed è molto più che mera abilità operativa al computer.

Chi visita la rassegna – organizzata sulla ripetizione (continuità per restare nel tema) con variazioni (novità per non scivolare nella monotonia) – può andare oltre la materialità di *Universi paralleli* e muoversi nel territorio delle molteplici interpretazioni individuali.

E per l'osservatore curioso arriva così il momento di togliere, in senso lato, le immagini dalle pareti e guardare cosa c'è sul retro, al fine di scoprire le linee essenziali dell'architettura comunicativa che ha portato Gallenkuş dalla materia prima della foto-frammento alla logica del racconto breve autosufficiente in costante dialogo con le altre raffigurazioni esposte.

Mettere in luce la sua strategia consente di ripercorrerne per sommi capi l'itinerario espressivo, che inizia con la



Il Ponte rosso INFORMAZIONI DI ARTE E CULTURA N. 82 luglio 2022

L'approccio culturale di Gallenkuş parte dal concetto di fotografia-frammento, cioè di rappresentazione parziale e soggettiva, pertanto aperta a riletture, reinterpretazioni e riutilizzi

FOTOGRAFIA

sommario

selezione e il prelievo delle foto "sorgente" dal web, e prosegue con accostamenti specifici, da cui nascono nuove storie per contrappunto in analogia o contrasto. Fotografie di fotografie, una realtà inventata attraverso affiorament dal mondo reale. Un solo vincolo: la figura finale deve essere quadrata.

E per trasferirvi l'inerente messaggio, Gallenkuş – moderno sarto con forbici, ago e filo elettronici – ha ritagliato forme sempre differenti da ciascuna delle due foto da giustapporre. Una meditata successione di azioni lente, di ripensamenti graduali e di affinamenti progressivi in un percorso ideativo e operativo di "non velocità", antitetico al tempo frenetico di assunzione della foto digitale. Un metodo costruttivo che ha altresì sottratto gli originali da dimenticanza e anonimato in cui nella maggioranza dei casi erano caduti.

Ognuna delle due foto si differenzia da quella adiacente per angolazione, punto di vista e momento dello scatto, prospettiva e spazio ripreso, aree escluse o eliminate, dettagli abbandonati o confermati, porzioni di mondo da raccontare. Perciò, nell'immagine risultante è insita la discontinuità. Gallenkus l'ha valorizzata in due modi: innanzitutto non marcando il confine interno, e assegnando poi allo stesso posizioni e andamenti diversi da quelli delle altre coppie da abbinare. Una scelta originale rispetto ai consueti e più rigidi schemi di assemblaggio adottati, un punto di forza che caratterizza il suo modo di rivisitare le foto base.

Al confine "interno" finisce una foto e inizia l'altra, una cesura fisica ineludibile. Confine che per lui non è però una parete divisoria ma una delimitazione permeabile che consente di travasare e correlare informazioni, di dilatare reciprocamente i rispettivi contenuti per poi mescolarli, concentrarli e fonderli assieme: un'osmosi non una stratificazione. Confine dunque come una sorta di linea di passaggio nata nel tentativo di semplificare e di dare un ordine al caos del mondo per cercare un significato profon-



do nell'imperscrutabilità del divenire.

Infine il trasferimento e l'ancoraggio in un nuovo contesto che diventa unità comunicativa, cioè le immagini di *Universi paralleli*, nuove fisionomie di persone, cose, ambienti e momenti. Sono riassunti stringati del corso del tempo che convergono nel generale obiettivo di parlare delle vite di esseri umani. Sono condensazioni di spazio-tempo, estratte da una serie teoricamente illimitata di possibilità, che rivestono significati maggiori della somma delle parti.

Sono incroci che rendono non più separabili pubblico e privato fra quotidianità e situazioni straordinarie, sono nodi di una trama che ci impedisce di chiudere gli occhi di fronte a contraddizioni, nessi evidenti e occulti, illusioni e imprevedibilità. Sono storie in grado di farci entrare nella pelle altrui e guardare il mondo con gli occhi di un altro, e di tanti altri inconsapevoli protagonisti.

Universi paralleli è la narrazione con cui Uğur Gallenkuş, costruttore di immagini prive di titolo, ha disegnato un segmento della nostra Storia recente.



MUSICA

sommario

IL SERSE DI HÄNDEL SECONDO DANTONE di Luigi Cataldi



Il Serse di Händel è fra i pochi melodrammi settecenteschi rappresentati e incisi con una certa continuità. Un recente CD autoprodotto (HDB SONUS, 2022) trasmette la parte sonora di un allestimento andato in scena nel 2019 al Teatro Valli di Reggio Emilia e offre l'occasione di un ascolto singolare. Ottavio Dantone (adattamento musicale, direzione e cembalo), l'Accademia bizantina e un cast accordatissimo offrono dell'opera un'esecuzione filologicamente rigorosa (nonostante la soppressione dei cori e numerosi tagli) e adatta all'orecchio moderno.

«È così facile l'intreccio di questo dramma, che farebbe annoiare il lettore [...] fargliene la spiegazione», si legge nell'avviso al lettore del libretto stampato per la prima, andata in scena al King's Theatre Haymarket di Londra il 15 aprile del 1738. Ecco allora l'intreccio «così facile». Serse (fu il gran re dei persiani dal 519 al 465 a.C.) ama Romilda, che invece ama, riamata, il di lui fratello Arsamene. Ma pure la di lei sorella, Atalanta, ama Arsamene e trama perché il re coroni il suo amore, e lei sia così liberata della rivale. Ci sono poi Amastre, amante abbandonata di Serse, che lo segue in abiti maschili per indurlo a ravvedersi, Ariodate, principe comandante dell'esercito persiano, padre di Romilda e di Atalanta, e Elviro servo buffo di Arsamene. Non servono a favorire le nozze del re le lusinghe del trono, la messa al bando di Arsamene, gli inganni di Atalanta. Serse, alludendo a se stesso, annuncia ad Ariodate che Romilda avrà sposo uguale a lui, Ariodate pensa si tratti di Arsamene e fa subito celebrare le nozze. Dopo funestissima ma breve ira, Serse, riconosciuta Amastre, si pente e la sposa, mentre Atalanta cercherà altrove un altro amante.

Non c'è nulla di serio in quest'opera seria. Oltre a Elviro coi suoi lazzi, tutti i nobilissimi personaggi in scena si offrono al ridicolo, con i loro eccessi d'ira, di gelosia, di ipocrisia, di coraggio fuori posto (per combatter guerre d'amore anziché d'armi). Lo si avverte fin dalla prima scena. C'è Serse innamorato di un platano. «Ombra mai fu / di vegetabile, / cara ed amabile / soave più», canta. L'ironia sta nella scena, non nella musica, ispirata e sentimentale. È il celebre Largo händeliano, la cui composizione ci conduce a un furto e non il solo. Händel ha preso, per porli, rielaborati, in questa e in altre opere, molti spunti musicali dal Xerse di Giovanni Bononcini (Roma 1694), oltre al libretto di Silvio Stampiglia tutto intero (che fece poi aggiustare per le sue esigenze da autore anonimo). Il melodramma di Bononcini è notevole, ma non si trova alcuno che non ammiri il ladro per il capolavoro che ne è uscito. Peraltro la refurtiva era già stata trafugata. L'originale è il Xerse che Francesco Cavalli ha composto su testo di Nicolò Minato e fatto rappresentare al Teatro SS. Giovanni e Paolo di Venezia nel 1655. A quell'epoca la Serenissima era impegnata nella guerra di Candia (1645-1669) contro l'impero Ottomano. La guerra ebbe esito infausto, ma vi era appena stata una vittoria nell'Egeo centrale (1655), che alimentava l'orgoglio militare in città. Ne parla anche il prologo del Xerse e un gruppo di accademici, gli Imperfetti, di cui Minato era animatore, sostennero che Venezia contro i Turchi emulava l'eroismo dei Greci contro Serse. Ecco spiegata l'ironia contro il re persiano nelle scene derivate da Erodoto (Storie, VII, 31 e 34) del platano e del ponte di barche sull'Ellesponto, di cui si mostra non l'edificazione, ma il crollo fra i lazzi di Elviro

