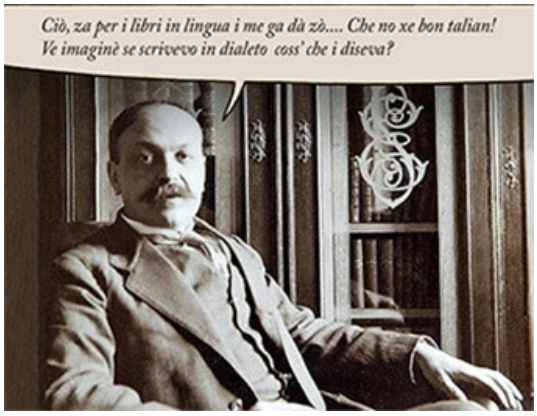
Il Ponte rosso

INFORMAZIONI DI ARTE E CULTURA

numero 86 - novembre 2022

Circolo della Stampa di Trieste



Etore, meio in lingua o in triestin?

Conversazione semiseria tra Fulvio Senardi e Luciano Santin

Circolo della Stampa di Trieste
2 dicembre 2022 ore 17.30

Italo Svevo scontò la triestinità con ingenerose critiche alla sua prosa, considerata non all'altezza della tradizione letteraria italiana, cosa peraltro tutta da dimostrare. Con il triestino, sua lingua madre e d'uso quotidiano, non si cimentò, se non nella pochade "Atto unico". Alcuni brevi spezzoni (cortesemente concessi da "La Contrada", nel suo allestimento di quasi vent'anni fa), verranno proiettati ed esaminati per capire se Ettore Schmitz, nel tentativo di sciacquare i testi in Arno, non abbia rischiato di compromettere la correttezza sintattico-grammaticale e terminologica del suo vernacolo.

REGIONE AUTONOMA FRIULI VENEZIA GIULIA

Sommario

Il paese dei paradossi 3
Il mito di Fiume 4
di Fulvio Senardi
Una contestatrice fantastica 6
di Gabriella Norio
Corsi e ricorsi joyciani 9
di Sabrina Di Monte
Allegorie di pietra a Trieste 12
di Gabriella Ziani
Visioni di giustizia... 16
di Enrico Conte
Un dolce un po' amaro 20
di Roberto Curci
Lo strano caso del numero 44 22
di Francesco Carbone
Il moro di Venezia a Trieste 26
di Luigi Cataldi
Un museo a tutto tondo 28
di Walter Chiereghin
Memorie di un dattilografo 32
di Marina Silvestri
Una distopia solo rinviata? 33
di Stefano Crisafulli
Enzo Valentinuz a Gorizia 34
di Walter Chiereghin
I turchi alle porte 35
di Fulvio Senardi
Dopo la tempesta del covid 36
di Paolo Quazzolo
Ricordo di Piergiorgio Branzi 38
di Michele De Luca
Valentina, Oksana e Rifka unite da un blackbird 40
di Anna Calonico
Massimo Bottecchia e Luigi Molinis 42
di Giancarlo Pauletto
Per caute sopravvivenze 45
di Malagigio

IL PAESE DEI PARADOSSI

Sembra di essere tornati indietro di qualche anno. In un panorama geopolitico globalmente del tutto mutato rispetto a quello del 2018-19, quando il Governo guidato per la prima volta da Giuseppe Conte aveva identificato nei migranti che arrivavano fortunosamente alle nostre coste – soprattutto se a bordo di navi delle organizzazioni non governative – uno degli snodi essenziali della sua azione, con implicazioni giuridiche e di relazioni internazionali, oltre che umanitarie, di assoluto rilievo. Oggi, a un paio di settimane dall'insediamento di un altro Governo almeno in parte diverso nella sua composizione, in un difficilissimo contesto economico, sociale e di politica estera, con una guerra insidiosissima alle porte, nella quale – volere o volare – anche l'Italia è direttamente coinvolta, sembra che il problema che prioritariamente preoccupa il nostro esecutivo sia un'altra volta quello di alcune centinaia di disgraziati naufraghi recuperati in mare dalle navi di varie o.n.g., cui si intende assolutamente interdire l'accesso alle nostre acque territoriali, e poi l'approdo nei nostri porti e infine lo sbarco dei migranti sul territorio nazionale.

Questo approccio al problema, che pure esiste ed è destinato a diventare ancora più pressante negli anni a venire, è frutto di una visione riduttiva e fuorviante, che si preoccupa soltanto del diritto-dovere di interdire ingressi non autorizzati nel Paese, avendo a modello il muro voluto da Trump tra USA e Messico, o quello tra Israele e Territori palestinesi, con la differenza che nel nostro caso il muro dovrebbe essere edificato in alto mare, al limite delle acque territoriali italiane. Il risultato di tale angusto modo di affrontare il problema lo abbiamo visto tre o quattro anni fa, lo abbiamo rivisto ora, con uguale scorno per i difensori a oltranza dei patri confini, e per di più aggravato da una crisi diplomatica senza precedenti nei rapporti con la Francia. Ritenere che la soluzione del problema degli afflussi di migranti sia percorribile per mezzo di un blocco navale del tutto irrealizzabile e comunque non risolutivo (si pensi alla cosiddetta "rotta balcanica") costituisce argomentazione evidentemente utile nei comizi e nella propaganda, non certo nella definizione di un coerente progetto politico. Considerato che tale progetto dovrebbe contrastare flussi che, nei prossimi anni, sono destinati ad aumentare esponenzialmente a causa di conflitti, di ingovernabilità di molti paesi africani, di carestie e siccità, soprattutto dell'incombere di una mutazione climatica della quale stiamo già intravedendo inquietanti segnali, è evidente che l'azione del Governo italiano dovrebbe inserirsi in un quadro di relazioni internazionali basato sul riconoscimento di una credibilità di cui al momento l'Italia non sembra disporre. Non esiste una via "sovranista" al contenimento del problema migranti, che non troverà certo soluzione al di fuori della concorrente volontà di sempre più allargati consessi internazionali, essendo anche la sola Unione europea insufficiente a confrontarsi con i prevedibili scenari di un imminente e incombente futuro.

Contestualmente al "battesimo del fuoco" del nuovo Governo con il problema dei migranti, viene pubblicato un *Rapporto Italiani nel mondo 2022* della Fondazione Migrantes, dal quale apprendiamo che, a fronte di un numero di cittadini stranieri regolarmente residenti in Italia pari al 8,8 % della popolazione, esiste un 9.8% di cittadini italiani residenti all'estero. In termini assoluti, gli immigrati in Italia sono quasi 5,2 milioni, mentre di emigrati dal nostro Paese sono oltre 5,8 milioni, in prevalenza giovani con alto livello di formazione. Come ha osservato il capo dello Stato, ciò ha «conseguenze evidenti sul calo demografico con ricadute sulla nostra vita sociale».

Un altro paradosso del nostro Paese, dove il problema dei migranti è percepito allarmante per quel che riguarda l'immigrazione e irrilevante invece per l'emigrazione.

Succede, quando si affrontano i problemi in termini di propaganda anziché di studio.

informazioni web di arte e cultura
a distribuzione gratuita
n. 86
novembre 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:
Franco Asco
San Giovanni
marmo, 1948
Trieste, Museo Revoltella
Galleria d'arte moderna

IL MITO DI FIUME

di Fulvio Senardi

Federico Carlo Simonelli
D'Annunzio e il mito di Fiume
Riti, simboli, narrazioni
Pacini editore, Pisa 2021
pp. 328, euro 21,00

Fra i tanti saggi di varia qualità che hanno accompagnato l'anniversario dell'Impresa di Fiume (c'è addirittura una città che vi ha consacrato un monumento, nascondendo però la vera intenzione nella raffigurazione di un Vate in posa idillica, vestito di panni borghesi e circondato da pile di libri) entra vivacemente nel dibattito Federico Carlo Simonelli, con *D'Annunzio e il mito di Fiume. Riti, simboli, narrazioni*.