MUSICA

sommario

In un CD il melodramma di Händel con l'Accademia bizantina e un cast accordatissimo, diretti da Ottavio Dantone

Ma la storia dei prestiti non finisc qui, perché Minato aveva ricavato le scene dell'azione principale dalle Ingelosite speranze (1651) di Raffaele Tauro il quale, con aggiustamenti suoi, non aveva fatto altro che tradurre Lo cierto por lo dudoso (1625) di Lope de Vega. La commedia lopiana è ambientata a Siviglia nel giorno di S. Giovanni e mette in scena la rivalità amorosa di re Pietro I di Castiglia e Leon (il personaggio storico a cui si ispira regnò dal 1300 al 1359) e del fratellastro don Enrique per donna Giovanna. Dunque il bell'impianto drammaturgico è di Lope de Vega, la traduzione italiana di Tauro, l'ambientazione persiana con l'aggiunta delle scene erodotee di Minato, poi ci sono le musiche di Cavalli, di Bononcini e di Händel.

I londinesi non apprezzarono molto la versione händeliana di questo melodramma, che, dopo sole cinque recite, fu dimenticato fino al 1924, quando una ripresa a Göttingen aprì la strada all'apprezzamento dei contemporanei. Opera troppo moderna e poco regolata per il pubblico, abituato al rigore del melodramma metastasiano, in cui l'azione procede solo nei recitativi e le arie sono tutte con da capo e tutte d'uscita. Nel Serse i recitativi sono brevi e le arie di varia forma e posizione (d'uscita, d'entrata, al mezzo, con e senza da capo). Troppo moderna, forse perché troppo antica, visto che il modello più prossimo è quello del melodramma del Seicento, scolpito nel libretto di Minato e in gran parte mantenuto da Händel. Rudolf Steglich, curatore dell'edizione critica della partitura (Halle 1958), sostenne con ragione che Serse «rappresenta una tappa importante nello sviluppo dell'opera seria barocca verso il dramma giocoso di Mozart». Ed effettivamente si avverte nel Serse quello che Mozart chiamava «divino dileggio», forse perché fra i libretti del Seicento veneziano, che ne sono pieni, andò spesso a curiosare anche l'altro creatore del dramma giocoso: Lorenzo da Ponte.

Oltre ai flauti già previsti da Händel, Dantone dà maggior colore all'orchestra con due oboi e un fagotto, che sostituiscono o raddoppiano alcune parti degli archi e vivacizza la parte improvvisata del basso continuo alternando o sovrapponendo cembalo, arciliuto, violoncello e violone. L'orchestra è duttile e in perfetto accordo con le voci.

La parte principale, che Händel scrisse per Caffariello, uno dei più celebri castrati del tempo, è affidata a Arianna Vendittelli, soprano robusto nei toni acuti e capace di scure coloriture in quelli gravi. L'interprete rende del personaggio i toni di sincero, ma ingenuo trasporto amoroso (Ombra mai fu), di ira e disperazione (Se bramate d'amar chi vi sdegna), di scoraggiamento (Di tacere e di schernirmi) con efficacia e, sicura dei propri mezzi, in perfetto affiatamento con l'orchestra, si congeda con un'aria di virtuosismo estremo, Crude furie degl'orridi abissi. Serse si innamora non di una donna, ma di una voce che canta. È quella di Romilda, il cui amore è cementato dal dispetto verso il re (evidente nel duetto *L'amerete*? L'amerò) e della gelosia verso la sorella (Se l'idol mio rapir mi vuoi), caratteri che Monica Piccinini, con voce limpida, rende con essenzialità. Anche per Arsamene la costanza nell'amore è frutto dell'incostanza dei sentimenti. Marina de Liso coglie del personaggio le velleità (Sì, la voglio e l'otterrò), il vittimismo (Meglio in voi col mio partire), la teatrale disperazione (Amor, tiranno amor). È fantasiosa nelle coloriture delle riprese, accurata nelle sfumature e nei fraseggi. Atalanta ordisce inganni e trame che facilmente si sventano. Il suo palese egoismo, di fronte a quello dissimulato degli altri, suscita simpatia più che risentimento. Francesca Aspromonte ne esalta l'umanità (Voi mi dite che non l'ami) e la spigliatezza (Un cenno leggiadretto). È agilissima nei fraseggi e precisa nelle coloriture, forte nell'emissione, spontanea nella recitazione. Delphine Galou, contralto agile e raffinato non forza i toni della furiosa Amastre, ma li affronta con agilità e decisione (esemplare è Saprà delle mie offese). Luigi De Donato, basso profondo a suo agio anche nella parte acuta del suo registro interpreta efficacemente il carattere fatalista e un poco stordito di Ariodate. Elviro, corrispettivo musicale del "gracioso" di Lope, è Biagio Pizzuti, baritono capace di alterare a scopi comici la sua agile voce.



MOSTRE IN REGIONE

sommario

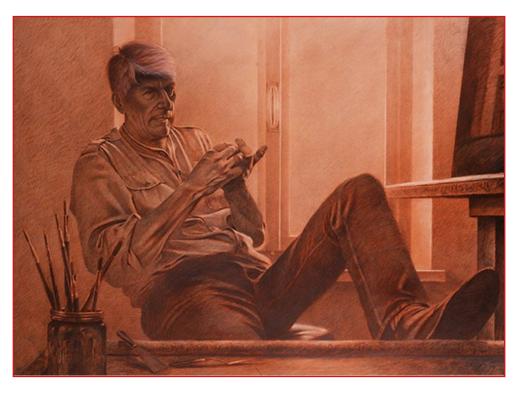
Franco Dugo Ritratto di Sergio Altieri sanguigna su carta, 1999 collezione privata

Bruno Croatto
Autoritratto
olio su tavola
Museo Revoltella
Galleria d'arte modera, Trieste
(Archivio fotografico del Museo)

Il Ponte rosso Informazioni di arte e cultura N. 82 luglio 2022

L'ESTATE DEI RITRATTI

di Walter Chiereghin



Coinvolgendo una pluralità di istituzioni museali dell'area giuliana, l'ER-PAC-FVG, Ente Regionale Patrimonio Culturale del Friuli-Venezia Giulia ha sostenuto una serie di eventi espositivi di rilevante interesse, tutti articolati attorno al ritratto e all'autoritratto, a partire dal Magazzino delle Idee, dove dal 19 marzo al 17 luglio è stata presentata la mostra fotografica "Io, Lei, l'Altra. Ritratti e autoritratti fotografici di donne artiste",



curata da Guido Comis in collaborazione con Simona Cossu e Alessandra Paulitti, della quale abbiamo pubblicato una recensione di Paolo Cartagine nel *Ponte rosso* n. 59, dello scorso aprile.

Dal 14 maggio e fino al 18 settembre la Galleria Regionale d'Arte Contemporanea Luigi Spazzapan di Gradisca d'Isonzo ospita un'originale rassegna, "Artista+artista", curata da Lorenzo Michelli, nella quale sono esibiti dei ritratti di artisti eseguiti da altri artisti, com'è il caso di Sergio Altieri ritratto da Franco Dugo, assieme a quelli di numerosi altri artisti contemporanei di area regionale e specificamente isontina, di qua o di là del confine, tra i quali Roberto Kusterle, Giorgio Valvassori, Luciano De Gironcoli, Aleksander Veliscek e numerosi altri. La rassegna integra poi, come fossero altrettante mostre personali, il lavoro di tre maestri della fotografia, Maurizio Frullani, Branko Lenart e Mario Sillani, impegnati anche'essi a ritrarre degli altri artisti. Ci ripromettiamo, considerata la complessità della proposta espositiva della Spazzapan, di ritornare su questa mostra nel prossimo numero, anche per-

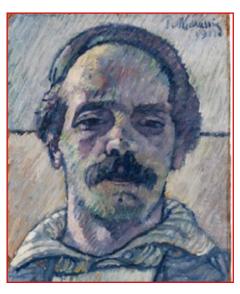
Dal 14 maggio e fino al 18 settembre la Galleria Regionale d'Arte Contemporanea Luigi Spazzapan di Gradisca d'Isonzo ospita un'originale rassegna, "Artista+artista"

MOSTRE IN REGIONE

sommario

ché con le sue scelte il curatore ha posto in rilievo il ruolo dell'istituzione che ospita la rassegna, che trascende quello di custodire e valorizzare il patrimonio storico che le è affidato, ma di sollecitare e valorizzare anche la produzione di artisti contemporanei, assolvendo con ciò a una funzione di stimolo e di raccordo nei confronti delle esperienze artistiche attive sul territorio.

Altrettanto non si può dire per quel che concerne la mostra "Attraverso il volto. Autoritratti dalle collezioni del Museo Revoltella", con la quale il Museo triestino esibisce dal 30 giugno al 9 ottobre, con la curatela di Susanna Gregorat, una selezione della considerevole collezione di ben centoventi autoritratti custoditi presso l'importante istituzione. Con giustificato orgoglio, Gregorat, che è conservatore del museo, riassume la storia di tale collezione nel bel catalogo (Riflessi. Autoritratti nello specchio della storia, Skira, 2022), partendo dalle donazioni dell'industriale triestino Roberto Hausbrandt, che nel 1958 donò al Revoltella un primo gruppo di 45 autoritratti cui ne seguirono altri tra il 1962 e il 1967 e, ancora, nel 1994, aggiungendo così alcuni pezzi importanti alla collezione originaria, tra i quali l'eccezionale Asceta, capolavoro di Arturo Nathan, per un totale di sessanta opere. La collezione Hausbrandt andava ad incrementare altri





venti autoritratti già in precedenza custoditi al Revoltella, mentre successivamente e fino a 2013 la raccolta ha continuato ad espandersi – ultima acquisizione l'*Autoritratto* del 1937 di Felicita Frai – il che la rende una delle più ricche collezioni del nostro Paese, seconda probabilmente soltanto a quella degli Uffizi

Mentre alcuni dei più noti e rilevanti dipinti, quali *L'asceta* di Nathan, l'*Autoritratto bifronte* di Cesare Sofianopulo, o quelli di Vito Timmel e di Leonor Fini, normalmente visibili a Trieste, sono stati oggetto di prestito alla mostra goriziana di Palazzo Attems Petzenstein della quale diremo tra poco, l'occasione è stata favorevole per presentare ai visitatori una quantità di opere che sono normalmente custodite nei depositi e quindi sostanzial-

Felicita Frai Autotritratto

olio su tela, 1937 Museo Revoltella Galleria d'arte moderna, Trieste (Foto Marino Ierman)

Piero Marussig Autoritratto

olio su tela 1917 Museo Revoltella Galleria d'arte moderna, Trieste (Foto Marino Ierman)

Il Ponte rosso Informazioni di arte e cultura N. 82 luglio 2022

MOSTRE IN REGIONE

sommario

Gorizia, infine, ospita dal 29 maggio al 2 ottobre a Palazzo Attems Petzenstein l'evento espositivo più articolato e spettacolare con la mostra "Riflessi. Autoritratti nello specchio della storia"



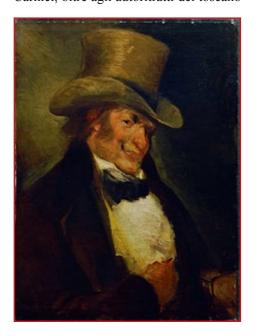
Zoran Musič

Doppio ritratto
olio su tela, 1988
collezione Rino Sartori

Francisco José de Goya y Lucientes Autoritratto olio su tela, senza data © Belvedere, Vienna

Il Ponte rosso INFORMAZIONI DI ARTE E CULTURA N. 82 luglio 2022

mente quasi tutte inedite per la generalità del pubblico. Si tratta quindi di una buona occasione per prendere visione, oltre che dei lavori di artisti ben noti quali Augusto Tominz, Cesare Dell'Acqua, Umberto Veruda, Arturo Fittke, Ruggero Rovan, Giuseppe Barison, Leonor Fini, Silva Bernt, Cesare Sofianopulo, Piero Marussig, anche quelli artisti locali meno noti, come Francesco Guerrini, Edoardo Variano, Franco Cernivez e Riccardo Carniel, oltre agli autoritratti del toscano



Enrico Sacchetti, del lombardo Giuseppe Novello e del napoletano Vincenzo Gemito, presente con un *Autoritratto* eseguito a penna e matita.

Gorizia, infine, ospita dal 29 maggio al 2 ottobre a Palazzo Attems Petzenstein l'evento espositivo più articolato e spettacolare con la mostra "Riflessi. Autoritratti nello specchio della storia", curata da Johannes Ramharter e Raffaella Sgubin con la collaborazione di Lorenzo Michelli e Vanja Strukelj: un'esposizione che può considerarsi riassuntiva o forse introduttiva all'intera rassegna voluta dall'ERPAC-FVG ed organizzata in quattro sedi diverse dell'area giuliana.

Valendosi di alcuni ritratti ospitati nella sede dei Musei provinciali di Gorizia e di rilevanti contributi forniti da importanti opere provenienti dal Revoltella e da alcuni musei austriaci, in particolare dal Belvedere di Vienna, che ha presto tra molte altre opere di vari autori anche un *Autoritratto* di Francisco Goya.

Organizzata in otto sezioni, l'esposizione sollecita alcune riflessioni sulla storia dell'arte dal punto di vista della rappresentazione o, spesso, dell'autorappresentazione tanto delle singole personalità degli artisti che dell'ambiente fisico e sociale nel quale viene compiendosi il loro lavoro, secondo un percorso temporale che partendo dalla rinnovata consapevolezza di sé e del proprio lavoro proprio degli artisti del XVI secolo si spinge fino alla più prossima contemporaneità. Sono infatti presi in considerazione alcuni aspetti dell'organizzazione del lavoro e della formazione degli artisti, nella transizione dalla bottega all'accademia, all'atelier, il luogo privato dove il pittore ama dipingersi mentre è intento a trasferire sulla tela l'idea della composizione che ha in mente.

Un autoritratto dunque che non è necessariamente concentrato esclusivamente sulla rappresentazione di sé, ma che si allarga a includere ambienti, accessori di abbigliamento, travestimenti, gruppi familiari e di amici. Un indovinato approfondimento sul tema del ritratto.