Il saggista rivendica, nell'introduzione, la novità della sua lettura: «l'analisi», dichiara, «si concentra sulla narrazione composta da D'Annunzio a ridosso degli eventi. Attraverso proclami, discorsi e resoconti, egli realizzò ciò che qui viene definito un "poema in diretta". […] Emerge la figura di un artista poliedrico che si cala nel ruolo di "comandante" per mascherare con la sua narrazione i piani di diversi registi politici. Dalla sua posizione di rilievo, D'Annunzio perseguì con razionalità e spregiudicatezza anche tre obiettivi personali e consequenziali: provocare una campagna per la conquista italiana dell'Adriatico, comporne il poema patriottico e garantirne il futuro riconoscimento istituzionale» (p. 13).

Per parlarne, come a togliermi un sassolino dalla scarpa, inizierò esprimendo due perplessità, di carattere, diciamo così, linguistico (ma, quando si fa storia, scegliere le parole acquista il valore di un atto interpretativo). Simonelli battezza la vicenda fiumana, raccontata tallonando con occhi da segugio i passi del Vate, «poema in diretta». Lo spunto è, mi pare, gramsciano, ed è tratto da un commento apparso sull'«Ordine nuovo» del 4 ottobre 1919: «D'Annunzio preparava e viveva gli argomenti di un futuro poema epico, di un futuro romanzo di psicologia sessuale e di una futura collezione di "Bollettini di guerra" del comandante D'Annunzio. […] Il gesto letterario diventa un fenomeno sociale». Io, per quanto vale, avrei optato (d'accordo su questo con… Francesco Giunta, che così scrive in un articolo del 1920) per "epopea", perché "poema" sposta l'attenzione sul letterario (a spese dell'attivismo politicizzato del Comandante) e potrebbe far pensare a una progettualità compiuta, cosa che non è nel caso del geniale improvvisatore. Altra obiezione: l'impiego costante (anzi, ossessivo) del termine "irredentista" che se, al limite, funziona per gli annessionisti fiumani, male si adatta a indicare il campo largo dei "nazionalisti" in un dopoguerra che aveva ormai in gran parte risolto il problema delle "terre irredente".

Detto questo veniamo al merito. Nell'analisi di Simonelli, cha fa entrare in gioco fonti archivistiche, documentarie e giornalistiche spesso trascurate e qui invece sovente affrontate da inedite prospettive, risalta con nettezza la natura e i contenuti del fiumanesimo dannunziano che, al netto di tutto ciò (ed è moltissimo, appariscente e affascinante: l'«orgia eroica», per dire con Nino Valeri) che potrebbe apparire progressista sul piano dell'arte, del costume e perfino della politica, appare una "rivoluzione conservatrice", molto vicina al fascismo nel suo passaggio di crisi dal "sansepolcrismo" (caratterizzato da un coacervo di pulsioni e valori combattentistici e anche libertari, di impronta nazionalistico-patriottica, e di marcata ostilità verso socialismo, borghesia e Versailles) al fascismo squadrista che, specie dopo l'occupazione delle fabbriche, nel settembre del 1920, accentua il suo profilo di braccio armato del potere di classe (squadrismo urbano e squadrismo agrario).

Ma dunque in che cosa consiste, secondo Simonelli, il nucleo forte, politico-ideologico, del fiumanesimo dannunziano? Lo spirito antiparlamentare e antidemocratico (occorre ricordare le invettive di Sperelli contro «*il grigio diluvio democratico* odierno, che molte belle cose e rare sommerge miseramente»?), che prende la forma emblematica di una sedizione militare rivendicata in nome dell'Italia vera, quella delle trincee e di Vittorio Veneto, l'ostilità antiso-

Un saggio analizza l'impresa di Fiume seguendo ragionamenti, proclami e discorsi di D'Annunzio

cialista (i socialisti erano stati neutralisti ed erano negatori del valore della Patria e della vittoria), l'esaltazione del *Führerprinzip*, con un "condottiero" circondato da un'"aristocrazia guerriera" pronta ai suoi cenni e disposta a praticare forme di violenza non dissimili dallo squadrismo (nel trionfo dell' «autorità paternalistica del 'duce'», come chiosa Simonelli, p. 103), e che trova per la prima volta attuazione in Italia proprio nella figura del "Comandante", che si arroga sempre il diritto, anche contro i rappresentanti della città fiumana, il Consiglio nazionale, e pure contro le masse che arringava dal balcone, della inappellabile decisione finale (come per altro previsto anche dall'ordinamento militare da lui voluto). Ed oltre a questo l'imperialismo, quanto allo spazio adriatico (fino a vagheggiare, operando costanti provocazioni, la guerra contro la Jugoslavia di cui si auspicava lo sfaldamento, sull'orizzonte di un antislavismo di radice irredentistica e il cui mallevadore fiumano fu Corrado Zoli, sottosegretario agli esteri della Reggenza), la volontà di esercitare un «controllo capillare sulla vita pubblica» (p. 102) adottando la censura e praticando l'espulsione degli indesiderati e interpretando, ma con spirito di intolleranza e mentalità di guerra, confuse ansie palingenetiche e fumosa volontà di rinnovamento, nella certezza assoluta di rappresentare la parte sana dell'Italia, nazione vittoriosa ma tradita dagli alleati di guerra. Inoltre, a sostegno e legittimazione delle pratiche politiche, uno stordente, fumoso ma, considerato nell'insieme, unidirezionale vortice ideologico ed emozionale, che accumula suggestioni comunitarie e para-religiose, con annesso culto dei caduti, delle "reliquie", della Bandiera, solletica un agonistico spirito di primato (la Grande Italia) e inventa-rilancia miti di facile contagio, i cui materiali costitutivi appartengono all'elitismo fine-secolo, al nazionalismo primo-novecentesco, al combattentismo e all'arditismo. Antiborghese, inoltre, come il fascismo delle origini (nella prospettiva di un "uomo nuovo" che resterà tra i miti più vagheggiati del fascismo intransigente), se per spirito borghese si intende materialismo, attenzione al proprio "particulare" specie in campo economico, inclinazione al compromesso e alla vita comoda, cosmopolitismo, pacifismo e paciosità, conformismo e perbenismo (tanto è vero che i buoni "borghesi" di Fiume, organizzati nel Consiglio nazionale, cercarono, ad un certo punto, di opporsi al Comandante).

Immagino le prese di distanza rispetto a Simonelli di coloro che hanno invece rivendicato al dannunzianesimo un carattere di intrinseca diversità rispetto al fascismo (osservazione corretta ma solo se si intende lo squadrismo del 1921 e del '22 e il successivo fascismo-regime), sottovalutando quel comune brodo di cultura elitista, antidemocratico, nazionalista e militarista che marca i due movimenti: il fascismo degli esordi e il fiumanesimo dannunziano. Per esempio il Giordano Bruno Guerri, di *Disobbedisco*, del 2019 (non il solo caso, quello di Guerri, di un presidente della Fondazione del Vittoriale che si innamora del personaggio di cui custodisce i cimeli) che cerca di dimostrare come «il fascismo rifiutò l'essenza della rivoluzione fiumana che era libertaria» (p. 4), e che Fiume fu una «'controsocietà' sperimentale in contrasto sia con le idee che con i valori dell'epoca sia – e tanto più – con quelli del fascismo» (p. 5), espressione di «principi rivoluzionari» (p. 501 – ma ci furono, attenzione, in ispecie nel primo Novecento, tumultuose e vincenti "rivoluzioni conservatrici").

È un dibattito che dura da mezzo secolo, a partire dall'ambigua *D'Annunzio-Renaissance* iniziata alla fine degli anni Settanta (la stagione stessa, se posso permettermi, del mio *Il punto su D'Annunzio*, 1989), e non sarà Simonelli a scioglierne i nodi. A riproporre certi aspetti cruciali del D'Annunzio fiumano, però, forse sì.

UNA CONTESTATRICE FANTASTICA

di Gabriella Norio

Donatella Ziliotto: una contestatrice fantastica. Storia , opere, curiosità ed eredi di una protagonista della letteratura per ragazzi. Questo è il titolo della conferenza da me curata e promossa dall'Assessorato alle Politiche dell'Educazione e della Famiglia - Servizio Scuola Educazione Biblioteche del Comune di Trieste a cui, sabato 12 novembre, sono intervenuti, come relatori, la figlia della Ziliotto, Martina Forti, le professoresse Donatella Lombello e Silvia Blezza Picherle, l'esperto di letteratura per l'infanzia Piero Guglielmino e, come attori, Giuliana Artico e Giuliano Zannier che hanno letto il racconto *Maestro Bora*. Ma che cosa è emerso dai vari interventi?

Novant'anni fa, il 12 giugno 1932, nasceva a Trieste, da una famiglia dell'alta borghesia cittadina, una bambina a cui fu dato il nome Donatella in onore di Donatella Arvale protagonista de *Il Fuoco* di Gabriele D'Annunzio, l'autore più appezzato dalla madre, l'insegnante Ninetta Tampellini; il padre invece era il noto Baccio Ziliotto, lontano parente di Svevo, che, nonostante la sua figura irreprensibile di preside e letterato, trasmise alla figlia la capacità di guardare le cose con ironia e la incoraggiò al fantastico. Ziliotto, negli anni '20, con lo pseudonimo di Oreste Giovannini, aveva scritto racconti per bambini su *Il Piccolo dei piccoli*, terza pagina del sabato del *Piccolo della sera* dedicata ai giovanissimi. Ma già anni prima, scrivendo dal confino in Galizia, aveva rivelato che «una voce interna insistente mi dice che il mio campo è la letteratura per ragazzi, ché per gli adulti mi pare di essere troppo dolce e troppo ingenuo». Effettivamente Baccio aveva in sé un senso magico della vita per cui era certo che bastasse vivere con felicità, con amore, con intensità per ritrovarsi nella fiaba. Non a caso il libro per bambini che pubblicò si intitolava *Né maghi né fate* (Sandron, 1927). Donatella riconobbe al padre di averle donato esperienze emotive straordinarie durante l'infanzia come quella di disegnare, quando era a letto ammalata, sul risvolto del lenzuolo delle immagini che poi facevano da sfondo alle storie che inventava per lei. Sotto questo aspetto lei raccontava di essere stata privilegiata rispetto alla sorella nel rapporto con il padre perché alla sua nascita, avvenuta più di vent'anni dopo quella della sorella Bianca Maria, il padre non era più il pianista irredentista e preside irreprensibile che era stato agli occhi della primogenita, ma era emerso il suo lato più burlesco e la sua severità era diventata una vaga malinconia, così la Ziliotto se lo ritrovò «nei giochi quando dava voce ai miei burattini e dipingeva per il mio teatro scenari con prospettive sconfinate», insegnandole in tal modo che la fantasia rende straordinario tutto ciò che è ordinario e quotidiano.

Altra figura importante nella formazione di Donatella fu quella di Rita Cajola, la sua insegnante di Lettere alla scuola media, che la indirizzò verso letture e tematiche nuove e anticonformiste, considerato che all'epoca non si potevano leggere libri che non fossero tra quelli indicati dal regime fascista, che proibiva la lettura delle opere degli scrittori russi, americani, francesi e che invece lei suggeriva e proponeva ai suoi allievi. «Era una persona straordinaria» disse di lei la Ziliotto «perché mi ha stimolata, anche prendendomi in giro, a diventare me stessa e mi ha insegnato ad evitare scritture ovvie e banali. Ancora adesso, quando scrivo, sento la sua voce che mi interpella e ricordo quando ci faceva stilare elenchi di aggettivi ovvi e scontati che "mai" avremmo dovuto usare per scrivere i nostri testi».

Donatella Ziliotto, scrittrice ed editor nel delicato settore dell'editoria per l'età evolutiva

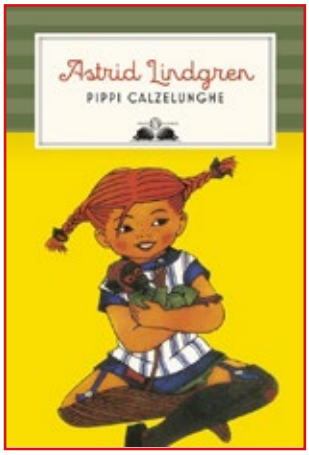
Una forte influenza su Donatella bambina e adolescente la ebbe anche Bibi, la protagonista dei romanzi della scrittrice danese Karen Michaelis: una bambina coraggiosa che la colpì per le sue relazioni spontanee con la gente, il disprezzo per le convenzioni, la visione democratica della vita, il rifiuto di confermarsi alle regole sancite dall'autorità, la tenerezza per il mondo animale, la curiosità per i contesti nuovi, l'intenso rapporto con il padre e la solidarietà nei rapporti con il mondo femminile e nella quale Donatella poté identificarsi, stemperando le difficoltà del momento dovute alla guerra. Da questa lettura nacque l'innamoramento per il Nord che, a diciotto anni, terminate le scuole, la portò a percorrere la Danimarca in bicicletta con un'amica e a conoscere le scrittrici Astrid Lindgren e Tove Jansson e a scoprire, però, che anche nei paesi nordici questi romanzi erano l'eccezione e non la norma perché a quei tempi la borghesia di quei paesi era conformista e tradizionalista alla pari di quella italiana.

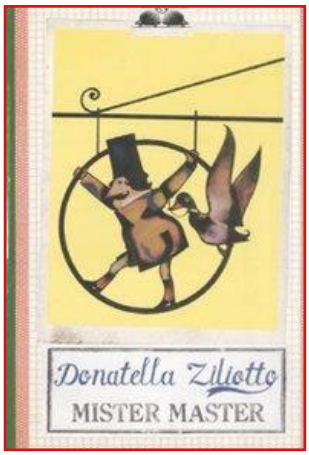
Dopo la laurea a Bologna in lettere moderne con una tesi dal titolo *Il Pinocchio di Carlo Collodi*, il suo relatore Francesco Flora le consigliò di fare l'insegnante, ma Donatella non gli diede retta, perché ne aveva abbastanza di un nonno maestro, di un padre preside e di una madre anch'essa insegnante. Così, dopo un periodo alla redazione de *Il Resto del Carlino*, dove apprese il mestiere di giornalista, fu assunta dalla casa editrice Malipiero che gli affidò, in collaborazione con l'illustratore Ugo Fontana, la cura di una serie di libri pensata per i bambini piccolissimi non ancora in grado di leggere e che comprendeva, tra gli altri, i titoli *La giornata di Martino* (1956), *I giocattoli* (1956), *Fatterelli* (1956), *Cosa vuoi fare da grande* (1956) ristampati da Salani nel 2014 col titolo *Mondo Bambino*. Si trattava di cartelle contenenti ognuna otto illustrazioni cartonate realizzate da Fontana e arricchite da una frase composta dalla Ziliotto e l'intento era quello di partire dalla realtà più vicina ai bambini per poi allargare lo sguardo verso tempi e spazi più lontani. Fontana e la Ziliotto erano convinti che i bambini di meno di sei anni avessero diritto a dei libri adatti e pensati per loro nei quali rispecchiarsi e in cui trovare cose interessanti e che superassero gli stereotipi legati al modo in cui spesso degli adulti consideravano erroneamente il mondo dell'infanzia.