LA CERA DI KRAVOS

di Roberto Dedenaro

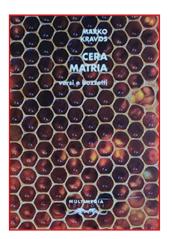
Per la sua ultima raccolta di poesie uscita in italiano, Marko Kravos, e la sua traduttrice, Patrizia Raveggi, hanno scelto un termine che non esiste: Cera Matria, ma come argutamente nota Sinan Gudževi nella sua introduzione, neanche il titolo originale è un termine sloveno. Siamo insomma di fronte ad un apicultore immaginario che prepara una pappa reale specialissima per i lettori, ma sull'aspetto formale delle poesie di Kravos, dobbiamo fermarci un po' di più. È da tempo, infatti, che l'autore, triestino di madrelingua slovena, sta lavorando su una tipologia testuale particolare, breve, qui siamo davanti ad una serie di sestine, raggruppate a volte in distici a volte in terzine, tutte chiuse da un'allocuzione fi ale in caratteri maiuscoli, una sorta di titolo al fondo, accompagnate in questo caso da un breve prosa, Dante direbbe che sembra un prosimetro.

Il libro è edito da Multimedia, una realtà di Salerno impegnata nel settore delle edizioni di poesia, che ha un catalogo prevalentemente di autori non italiani, molto del compianto Jack Hirshmann, ad esempio, ma anche di Josip Osti, per dire. Al di là di queste ciance, è da dire che il libro, fondamentalmente, è bello, forse è bellissimo ma conosco troppo bene Marko per sperare di essere totalmente asettico nel pronunciare giudizi così assoluti. Potrebbe esserlo, bellissimo, per due ragioni: la qualità della scrittura di Kravos, che è arrivato a queste soluzioni formali, poesia più prosa, assai interessanti e la qualità della traduzione di Patrizia Raveggi, al livello di una co-autrice del testo. C'è un terzo motivo: l'introduzione di Sinan Gudževi, precisa, arguta, simpatica, tutto il meglio di un certo spirito balcanico, e d'altronde Sinan andrebbe certamente conosciuto e incontrato: colto ma allo stesso tempo simpatico, ironico, sembra davvero il compagno ideale di qualche notte alcoolica all'ombra dei Balcani. Con il suo dire che sembra allontanarsi dal centro del discorso ci indica, invece, cose importanti su cosa troveremo nel libro, su chi ne è l'autore anche biograficamente.

Marko Kravos, che è nato a Montecalvo Irpino, dove i genitori erano stati confinati, come individui sospetti e invisi al regime, se non facessimo troppe divisioni fra italiani e sloveni, è forse il maggior autore di poesia vivente oggi a Trieste insieme a Claudio Grisancich, ma oltre a quella di autore andrebbe sottolineata la sua attività di saggista e realizzatore di eventi spesso contrassegnati dalla collaborazione con altre etnie ed altre lingue, sue sono ventisei raccolte di poesia e questa è forse l'ottava ad apparire in italiano, se non ho sbagliato i conti. L'arnia immaginaria che Kravos ha apparecchiato ci fornisce un ventaglio di temi: il tempo che passa, la funzione e il ruolo della scrittura, l'eros, uno spirito panico nei confronti della vita e della natura, qualche distico sulla situazione politica attuale, soprattutto slovena, spesso condito di graffiante ironia; i bozzetti cioè le prose a piè pagina talvolta sembrano divergere dal tema principale dei versi soprastanti, c'è qualche spunto che, sproloquiando, direi calviniano: Il titolo indica e impone e regola la lettura. Il testo come testo viene creato per lunghi giorni o almeno per ore, il tutto è condensato e ritagliato. Lascia aperto l'approccio, che il lettore pascoli senza recinti! Non ha molto tempo... come ho detto e come nota anche Gudžević i bozzetti, sono spesso più complessi della poesia che li precede e non sempre ne sono il completamento. Il libro è diviso in parti che sembrano istituire un parallelo fra momenti della giornata e le stagioni della vita più una *A naso* che suggerisce un modo di affrontare la vita, con un'attenzione per i sensi e più in generale, un focus sul corpo e la sua parte superiore, non solo quella, tipici della poesia di Kravos. Ci sarebbe da dire ancora molto ma lo spazio è tiranno; torno sulla traduzione di Patrizia Raveggi: un lavoro bellissimo, che la pone secondo me accanto alle grandi traduzioni di Betocchi e del Prešeren di Košuta, tre approcci diversi e preziosi che ci permettono di guardare in casa d'altri con consapevolezza maggiore.

POESIA

sommario



Marko Kravos Cera Matria Versi e bozzetti versione italiana di Patrizia Raveggi introduzione di

Sinan Gudževi Multilinea, Salerno 2022 pp. 119, euro 13,00

Il Ponte rosso informazioni di arte e cultura N. 82 luglio 2022

POESIA

sommario



Christian Sinicco Ballate di Lagosta Donzelli editore, 2022 pp. 96, euro 15,00

Il Ponte rosso informazioni di arte e cultura N. 82 luglio 2022

DELLO SGUARDO E DEI NOMI

di Carlo Selan

Dello sguardo

La prima sezione del libro, Canzone di Spalato, si chiude con un'immagine, «due donne chiacchierano e un pallone vola... / lo fermo e lo ridò alla bambina stupita / che è al centro della storia». Nella memoria del lettore subito riaffiora un'altra conclusione, quella del racconto Un paio di occhiali di Anna Maria Ortese: «È mezza cecata! - È mezza scema, è! - Lasciatela stare, povera creatura, è meravigliata, - fece donna Mariuccia, e il suo viso era torvo di compassione, mentre rientrava nel basso che le pareva più scuro del solito!». Se nel racconto di Anna Maria Ortese è un paio di occhiali da ottomila lire indossati da una ragazzina miope a divenire sguardo e possibilità di trasfigurare nella luce la Napoli poverissima e ferita del dopoguerra, nelle Ballate di Lagosta la «bambina stupita / che è al centro della storia» sembra essere personificazione di una posibilità di sguardo. Comune tra le due opere è una maniera di rapportarsi con il mondo quasi sensuale per quanto è diretta e legata ai sensi. Stupore e meraviglia. Stupore, però, che è anche mezzo scemo («all'alba / credi di sapere cosa sia la guerra / con la birra della tradizione, la Karlovacko / ancora sulla panchina») e mezzo cecato («di questo stato di carogne, per cui la vita è dura, l'ombra è il trauma / e la cecità decisiva», «abbiamo bisogno di un chiaroscuro [...] di non accorgerci che questo blu è l'istinto di morte che ci sovrasta»). Stupore che si confonde con il sogno («siete voi questi sogni che pensano l'esistenza»). In questo forse si spiega tanta parte della complessità di versi come «io ti chiamo nella tua bellezza, prima che tutto si veda nella sua immagine».