Grazie a questa esperienza, la Ziliotto fu chiamata dalla casa editrice fiorentina Vallecchi per occuparsi delle pubblicazioni per il pubblico più giovane. Così nel 1958 videro la luce le collane "L'Arganello" e "Le Piramidi". Ma la più importante fu "Il Martin Pescatore: i classici di domani per la gioventù", dedicata ai bambini dai 7 ai 12 anni, in cui apparve, per la prima volta in Italia, *Pippi Calzelunghe*, tradotto dalla Ziliotto stessa in collaborazione con Annuska Palme. La collana presentava autori che si discostavano profondamente dalla tradizione culturale e letteraria italiana; molti erano gli autori stranieri fino allora sconosciuti nel nostro paese come appunto Astrid Lindgren, Tove Jansonn, Michael Ende e Mary Norton. Ma in redazione arrivarono numerose lettere di protesta e innumerevoli critiche da parte di famiglie, educatori ed esponenti del mondo cattolico; evidentemente in Italia i tempi non erano ancora maturi per l'affermazione di questi autori che invece susciteranno un sensazionale entusiasmo molti anni più tardi sempre ad opera della Ziliotto.

Sempre nel 1958, Donatella pubblicò sul quotidiano di Trieste *Il Piccolo*, una rubrica di carattere psicopedagogico "Note di psicologia infantile", molto interessanti, moderne ed innovative.

Nel 1962 la casa editrice Vallecchi fu venduta e la Ziliotto diventò consulente editoriale del Saggiatore che le affidò la produzione per ragazzi. Donatella inaugurò così una collana di saggistica per adolescenti, una fascia d'età fino ad allora quasi completamente dimenticata. Purtroppo anche il Saggiatore chiuse i battenti e la Ziliotto entrò in RAI come

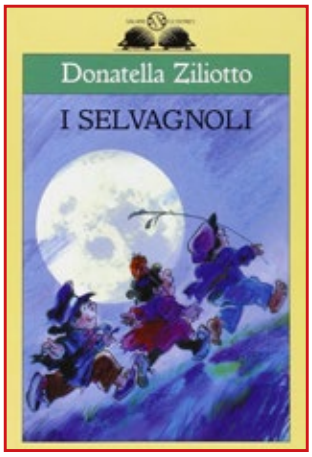




Una prolungata stagione di impegno come scrittrice, editor, traduttrice, giornalista, programmista e regista Rai

programmista-regista dei programmi per il pubblico giovane, dando vita a trasmissioni come *Le fiabe dell'albero* con Lucia e Paolo Poli, Nico Orengo, Ettore De Carolis, Emanuele Luzzati, Toti Scialoja, Uoki Toki, primo programma contenitore per ragazzi e il mini musical *Fantaghirò*, sperimentando formule di congiunzione tra libro e televisione.

Una ventina d'anni dopo, nel 1987, Donatella tornò al suo primo amore, il mondo dell'editoria, e ricoprì il ruolo di consulente editoriale della Salani, che la portò a creare la collana che ebbe un ruolo primario nel rinnovamento della letteratura per l'infanzia e l'adolescenza, che aprì la strada ad autori innovativi che affrontavano tematiche diverse e stimolanti precedentemente precluse alla letteratura per ragazzi e che introdusse in Italia l'opera di Roald Dahl: *Gl'Istrici*. In questa collana esordirono diversi generi letterari come l'*horror* e il *fantasy* anche come strumento di approfondimento tematico di tipo psicologico e sociale.



Contemporaneamente a tutte queste sue esperienze lavorative la Ziliotto si cimentò anche come scrittrice con le sue storie ironiche, pungenti, molto realistiche anche se avvolte da un alone di magia. Storie che raccontavano il difficile mestiere di essere bambini in una società in cui per l'infanzia diventava sempre più difficile rapportarsi con il mondo degli adulti; storie che intendevano fornire ai giovanissimi le armi contro la prepotenza del mondo adulto individuate nell'ironia e nel grottesco. Nelle sue storie Donatella diede voce all'infanzia «un mondo a parte, poco conosciuto e in vario modo incompreso» e specialmente a quella più emarginata e sofferente, vittima di soprusi e prepotenze da parte degli adulti.

In alcuni suoi libri emerge una forte componente biografica e famigliare come in *Tea patata* (1968), *Il bambino di plastica* (1979), *Un chilo di piume un chilo di piombo* (1992) e *Le bambine non le sopporto* (1997), in cui riaffiora la figura di una bambina dalla vita in famiglia non facile, specialmente nel rapporto con la madre. Nei suoi libri si ritrovano una dimensione surreale e fantastica, la presenza di società infantili, il rapporto inquietante con la natura, la rinuncia del lieto fine ad ogni costo e la mancanza di figure adulte. Il ruolo di figure di riferimento per i bambini è affidato a coetanei oppure ad adulti stravaganti e anticonformisti, molto spesso nonni o anziani più sensibili ed empatici nei confronti delle nuove generazioni.

Non mancano poi gli attualissimi romanzi sulla diversità come *Il maestro Bora*, *Io nano*, *Pelle nera*, *Fiabe africane*, in cui si denunciano atteggiamenti di irrisione e emarginazione nei confronti di chi si discosta dalla "normalità".

Per Donatella Ziliotto comunque era fondamentale che «ci siano dei libri che vadano in una certa direzione, cioè che stiano dalla parte di bambini e della loro libertà di essere e di pensare». Il suo pensiero sulla letteratura per l'infanzia fu emblematicamente espresso nella frase che pronunciò nell'aprile del 2005 quando Felicity Crosland, seconda moglie di Roald Dahl, venne invitata alla Fiera del libro per ragazzi di Bologna per ricordare i quindici anni dalla scomparsa del marito: «Roald Dahl ha permesso a tutti i bambini italiani di essere liberi, perché li ha resi consapevoli dei propri diritti e refrattari a qualsiasi subalternità della condizione infantile e ad ogni sminuimento».

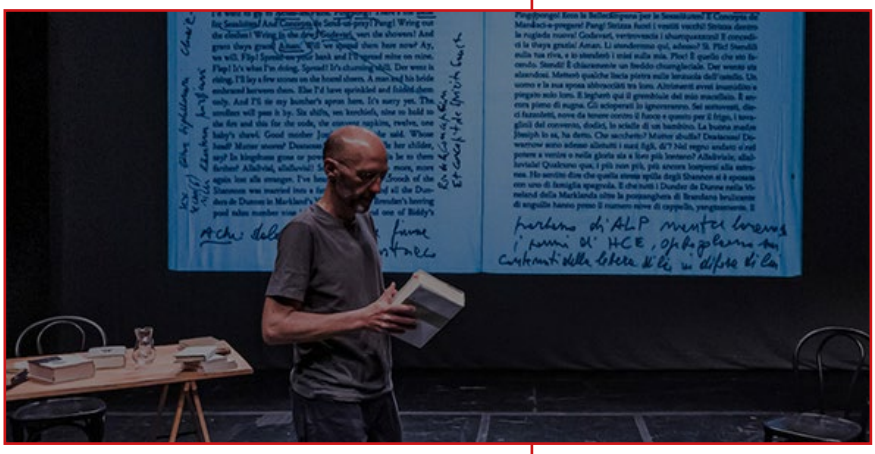
Ci sarebbe bisogno di un'altra Donatella Ziliotto, ma all'orizzonte, nonostante ci siano altri scrittori ed *editor* di qualità, non sembra delinearsi un'altra figura alla sua altezza che possa tramandare con la stessa incisività l'eredità che lei ci ha consegnato e che ha lasciato un segno indelebile.

CORSI E RICORSI JOYCIANI

di Sabrina Di Monte

Dal 4 al 10 novembre scorsi, la Sala Bartoli del Teatro Rossetti di Trieste ha ospitato il ritorno del *one-man show* scritto da Mauro Covacich, *Joyce.* Il debutto dello spettacolo, produzione dello Stabile del Friuli Venezia Giulia, era avvenuto lo scorso giugno a Trieste in occasione del *Bloomsday 2022*. Il 2022 è anche l'anno in cui si festeggiano i cento anni dalla pubblicazione a Parigi della prima edizione integrale di *Ulysses,* avvenuta il 2/2/1922, giorno del quarantesimo compleanno di James Joyce.

La scena è spoglia, sul pavimento scuro poggia un tavolo di legno chiaro, pieghevole, coperto da fogli, libri, penne e un bicchiere di quella che sembra una pinta di Guinness. Dietro al tavolo una sedia nera dallo schienale arrotondato, in stile Thonet, da bar di una volta, una sedia uguale è un po' più in là, accanto ad un cavalletto, anch'esso di legno chiaro, coperto di fogli di carta da pacco. Sospesa, in alto a sinistra, una riproduzione della targa che si trova affissa sul muro dell'ultima abitazione triestina di Joyce, in via Bramante 4, che recita: «Ho scritto qualcosa. Il primo capitolo del mio nuovo romanzo Ulisse è scritto. James Joyce. 16 giugno 1915».



Mauro Covacich
in scena al Rossetti

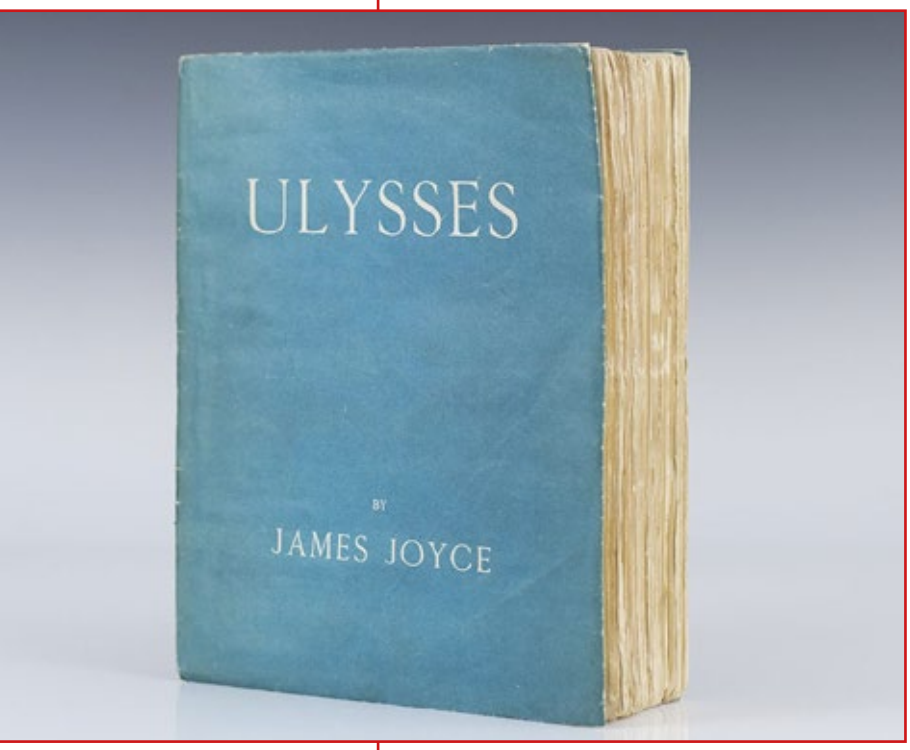
Covacich fa un breve excursus della vita triestina di Joyce che trascorse a Trieste circa undici anni. Ci viene ricordata l'abitudine che aveva di sbronzarsi nelle bettole di Cavana, di cui frequentava anche i bordelli. Abitudini che finirono per minare il corpo di quel bel ragazzo alto, dai grandi occhi chiari, che da giovane amava correre nelle gare podistiche in Irlanda e che, come Covacich ci ricorda, partecipò ad almeno una corsa campestre sul Carso triestino. Malgrado la trascuratezza con la quale trattava il suo corpo, proprio dal corpo e dai fenomeni corporali sembrava essere ossessionato: nell'*Ulisse* si mangia, si beve, ci si ubriaca, si defeca, si fa l'amore, si eiacula, si orina, si partorisce…

A ciascuno dei 18 episodi dell'*Ulisse* corrisponde un'ora del giorno (sappiamo che il romanzo si svolge nell'arco di una giornata, il 16 giugno 1904); un colore; più di un personaggio dell'*Odissea*; una tecnica narrativa; ma anche un organo del corpo umano: reni, pelle, cuore, polmoni, esofago, cervello, sangue, orecchio, muscoli e ossa, occhio e naso, utero…

Covacich si concentra su alcuni di questi, e scrive con un pennarello nero sul primo dei grandi fogli, che via via staccherà lasciandoli cadere a terra, alcune parole in stampatello da cui prende spunto per la sua 'lezione': ORECCHIO, OCCHIO, BRACCIO, ORECCHIO INTERNO, COSO, LINGUA. Parole che rimandano alla vita personale di Joyce e alla sua opera.

Alex Ehrenzweig
James Joyce
fotografia
Zurigo, 1915

La lezione di Mauro Covacich su Joyce in scena al Rossetti



James Joyce
Ulysses
prima edizione
1922

ORECCHIO: la musica, il canto, le lezioni che prese proprio a Trieste, l'ambizione mai realizzata di diventare un tenore di professione; ma anche la musicalità dell'*Ulisse*, dove spesso a parlare sono i versi di un'aria famosa, le strofe d'una ballata; i giochi di parole infiniti; le onomatopee.

OCCHIO: i poveri occhi di Jimmy: cosi grandi e belli quando era giovane, con gli anni si ammalarono molto probabilmente a causa di una malattia contratta sessualmente. Joyce soffrì di numerose e gravi infiammazioni agli occhi, di cataratta e di glaucoma, e dovette essere sottoposto a ben undici interventi chirurgici. Leggere e scrivere divennero un'impresa titanica. Scriveva anche fino a 16 ore al giorno, spesso a pancia in giù, sdraiato sul letto e vestito di un camice bianco che rifletteva la luce sulle pagine.

BRACCIO: inteso come forza lavoro. Il lavoro di Joyce a Trieste era insegnare inglese, ma lo considerava «un maledetto impiccio» che sottraeva tempo alla scrittura, e fu un sollievo per lui quando, grazie soprattutto ad un generoso lascito, poté smettere di insegnare. Eppure è proprio con uno dei suoi 'allievi', il signor Hector Schmitz, alias Italo Svevo, che instaurò un'amicizia che durò negli anni e fu proficua per entrambi. Tra le loro due famiglie c'era però un'evidente distanza sociale e questo fece sì che la loro fosse un'amicizia definita da Covacich «a corrente alternata». Svevo apparteneva alla ricca borghesia triestina, e aveva aiutato spesso Joyce, sempre senza un soldo.

Braccia erano anche quelle di Nora (Nora Barnacle, la compagna di Joyce di una vita) che a volte stirava per la signora Livia Veneziani, moglie di Svevo. Nora però ricordava anche che la signora Veneziani, quando la incontrava per strada a Trieste, evitava di salutarla.

Poi accadde che nel 1922 *La Coscienza di Zeno* fosse accolta con la stessa indifferenza che era stata riservata ai due primi romanzi di Svevo. James Joyce risiedeva ormai a Parigi: era l'anno di pubblicazione dell'*Ulisse*. Comunicò a Svevo che *La Coscienza* era la cosa migliore che avesse mai scritto e la fece conoscere nei circoli culturali francesi e europei. Il resto è storia.