Dei nomi

Buona parte dei testi di *Ballate di Lagosta* ha nel titolo dei nomi propri di persona dal tono slavo. Nomi che sembrerebbero essere quelli di chi abita a diverso titolo l'isola croata di Lastovo (Lagosta in italiano), da cui il titolo della raccolta. E come se chi scrivesse *Ballate di Lagosta* (l'autore) cercasse di risolvere una questione della precarietà del suo poter dire quanto sta guardando, quanto sente e osserva, chiamando a raccolta dei nomi, degli incontri densi o fugaci. Non dando loro la parola, in forma di testimonianza (anzi, la cosa più interessante è proprio che questo non avviene, ma ogni

nome è invece messo in un rapporto articolato con l'io che nelle poesie dice sé stesso, un tu o un egli) e attestando che in qualche modo che essi ci sono, esistono, non sono dimenticati. Mojmir, Marijana, ... Resta inevitabilmente inevasa ogni domanda su chi siano gli individui che portano questi nomi. Forse si può parlare di queste figure come possibilità per l'autore di recuperare quella doppia ambivalenza del termine auctor che esiste fin dall'antichità: chi è vero e proprio esecutore o creatore di un'opera, ma anche chi è soggetto che autorizza l'opera stessa ad essere e a essere chiamata tale. Esse, infatti, compartecipano alla possibilità di essere di questo libro. Una serie di nomi e persone non dimenticati, ma trascritti uno a uno, persone la cui identità è anonima e nel contempo stesso così necessaria e precisa «per chi è senza futuro, / per chi è nato, / ma non ha nulla / ed è perduto e sembra nell'aria / portato dal mare, / portato da chissà dove / un incanto che è morte / canto alla memoria».

Dalla sezione Ma voi non fermate il loro

l'isola è un uomo, il suo cuore l'estasi e la sua lingua estesa ovunque, liquida, ma dopo la tempesta i colori dell'erba sono bruciati, il paesaggio si è raffreddato e ha spinto un vento ignoto il ciclone dell'inverno tra le barche, e nessuno ricorda le parole disperse sul cielo nero, i nomi morti nel Mediterraneo

e tu tornerai ogni giorno all'alba con gli spazi vuoti da custodire: tra le pietre scolpite la linea della costa sarà mutata, ed io non saprò di te, se ti tufferai o scenderai tra i gradoni di calcare e poserai sopra la posidonia la tua sagoma di uomo che continuerà a muoversi con le onde, che continuerà a crescere dopo di me, dopo la mareggiata e l'erosione della nostra memoria

FANTASMI IN BICICLETTA

CINEMA sommario

di Stefano Crisafulli

Il 23esimo ShortTS Film Festival è stato vinto da Fantasma Neon del regista brasiliano Leonardo Martinelli, che ha ricevuto il premio per il miglior cortometraggio. Due menzioni speciali sono andate a Techno, Mama del lituano Saulius Baradinskas e a Warsha di Dania Bdeir, il premio del pubblico a Branka dell'ungherese Akos Kovacs e il premio al miglior cortometraggio italiano a *Lo chiamavano Cargo* di Marco Signoretti; inoltre per il miglior montaggio ha vinto Cromosoma X di Lucia Bulgheroni, mentre i premi Shorts TV e MYmovies sono andati rispettivamente a Homebird di Ewa Smyk e all'iraniano Barter di Z. Karamali e E. Araad. Dopo l'elenco doveroso di premi e premiati (manca solo la sezione lungometraggi, che si può vedere sul sito del festival), va detto anche che quest'anno le scelte della giuria sono state piuttosto ardue a causa della gran mole di opere presenti in concorso, ben 81 da 45 paesi diversi, selezionate dal curatore Massimiliano Nardulli e proiettate nella splendida cornice del Giardino Pubblico dall'1/7 all'8/7. Un lavoro per accumulazione e ibridazione di generi che ha avuto il merito di riportare le persone al cinema, anche se tale eccesso di varietà ha forse perso qualcosa in identità e specificità. Una segnalazione positiva personale, infine, va data al corto Ruthless di M. McGulgan.

Meritato, comunque, il premio al corto brasiliano Fantasma Neon, della durata di 20 minuti, che la giuria ha definito, tra le altre cose, «Uno splendido e doloroso commento sulla società, che gioca perfettamente sul ritmo della vita dei suoi personaggi attraverso un mix di generi, in bilico tra realtà e fantasia». Chi scrive ha avuto la fortuna di vederlo sabato 2/7 e in effetti il tema è piuttosto attuale: Martinelli ha messo fina mente in primo piano quei lavoratori che vengono chiamati riders, con tutte le loro problematiche, girando un cortometraggio dal loro punto di vista. Anche qui l'ibridazione di generi mescola

le carte e si passa da un docu-film ad un musical sino al dramma, senza soluzione di continuità. A scorrere sullo schermo, dunque, la vita dei riders, ovvero di coloro che, con mezzi propri (molto spesso biciclette, perché il motorino è un'utopia), portano il cibo a domicilio. Durante la pandemia le persone hanno cominciato a capire quanto importante poteva essere la loro funzione, essendo diventati, a loro rischio e pericolo, gli unici a poter girare la città portando cibo a tutti gli altri in lockdown. Poi, come succede spesso, ci si è dimenticati delle ingiustizie che subiscono ad opera di aziende sfruttatrici, che pagano poco e licenziano con facilità estrema, perché tanto l'offerta di lavoro è alta e di disperati se ne trovano sempre. Il regista brasiliano parla di queste ingiustizie, ma anche della maleducazione dei clienti e del rischio giornaliero di incidenti, visto che il tempo di trasporto è denaro e più veloce si va, più si è produttivi e meno si è nella lista nera dei prossimi ad essere licenziati. Ma, oltre a ciò, vi è anche un'iniezione di vitalità e una dichiarazione di identità, quando i riders ballano con il borsone delle pizze sulle spalle, lo sguardo fiero davanti a sé. Come per affermare una volta ancora che non sono i reietti della società, ma sono persone con le loro storie, che svolgono un lavoro onesto, malpagato e pesante e che cercano, magari, un riscatto personale. Nemmeno tanto velata è l'accusa all'Occidente di aver esportato in Brasile i propri modelli capitalistici di sfruttamento, cosa che, purtroppo, è vera: la diseguaglianza tra ricchi e poveri è un fatto globale e il sistema economico più adatto a mantenere tale diseguaglianza è il nostro. L'unico appunto, forse, che si può fare a Fantasma neon è quello di non aver concluso il corto con il momento tragico (che ovviamente non riveliamo), ma di aver voluto prolungare ulteriormente il musical anche dopo tale momento. Ma è un difetto marginale, in fondo.



ETÀ EVOLUTIVA

sommario

PARLARE DI GUERRA AI BAMBINI di Anno

di Anna Calonico



Parlare o non parlare ai bambini dell'annoso, terribile conflitto tra israeliani e palestinesi?

Non vedo perché no, dato che comunque se ne parla (più o meno malamente) tanto spesso in televisione. Si potrebbe cominciare, ovviamente, con un romanzetto sull'argomento scritto proprio per un pubblico (molto) giovane: *Sulle onde della libertà*, di Nicoletta Bortolotti, scrittrice per ragazzi e giornalista, da molto tempo collaboratrice di Mondadori.

Oltre all'attualissima tematica sociale, il libro possiede altri due punti di potenziale interesse: è basato su una storia vera ed è un piccolo manuale sul surf.

Ma andiamo con ordine, partendo dal conflitto in Medio Oriente. Si tratta l'argomento perché la storia è ambientata nei dintorni di Gaza, descritti solo come case in rovina, povertà e oggetti tra le macerie che è decisamente meglio non toccare. Inoltre, i due protagonisti sono Samir, un ragazzino israeliano, e Mahmud, un suo coetaneo palestinese. Ovviamente i due non si parlano, fingono anzi di non vedersi nemmeno, anche se condividono la stessa spiaggia. Si sbirciano, però, quando cavalcano le onde sulle loro tavole da surf (improvvisate tali), e gioiscono quando l'altro cade per primo. La mamma di Mahmud dice di non giocare con quel ragazzino, e il papà di Samir ribadisce il concetto, quindi la gara tra i due è invisibile e silenziosa, perché l'uno non esiste per l'altro, e viceversa.