Joyce rese poi Livia Veneziani immortale, regalando il suo nome ad un personaggio del *Finnegans Wake:* grazie alla sua fluente capigliatura, la moglie di Svevo fu presa a modello per Anna Livia Plurabelle, personificazione del fiume «biondo» che passa per Dubino, la Liffey. E questo dopo aver già modellato il protagonista dell'*Ulisse*, l'ebreo convertito Leopold Bloom, proprio su Svevo.

ORECCHIO INTERNO: Grazie alla tecnica del 'monologo interiore' entriamo nella mente del personaggio, dove un pensiero, uno stimolo o un incontro fanno nascere libere associazioni. Così ci ritroviamo a pensare, a vedere e a sentire quello che Leopold Bloom vede, pensa e sente mentre girovaga per Dublino. Dublino, luogo verso il quale l'esperienza interiore di Joyce tende continuamente, ci viene offerta ad ogni lettura come esperienza immediata, del qui e ora.

COSO: Nell' *Ulisse*, molti e di diverso genere sono i riferimenti ai genitali

A Trieste, nel 1915, lo scrittore irlandese aveva completato il primo capitolo del suo capolavoro

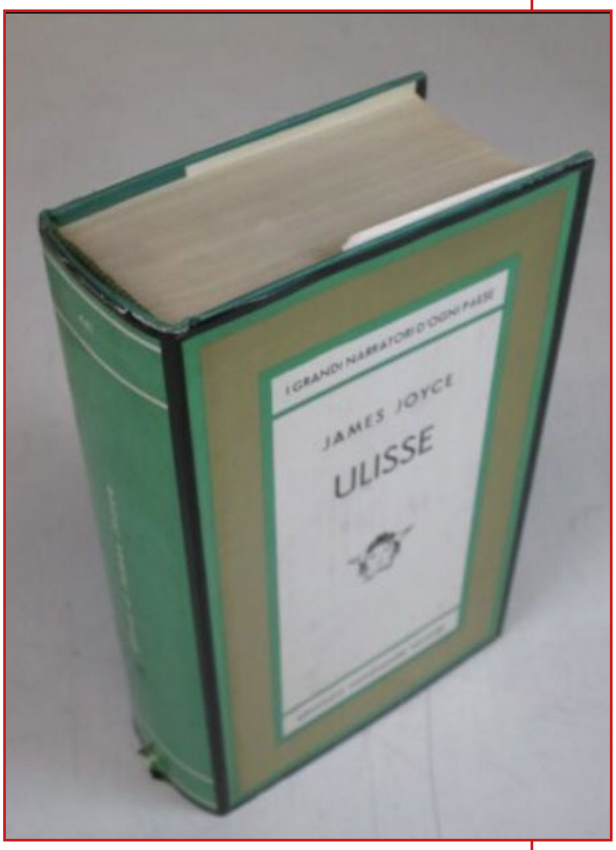
maschili e femminili. Covacich ci ricorda che il «coso», la «cosa», ma anche «Mona» («l'isola di Mona», il brigantino «Mona») sono termini che ricorrono.

James Joyce è stato spesso accusato di maschilismo, eppure, ricorda sempre Covacich, se *Ulisse* fu pubblicato a Parigi nel 1922, lo si deve a una giovane donna, l'americana Sylvia Beach, e alla sua compagna. Nel quindicesimo episodio, *Circe*, la trama è spesso interrotta da allucinazioni: ad un certo punto Bloom si fa addirittura donna e partorisce otto figli.

Lo stesso monologo di Molly/Penelope sembra scritto da una donna, libera, calda, senza pudori, piena di energia vitale. Covacich a questo punto ricorda le parole di Enrico Terrinoni, per il quale il monologo di Molly è la fine dell'*Ulisse,* ma potrebbe essere l'inizio. Terrinoni è autore di una traduzione molta fortunata dell'*Ulisse* che ha il pregio di essere la prima presentata come testo a fronte dell'originale (Bompiani 2021) ed è quella che Covacich usa – sia in italiano che in inglese – per le sue brevi letture esemplari.

LINGUA: lo sperimentalismo anche multilinguistico di Joyce si fa estremo con *Finnegans Wake.* Dopo la giornata di Bloom arriviamo al 'libro della notte' di *Finnegans*. Testo difficilissimo, composto tra il 1922 e il '39, all'interno del quale gli studiosi hanno contato fino a sessanta lingue diverse. Il titolo sta a significare veglia funebre, ma anche risveglio, rinascita. Covacich ricorda l'influenza di Vico sull'opera di Joyce e scrive su uno dei grandi fogli, citando il *Finnegans:* 'ORDOVICO OR VIRICORDO', gioco di parole che echeggia il tempo circolare della teoria vichiana.

Nel *Finnegans* c'è un uso estensivo di quelle che vengono chiamate «parole baule». La parola «baule» nasce dalla fusione di due parole diverse. Covacich ne dà alcuni esempi presi sempre dal *Finnegans Wake*: *battlefield* diventa BLUDDLEFILTH (parola «baule» che per assonanza richiama il sangue, *blood,*



James Joyce
Ulisse
prima edizione italiana
Mondadori, 1960

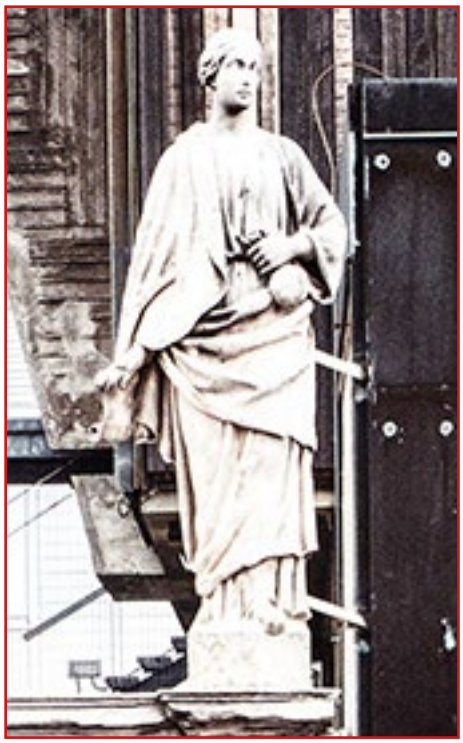
e il sudiciume, *filth)* o *Dublin*, che diventa DYOUBLONG, simile per assonanza a *Do you belong (here)?* E cioè "appartieni a questo posto? Sei di qui? Ne senti l'appartenenza?". Dublino, lasciata da Joyce da giovane, amata, odiata, fulcro della sua esperienza, anche da lontano, soprattutto da lontano, è la sua visione interiore, il centro di tutto il suo lavoro.

Si dice spesso che l'opera di Joyce, e soprattutto il *Finnegans Wake,* sia destinata ad essere letta ad alta voce e conosciuta attraverso la sua dimensione sonora. E la lezione-spettacolo di Covacich termina con l'ascolto di una rara registrazione della voce di James Joyce che legge un frammento del *Finnegans Wake*. La sua voce tenorile ci raggiunge dal passato, voce da cieco, ma ancora enfatica e melodiosa, che recita con accento irlandese: «Ordovico, or viricordo. Anna was, Livia is, Plurabelle's to be».

La lezione ha avuto successo: alla fine il pubblico ha ringraziato con lunghi e calorosi applausi.

ALLEGORIE DI PIETRA A TRIESTE

di Gabriella Ziani



Francesco Bosa
L'Economia
1857 c.a
Trieste, Palazzo Revoltella

Vista dal basso Trieste oggi racconta la sola storia che sa declinare, quella turistico-godereccia del mangia & bevi, intere strade e intere piazze del suo centro storico essendo state cedute all'economia del sollazzo lieve e della musica spaccatimpani – mentre le poche industrie produttive cadono a una a una come pere marcite sull'albero. Alzando gli occhi, e specialmente adesso che la raffica di ristrutturazioni favorite dai "bonus" edilizi ha tolto il sudiciume delle polveri e riportato a vista la diffusa e squisita eleganza delle facciate ottocentesche, così decorose e decorate, e pure colorate, forse vediamo meglio quanto il vivere urbano che abbiamo ereditato si svolge in una quinta scenica che ha nobiltà d'aspetto quasi aristocratica, e non solo nei palazzi extralarge.