Ma, come dicevo, la narrazione si basa su fatti reali, ed infatti entra in scena Bill, un adulto, californiano, campione e istruttore di surf. La figura di Bill è basata su quella di Dorian Doc Paskovitz, che negli anni 70 portò nella striscia di Gaza quindici tavole da surf per insegnare il suo sport a giovani israeliani e palestinesi, inventandosi il progetto *Surfing for peace*.

Bill, insomma, vede per primo la gara e la voglia di amicizia e condivisione dei due protagonisti, e per primo si rivolge ad entrambi. Li chiama vicino a sé, li mette fianco a fianco quasi a toccarsi, e i

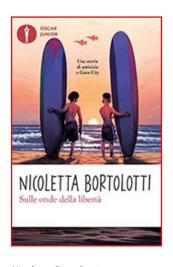


due, imbarazzati o intimoriti o entrambe le cose, continuano a fingere che l'altro non esista, ma lo vedono bene, si confrontano con lui, lo accettano come compagno di classe durante gli insegnamenti di Bill, che diventano una lezione di surf anche per il lettore. Inoltre, ogni capitolo si apre con la spiegazione di un termine specifico del surf e, per di più, alla fine del romanzo ci sono la storia di Paskovitz e la Preghiera del surfista: questo sport, pur non essendo molto praticato in Italia, affascina immancabilmente i giovani lettori e con questo espediente la Bortolotti è sicura di riuscire a mantenere l'attenzione sulla pagina.

Il libro risulta quindi interessante per più argomenti ed è scritto in maniera scorrevole e lineare: le immagini ci passano davanti agli occhi, e nella gara fin le si sente l'adrenalina e, quasi, anche gli spruzzi del mare.

In conclusione, quindi, si può dire che *Sulle onde della libertà* fa pensare a cose serie e attuali e, nello stesso tempo, diverte: cosa si può chiedere di più ad un libro per ragazzi?

Nicoletta Bortolotti



Nicoletta Bortolotti Sulle onde della libertà Oscar Junior Mondadori, 2015 pp 112, euro 10, 00 dai 9 anni

Il Ponte rosso Informazioni di arte e cultura N. 82 luglio 2022

SOLO PER RINGRAZIARE

LA MEMORIA

sommario

Giancarlo Ermacora

Lacerazioni

1997

Se una persona ha una certa età – diciamo ottant'anni – allora è inevitabile che abbia visto cadere il fulmine, tra i suoi amici, anche perché essi stanno, per lo più, tra i dieci prima e i dieci dopo dei suoi anni, cioè tra i settanta

e i novanta.

Così io ho visto andarsene, purtroppo, varie persone che stimavo e volentieri frequentavo, essendo la loro compagnia di quel genere, di cui si dice che non è necessario sia molto frequente perché, quando ci si rivede, è sempre come si fosse stati a cena assieme la sera prima.

Questo tipo di amico era per me Giancarlo Ermacora (1942-2003), lo scultore di Billerio che avevo conosciuto ancora attraverso la mediazione di Cragnolini, e di cui avevo recensito due mostre, una al Palazzo Orgnani-Martina a Venzone nel 1997, una a Palazzo Frangipane a Tarcento nel 2000.

Scrivevo, nella prima: «Viene dunque da questa mostra un'immagine di artista pacato e concentrato, che pesa le parole, riflette, cerca il risultato in forme non effimere, accoglie con maturità insegnamenti che danno robusta consistenza ad una dichiarata radice culturale».

Questa radice indagai più a fondo quando, nel 2005, gli amici dell'Associazione Storie dai Longobars organizzarono la sua antologica in memoriam, presso Villa Moretti di Tarcento, realizzando un ottimo catalogo che è oggi

mallevadore della presenza di questo autore dentro l'arte friulana contemporanea.

Dino Basaldella e Ceschia, con i quali Ermacora aveva collaborato per anni, risultavano i suoi sicuri punti di riferimento, ma egli poi, in tutta una serie di ceramiche degli anni tra gli ultimi novanta e i primissimi duemila – le lacerazioni, le esplosioni, i cortili, le sfere tagliate - era giunto ad un territorio specifico, drammatico-lirico, nel quale la sua immaginazione, sempre legata anche alle emergenze del sociale, si esprimeva con identità precisa, con



di Giancarlo Pauletto

un equilibrio che, andando al di là delle sottigliezze plastiche e della buona educazione lessicale, serviva - serve - ad una comunicazione che l'artista sentiva come suo compito.

Andai a salutarlo, negli ultimi tempi della malattia, che lo aveva molto offeso nella memoria. Fece un grande, aperto sorriso: «Ecco - mi disse - di te mi ricordo il nome, perché ti chiami Giancarlo, come me».

Faceva un caldo feroce, quel 23 luglio 1988. Alle diciotto si sarebbe inaugurata la grande retrospettiva di Marcello Mascherini presso Villa Manin di Passariano.

Alle diciassette e trentacinque io - di-

rettore di quella mostra finii di sistemare l'ultima didascalia. Già parecchie persone erano giunte e altre stavano arrivando, come si poteva capire dalla tante automobili che continuavano a parcheggiare attorno al grande prato tra le barchesse. Tutti venivano gentilmente deviati verso la sala dell'inaugurazione.

Io ero sudato fradicio. stazzonato come il cavallo di Tex Willer dopo una cavalcata di otto ore.

Ma avevo previsto tutto. Mi fiondai alla macchina e mi diressi, alla velocità più decentemente alta che Giancarlo Ermacora Il sestante di Ermes 2001



LA MEMORIA

sommario

Marcello Mascherini

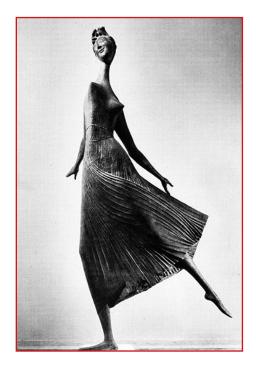
Danzatrice

1955

Marcello Mascherini Estate 1934



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



potevo tenere, verso una grande fontana che si trovava poco a sud di Codroipo, dalla larga bocca, dal getto potente, che aveva il grande vantaggio di essere vicinissima ad un folto campo di pannocchie – allora, adesso non più.

Parcheggiata la macchina, presa la borsa, mi infilai nel campo

Mi spogliai fino a rimanere in mutande

Misi la testa fuori, non si vedeva nessuno, il bestiale calore della giornata sconsigliava ogni movimento non indispensabile.

In cinque secondi fui sotto il getto d'acqua, in altri dieci ero fradicio dalla testa ai piedi.

Sempre senza nessuno in vista, mi ributtai tra le canne.

Mi strofinai in fretta con il previsto asciugamano, con un minimo di calma mi infilai il vestito da cerimonia, mi calzai, mi pettinai.

Alle sei e tre minuti ero al mio posto, all'estrema destra del grande tavolo dove si stavano accomodando le autorità che dovevano parlare all'inaugurazione.

Un vero *exploit*, ma allora ero un ragazzo.

Quando la Regione ci affidò l'incarico di organizzare la mostra di Mascherini, al Centro Iniziative Culturali Pordenone fummo molto contenti, per l'evidente riconoscimento, e per il prestigio che l'incarico stesso significava; ma anche ci preoccupammo, poi-

ché ci rendevamo ben conto che non si tratta-

va di bruscolini.