Ma bisogna guardare più in alto ancora per decrittare ciò che in basso pare solo buon gusto architettonico di un tempo: la serie imponente di statue e bassorilievi che su case e palazzi sono stati incistati a futura memoria sono un racconto, una dichiarazione d'intenti, e non soltanto la autoglorificazione del ricco proprietario o una scolastica grammatica del Neoclassico. Incombono su di noi come un monito (inascoltato evidentemente) dei veri cortei di "maschere" significanti, che ormai trattiamo come soprammobili, ma che sono tutte intitolate al commercio, alla navigazione, al mare, all'industria, all'ingegno, alla fama, all'abbondanza, e perfino alla perseveranza e all'onore.

Questa lettura "dall'alto", con un apparato fotografico di grande ricchezza e qualità (autori delle immagini Manuela Schirra e Fabrizio Giraldi), e con un intento che va ben oltre l'analisi artistica peraltro assai accurata, l'ha svolta Paolo Possamai, dal 2008 al 2016 direttore del *Piccolo*, poi dei quotidiani veneti del gruppo Gedi, e responsabile di *Nordest Economia*, ora passato a occuparsi di relazioni esterne e istituzionali per il gruppo Save che controlla gli aeroporti di Venezia, Verona, Brescia e Treviso, nonché per Banca Finint. Come mai un giornalista di spiccata inclinazione economica si è così impegnato in una catalogazione architettonica e artistica? *Nettuno e Mercurio. Il volto di Trieste nell'800 tra*

Nettuno
Prosperità
Fortuna
lunette sulla casa di via Diaz 9/b
firmata da Valentino Valle
1824

Marsilio Arte pubblica un volume di Paolo Possamai sulle sculture triestine negli anni del Neoclassicismo

miti e simboli, in una raffinata edizione Marsilio, è – come le statue – qualcosa che vuol dire anche altro: dov'è finita quella Trieste lì, grandiosa nel lavorare, produrre, creare? Dove sono l'ambizione e il coraggio imprenditoriale che quegli immigrati arrivati da ogni parte seppero mettere in campo tra '700 e '800, trasformando un villaggio di salinari senza storia (e senza chiese…) in una capitale economico-finanziaria di portata internazionale?

Logico, quella era l'epoca espansiva di Maria Teresa, l'imperatrice geniale che portò a compimento il punto franco istituito nel 1719, e tutte le sue derivazioni strutturali (porto, piani urbanistici…). E l'avremo presto in piazza del Ponterosso effigiata sul simbolico tallero in forma – guarda là – di statua: una statua in memoria (come quelle di Saba, Svevo, Joyce, Ressel e pure D'Annunzio), mentre quelle del secolo d'oro erano state messe a bandiera del presente e del futuro, un lusso consentito da solida moneta circolante. Siamo la città delle statue? Non tutte parlano la stessa lingua.

Scrive Possamai: «Sui palazzi della ricca borghesia, e *in primis* del capostipite Carciotti e dell'emulo Revoltella, ma anche sulla Borsa e sul Tergesteo e sulle quinte architettoniche articolate attorno alla piazza-teatro intitolata all'Unità d'Italia l'esibizione di statue dei Continenti, di Nettuno, di Mercurio, di Minerva e un'infinita serie di bassorilievi allegorici sempre richiamano al tema del mare e dei commerci, alla ricchezza e alla cultura che ne deriva e alla ricerca di un destino di benessere laicamente perseguito. Che è il seme della identità di Trieste, proclamata nella sua *imago urbis*». Ed è talmente enfatica, sottolinea l'autore, questa reiterazione del repertorio di immagini e simboli «da costituire con evidenza un artificio retorico. In particolare, l'insistenza con cui compaiono le figure di Mercurio e Nettuno è una sorta di *warning* ribadito a ogni piè sospinto».

Il protagonista principale del pantheon è dunque Mercurio, «protettore dei commercianti e dei viaggiatori, ma pure dei ladri». I suoi segni di riconoscimento? Il caduceo, i calzari alati, un sacchetto di denaro in mano. Segue Nettuno, «il greco Poseidone re del mare», attorniato da sirene, tritoni, delfini: «Incontriamo Mercurio e Nettuno ovunque camminando per strada nella città ottocentesca, nei fregi, sui portoni di legno delle abitazioni, nelle statue, nei parapetti in ferro dei balconi, negli androni e nei cortili dei palazzi». L'unica eccezione è la Rotonda Pancera, che esibisce un vocabolario d'immagini a sé stante.

Il primo a lanciare questa *grandeur*, e in genere lo stile neoclassico che avrebbe permeato tutta la vistosa crescita urbana successiva, fu il greco Demetrio Carciotti arrivato a Trieste da Smirne nel 1771 (o 1775), armatore, commerciante, in breve tempo ricchissimo, che per il suo gran palazzo-magazzino chiamò con lungimiranza due artisti giovani ma di genio, Matteo Pertsch – che poi costruì mezza città, nonché il teatro poi intitolato a Verdi – e lo scultore vicentino Antonio Bosa. La casa fu eretta tra il 1799 e il 1805, e Carciotti la definì «una

Paolo Possamai
Nettuno e Mercurio.
Il volto di Trieste nell'800
tra miti e simboli
prefazione di Giuseppe Pavanello
illustrazioni di Fabrizio Giraldi
e Manuela Schirra
Marsilio Arte, Venezia 2022
pp. 159, euro 28,00

Antonio Bosa
Danubio
Trieste, Palazzo della Borsa

Onnipresente Mercurio, «protettore dei commercianti e dei viaggiatori, ma pure dei ladri»

Antonio Bosa
Il Genio di Trieste
Trieste, Palazzo della Borsa

grandiosa fabbrica senza risparmio di spesa (…) che riuscirà di abbellimento e decoro a questa città». Anche decoro è una parola-chiave. Per le sue straordinarie e innovative caratteristiche Possamai lo definisce non un palazzo «di rappresentanza» ma «di rappresentazione». Le statue sulla facciata verso il mare rappresentano la Mercatura, la Giustizia, l'Onore, la Fama, l'Ingegno, l'Abbondanza. Traduzione: «La mercatura lungimirante e di successo contempla giustizia, onore, fama, ingegno, generosità». Ma sul tamburo della cupola il racconto prosegue con altri protagonisti: Architettura, Scultura, Pittura, Arti edili, Scienze, Astronomia, Editoria, Urbanistica, Musica, Commedia e Tragedia". Un *vaste programme*. Mentre sul retro (oggi via Cassa di Risparmio) ecco i due eroi identitari: Mercurio, appunto, e Nettuno, e si tendono la mano.

Nel palazzo della Borsa (lavori coevi, iniziati nel 1799) troviamo il medesimo dizionario: Commercio, Industria, Navigazione, Abbondanza, e nelle nicchie a pianterreno Asia, Africa, Europa, America, in dialogo con il solito Nettuno della fontana che sta di fronte, e con la settecentesca Fontana dei Quattro continenti che staziona in piazza dell'Unità. Il reportage dei piani alti è davvero un racconto unitario: Pasquale Revoltella per la sua casa che cosa ordinò? Allegorie del Commercio, dell'Industria, dell'Ingegno, della Navigazione, in più Energia e Calcolo. Revoltella esibiva il proprio riscatto personale, ma anche indicava le nuove circonferenze della morale borghese. Non era solo un "mercante", ma – sottolinea Possamai – «propriamente imprenditore immobiliare, industriale, investitore finanziario, businessman a tutto tondo, capace anche di assolvere a un ruolo diplomatico sullo scacchiere internazionale».