A parte il Comitato d'onore – che fu presieduto da Nilde Iotti, allora a capo della Camera dei Deputati – bisognava costituire Comitato Scientifico e Comitato esecutivo, sapendo inoltre che il tema dell'allestimento, il tema dei trasporti e quello della schedatura delle opere avrebbero avuto bisogno di molta attenzione.

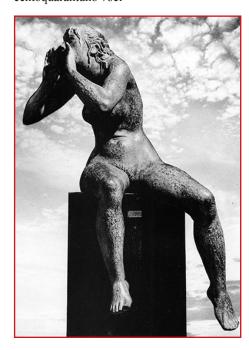
Il Comitato scientifico fu composto da Mario De Micheli, Gillo Dorfles, Luciano Padovese coordinatore, Giancarlo Pauletto, Franco Solmi.

Il Comitato esecutivo da Stelio Crise, Isidoro Martin coordinatore, Nicolò Molea, Alfonso Mottola, Luciano Padovese, Giancarlo Pauletto, Carlo Ulcigrai, Maria Francesca Vassallo, Laura Zuzzi.

Ci fu da lavorare per tutti, e specialmente per chi si occupò di trasporto e di allestimento.

Come direttore della mostra seguivo ovviamente tutto quel che doveva essere fatto e, man mano che la data d'inaugurazione si avvicinava, l'ansia andava crescendo.

Eravamo in ritardo – o così mi pareva – sui trasporti, e questo ritardo comprometteva l'allestimento; eravamo molto in ritardo - o così mi pare-va – sulla costruzione del catalogo, che comportava tra le altre cose centoquarantuno voci



Incontri, arte e amicizia con Giancarlo Ermacora e Marcello Mascherini

sommario

LEMMI LEMMI

Marcello Mascherini Coro 1972

di schedatura opere, da fare di sana pianta con l'elenco, il più completo possibile, delle esposizioni, cosa che toccava a me.

Non avevamo ancora risolto il problema dei molti supporti per le molte sculture, ma qui intervenne l'idea felice di Isidoro Martin, l'architetto della mostra, il quale pensò di costruirli con dei grandi mattoni perfettamente squadrati, color rosso-mattone appunto: ciò permetteva di regolarne a volontà base e altezza, a seconda della dimensione delle sculture, e fu veramente un'idea vincente oltre che sul piano dell'eleganza, anche su quello dei soldi da spendere.

Le grandi sale di Villa Manin furono velate in modo che le emergenze architettoniche degli spazi settecenteschi non disturbassero la visione della mostra, ma neppure scomparissero alla vista: ne venne un'ambientazione molto suggestiva, a parere non solo mio.

Per i trasporti e anche per l'allestimento ci venne in aiuto un amico intenditore e critico d'arte, che si occupò dei viaggi più rognosi dentro la città di Trieste, mentre io mi affannavo sulle schede.

Alla fine, insomma, tutti i tasselli andarono a posto, compreso il catalogo, che ebbe quattro importanti testi di Mario De Micheli, Gillo Dorfles, Franco Solmi, Adriano Dugulin, e le fotografie, molto belle, di Alfonso Mottola.

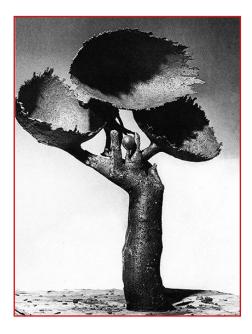
Restava l'allestimento, che procedeva troppo a rilento.

Mario De Micheli si posizionava, seduto come un Budda, sulla soglia della sala da allestire: era molto sapiente, ma anziano, e pesante di corporatura; da lì cominciava a dare le sue istruzioni di allestimento, che un gruppo di cinque-sei persone si affrettava ad eseguire.

Andava tutto bene, dal punto di vista della logica e dell'eleganza, ma il gruppo degli esecutori concordava sul fatto che, di quel passo, il giorno dell'inaugurazione mezza mostra sarebbe stata ancora da montare.

Si addivenne perciò ad un compromesso: due di noi sarebbero andati avanti a costruire piedistalli nelle sale successive, con l'accordo che, se necessario, si sarebbero poi decostruiti e spostati.

In realtà, non essendo le due persone



prive di discernimento allestitorio, accadde che il buon Mario non cambiò più niente, essendosi evidentemente convinto che andava bene così, e avendo in qualche modo avuto l'onore delle armi.

L'estrema difficoltà fu quando, nell'ultima sala, dovemmo montare il grande *Minotauro*, un bronzo di quasi tre metri di altezza, pesantissimo: rischiò di crollarci addosso, e sarebbe stata una bella frittata.

mostra stupenda. Dalla meravigliosa, clamante Estate del 1934, alla bellissima Eva del '39, alla nobilissima Testa di Virgilio Giotti del '40, a quella spirituale e quasi egizia di Silvio Benco del '52, in cui si poteva leggere la stilizzazione classicista già impostata dallo scultore nel '50, e che avrà al suo culmine in lavori quali La primavera, il San Francesco, il Fauno disteso; per avanzare negli anni Sessanta in cui la materia si frastaglia e diventa espressionista, fino a quegli estremi capi d'opera che sono, nei primi anni Settanta, le sculture vegetali, il Fiore del ricordo, il Fiore rosso, la Foglia, il Coro: tutto Mascherini rimandava alla grande stagione della scultura italiana novecentesca, quella che, con Martini, Manzù, Marini e altri importanti artisti, poneva coscienti radici nell'antica tradizione classica e mediterranea.

Fu un grande successo, si staccarono circa ventimila biglietti.

LEMMI LEMMI

PER CAUTE SOPRAVVIVENZE

di Malagigio



MATRIMONIO

È bello vivere in un tempo così simpatico: potrebbe essere quell'euforia da caduta di un impero romano o l'ultimo ballo sul Titanic, ma intanto si sta bene come mai prima. Uno dei sintomi della generale goduria è cosa sta diventando il matrimonio: e cioè qualunque cosa che vogliamo che lo sia. Soprattutto un bell'ambiente (gli italiani da tempo dicono location), costumi all'altezza e tavolate per innumerevoli portate bagnate da brindisi eclatanti. In fondo il matrimonio in chiesa da tempo era diventato questo: folle di atei ne approfittano gioiosi. Pare però che non occorra più né un prete né un sindaco qualunque con la sua bella fascia tricolore. Ci si sposa da sé. Recentemente, una coppia giovane e allegra ha pensato bene di farsi sposare dal famosissimo Jovanotti sulla spiaggia di Lignano: i testimoni non erano i soliti due o quattro amici intimi angustiati dal costo delle fedi, ma sessantamila. Se i testimoni oculari valgono per mandare in galera un omicida, perché no per un matrimonio? Il valore legale ci sembra indiscutibile. Quelli che come sempre danno il buon esempio sono i ricchi. È stato impossibile non sapere che Silvio Berlusconi si è sposato da sé con una parlamentare di Forza Italia, che alla Camera dei Deputati si è fatta notare andandoci una volta sì una no, mancando soprattutto durante il Covid, per evitare il quale in effetti è stato fortemente consigliato di non frequentare luoghi affollati. Altrettanto impossibile è stato evitare di sapere

che la precedente compagna, di Berlusconi, si è autosposata con una cantante. Siamo però come sempre un po' indietro. In Giappone, il signor Akihiko Kondo ha sposato Hatsune Miku, con la quale aveva una relazione amorosa da un tempo sufficiente per mettere alla prova la serietà delle reciproche intenzioni. Il signor Kondo ha dichiarato che Hatsune Miku l'ha salvato dalla depressione e forse da cose peggiori. Ora sono felici. Al matrimonio erano presenti una trentina di invitati, ma non i genitori di lui, incomprensibilmente ostili. Non c'erano neppure i genitori della sposa, ma non sappiamo se la si possa dire orfana. Hatsune è un ologramma dai capelli azzurri e gli occhi imbambolati da manga. Il certificato di matrimonio è stato rilasciato da Gatebox, azienda mondiale all'avanguardia nella produzione di ologrammi per qualunque tipo di esigenza. Non vediamo perché il documento debba valere meno del certificato di matrimonio rilasciato dal sindaco di Codroipo (16.000 abitanti). Il signor Akihiko Kondo si dichiara fictosessuale: si chiamano così le persone che provano desiderio e amore per creature di fantasia rese apparenti dalle recenti tecnologie. La fictosessualità, leggiamo sul sito GreenMe, «si sta diffondendo a macchia d'olio» dal Giappone in tutto il mondo ed è già «contemplata nel novero delle tendenze sessuali rappresentate dalla comunità LGBQ+». Sarà interessante, quando gli italiani, tendenzialmente poligami e promiscui, diventeranno fictosessuali – è solo questione di tempo – chi saranno capaci di sposare.

NIENTE

Se il Niente non fosse sempre così indaffarato, non ci sarebbe niente da dire. Ma il Niente è la cosa più industriosa del mondo. Manteniamoci in un orticello piccolo: prendiamo la nostra colorita politica. Leggiamo che un politologo illustre, il prof. Giovanni Orsina, ha definito così la politica del segretario del PD Enrico Letta: «ha trovato una strategia che ritengo geniale: non fare assolutamente niente». A guardarsi intorno, pare però un costume molto condiviso, a cui per una via o per l'altra arrivano prima o poi tutti. Infinite sono le strade del Niente, e tutte portano a lui. Potremmo dire che tutte portano

Il Ponte rosso informazioni di arte e cultura N. 82 luglio 2022

Un piccolo dizionario

LEMMI LEMMI

sommario

a Roma. Pare chiaro che il geniale Niente non sia da tutti, soprattutto che non sia cosa per dei pivelli. Al Niente ci si arriva dopo un apprendistato annoso, e cioè dopo aver provato a dire una serie di cose, che saranno state inevitabilmente delle sciocchezze. Restiamo alla cronaca più recente, che tutto ciò che è storico ci tedia, cogliendo fior da fiore. Proprio il segretario del PD Letta aveva pensato di dare il diritto di voto ai sedicenni (che evidentemente frequenta poco); il nostro premier Draghi aveva proposto l'anno scorso di tenere studenti e insegnanti nelle scuole in luglio (come sopra); il ministro degli Esteri Di Maio voleva il Presidente della Repubblica in prigione e, perdonato da quell'uomo etereo e paziente, aveva pensato di proclamare la fine della povertà; l'ex ministro degli interni Salvini – chissà quanto ci aveva pensato – a un certo punto chiese i pieni poteri: era al mare. Tutti, sbaglia di qua sbaglia di là, hanno capito che il Niente è più sicuro. Il Niente può essere retoricamente raffinato, un sofisma arabescato come un sogno, che nessuno si ricorda come è cominciato e perché poi sia finito. Sfatto un Niente, se ne fa un altro. Nell'empireo ideale della nostra storia parlamentare, c'è certamente Giulio Andretti, condannato con sentenza definitiva per mafia senza che la cosa abbia significato niente. Quel sapiente che in tanti rimpiangono soleva dire che i problemi si dividono in due: quelli irrisolvibili e quelli che si risolvono da soli. Non fare niente, dunque, contribuirebbe a non aumentare la confusione universale. Il popolo agogna il Niente. Siamo tutti terrorizzati che, perdendo la trebisonda, qualche nostro governante dica qualcosa: sul cambiamento climatico, sugli italiani che hanno smesso di fare figli, sulle mafie, sui giovani sempre più ignoranti e i poveri sempre più poveri, sul fatto che sempre meno italiani vanno a votare, ecc. Perderebbero miliardi di voti. Il contrario di «niente» è «divisivo». Gesù era divisivo: diceva che alle cose bisognava dire o sì o no (Matteo, 5, 37). Noi siamo per il ni.

RIDERE

Ridere è lo scopo della vita. Aristotele avrebbe detto l'entelechia. Il grande regista Mario Monicelli definiva la commedia all'i-

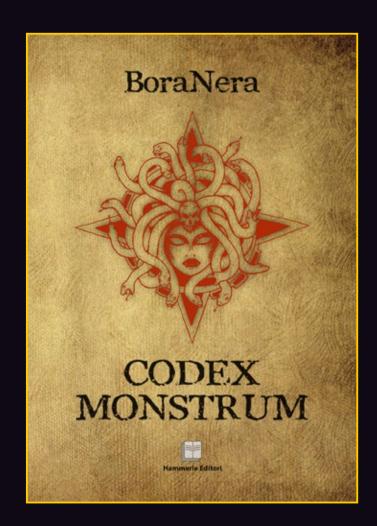
taliana come quel genere in cui si ride di cose che non dovrebbero far ridere: la fame, la povertà, gli imbrogli della politica, perfino la morte. È il massimo del virtuosismo. Il giornalista politico Filippo Ceccarelli ci ha regalato recentemente il suo viaggio nei social, in particolare su Instagram. Il libro s'intitola *Lì* dentro (Feltrinelli 2022). Gli siamo grati per aver fatto al posto nostro un viaggio istruttivo ma peritoso, un po' come Dante all'Inferno. Ceccarelli nota che, a parte le cattivissime e sgrammaticate cattiverie che gli italiani si scambiano, sui social è tutto un gran ridere. Chi aveva capito tutto prima degli altri è stato Silvio Berlusconi, del quale si sta approntando una speriamo voluminosa antologia non dei suoi risolutivi provvedimenti di governo ma di barzellette. A Berlusconi Ceccarelli, che è un uomo antiquatamente colto, dedica una citazione presa dalla stupenda Cronica (Adelphi 1981) che racconta la vicenda terribili di Cola di Rienzo a Roma (1313 – 1354): «et in sua bocca sempre riso appariva in qualche modo fantastico».

UNO

Bisogna sgombrare il campo da quella superstizione che dice che la matematica non è un'opinione. I numeri non aspettano altro che essere oggetto di opinioni. Provate a domandare a dei matematici se i numeri sono reali o no, e vedrete. A noi basta l'uno. Se ne parla ancora molto perché il partito fino a qualche settimana fa di maggioranza in parlamento non sa se credere ancora che «uno vale uno». Pare che si stiano stufando, che stiano scoprendo l'esistenza degli altri numeri. Si capisce che quell'«uno» alla lunga infastidisca, perché da sempre nella lingua italiana uno viene usato come il contrario di qualcuno: «Devi diventare qualcuno!», dicevano tutti i papà ai figli maschi, e non restare «uno qualunque». Gli inglesi hanno molto più rispetto dell'uno: «You are the one», cantava Barry White; e nel film Matrix (1999), l'eroe che messianicamente viene cercato dalla squadra di irriducibili è The One. che nel doppiaggio italiano è diventato per fortuna *l'Eletto*. Immaginate che disastro per il film se avessimo sentito che cercavano uno...







NOVITÀ IN LIBRERIA