La passeggiata sui tetti svela l'ampiezza del codice identitario di un'epoca e di una classe sociale. In cima all'hotel Savoia che cosa c'è? Una statua di Nettuno. Che ritroviamo svettante anche sopra il Tergesteo, assieme al compagno Mercurio, e anche nel gruppo che sovrasta il palazzo ex Lloyd (oggi sede della Regione), dove è accanto a Forza, Gloria, Vulcano, e Afrodite - lei pure in

Antonio Bosa
Minerva
Trieste, Palazzo della Borsa

Il patrimonio scultoreo della città mette in luce l'attivismo febbrile degli anni in cui si è costituito, in implicita sconsolata visione del presente

vesti di «dea della buona navigazione». Ci spostiamo all'hotel Duchi d'Aosta e reincontriamo Mercurio, e all'Hotel de la Ville (oggi sede Fincantieri) dove senza risparmio i bassorilievi insistono sui medesimi concetti: Commercio, Onore, Riflessione, Navigazione, Industria. Si aggiungono però due prescrizioni inedite: Perseveranza, Beneficenza, e – raro esempio nella laicissima e cosmopolita città mercantile – Religione.

Artefice e proprietario dell'hotel era proprio il solito attivissimo e generoso Revoltella il quale, riferisce Possamai, così volle spiegare la simbologia affidata ai muri: «Sono una specie di storica allusione agli elementi maggiori da cui dipende generalmente l'elevarsi a brillante posizione, che vengono a torto appellati fortuna, dai pigri o dagli inetti, e sono invece quelli i soli mezzi che assicurano il successo».

In questa che l'autore definisce «moderna dimensione sociale laica, ostentata per via di riferimenti mitologici» rarissimi appunto sono a Trieste i richiami religiosi (casa Piller in piazza Goldoni 4, il timpano di casa Niderle in piazza della Borsa 2, il fregio dell'hotel de la Ville, e la statuaria cimiteriale dove però comunque fanno incursione anche i Mercurio o i simboli della Navigazione). L'unico segno trionfale – e trionfo del Neoclassico – è la chiesa di Sant'Antonio Nuovo firmata da Pietro Nobile negli anni Venti del XIX secolo, ma decorata appena nel 1842, che nell'attico esibisce sei statue di santi protettori, Servolo, Sergio, Mario, Giusto, Eufemia e Tecla.

E poi appunto il libro va a caccia di case private con fregi, cancelli, portoni, balconi, e il romanzo a puntate si dipana per molte vie anche semicentrali e per molte piazze. Beninteso, non è questo il primo studio sul Neoclassico triestino, ricordiamo almeno l'ottimo ed esauriente *Trieste, l'architettura neoclassica. Guida tematica* (curatori scientifici Fulvio Caputo e Roberto Masiero, Fachin-Comune di Trieste 1988), *Arte neoclassica a Trieste* di Franco Firmiani (Fachin 1989) e i tre volumi sul *Neoclassico* (sempre a cura di Caputo e Masiero), editi da Marsilio nel 1990 come catalogo della mostra sul tema. Ma con Possamai di nuovo c'è la decrittazione del prodotto artistico-ornamentale, che unisce a una sapiente ricapitolazione degli eventi costruttivi e decorativi la lettura del "senso" e del "significato". Entra dunque sottilmente in campo il metodo interpretativo specifico, che è appunto economico, e implicitamente polemico. Non per niente alla presentazione del volume che si è svolta lo scorso maggio nella sala Bartoli del Politeama Rossetti non c'erano né architetti né urbanisti o storici dell'arte, bensì l'imprenditore del caffè Riccardo Illy, l'armatore Augusto Cosulich, il presidente dell'Autorità di sistema portuale Zeno D'Agostino. Detto della storia, l'interrogativo si riverbera sulla cronaca, che periodicamente registra non solo la cadenzata chiusura di aziende e attività produttive e commerciali, ma anche lo stato di abbandono e disfacimento – molto simbolici a questo punto - proprio di palazzo Carciotti, da cui tutta la *mise en scene* era cominciata..

Antonio Bosa
Nettuno
Trieste, Palazzo della Borsa

VISIONI DI GIUSTIZIA

di Enrico Conte

Dario Grohmann
Procuratore capo
della Corte d'Assise di Trieste

Dottor Grohmann lei è entrato in magistratura nel 1979, un anno dopo la strage di via Fani e il rapimento di Aldo Moro, e un anno prima della strage della stazione di Bologna, il 2 agosto del 1980, alle 10.25. Quali ricordi ha di quegli anni di giovane magistrato e, soprattutto, che clima si respirava all'interno dei palazzi di giustizia?

I ricordi che ho di quegli anni sono bellissimi perché ero immerso nella voglia di imparare il "mestiere di magistrato", cioè la parte pratica che non ti insegnano sui libri. Ho avuto la fortuna di avere maestri eccezionali i cui insegnamenti mi sono serviti per tutta la durata della mia carriera. I tempi erano certamente difficili e si era consapevoli che vi era un attacco frontale alle Istituzioni. Io poi avevo finito il militare da poco e anche lì avevo sentito tutto il pericolo degli attacchi brigatisti.

Il clima però che si respirava nel palazzo di giustizia di Napoli, ove ho svolto il primo anno di tirocinio, nonostante le grandi difficoltà, era di fiducia nella consapevolezza che alla fine lo Stato di diritto avrebbe avuto la meglio. Giunto a Trieste nel settembre del 1980 tutti quei tragici episodi, compresa la strage di Bologna, erano sentiti come fatti sì preoccupanti ma lontani e un po' ovattati.

Gli anni di piombo hanno segnato un periodo di grande fiducia nella magistratura, impegnata, con esiti vittoriosi, nella lotta al terrorismo e con figure di spicco – tra i tanti mi limito a ricordare, facendo torto a tantissimi altri uomini dello Stato non solo della magistratura, Emilio Alessandrini, Mario Amato, Guido Galli – che hanno perso la vita in attentati: a partire da quando è iniziato un clima di diffidenza se non di ostilità verso la magistratura? Era solo propaganda o c'era anche dell'altro?

Sono passati poco più di 40 anni ma era un altro mondo. Quei Magistrati, mi consenta la M maiuscola, erano veramente degli eroi della società. Non ho avuto il piacere di conoscerli, ero troppo giovane, ma ho avuto modo di ricevere tante testimonianze da persone a loro vicine e tutte sono state concordi nel sottolineare, oltre alla loro indiscussa preparazione, l'assoluta abnegazione al dovere, la difesa assoluta dei principi dello Stato di diritto, la totale mancanza di qualsiasi remora ad esporsi al rischio anche della loro vita. Nessuno aveva la scorta e va ricordato che a fronte di un lavoro che non aveva orari, lo stipendio allora del magistrato era miserrimo, infatti gli stipendi hanno iniziato ad essere adeguati all'inflazione solo con la legge 97 del 1979. Il clima è iniziato a cambiare verso la fine degli anni '80 quando si è inasprito lo scontro con la politica ed è iniziata una capillare, continua ed incessante opera di delegittimazione alla quale la magistratura non ha saputo rispondere adeguatamente, arroccandosi sul corporativismo e coprendo qualsiasi inefficienza del sistema.

Il caso Enzo Tortora, partito con il clamoroso arresto in diretta televisiva del noto – e amato – presentatore televisivo il 17 giugno del 1983, è fatto che ha segnalato un altrettanto clamoroso errore giudiziario. La vicenda segna l'inizio di un rapporto problematico con una parte dell'opinione pubblica e del ceto politico. Cosa rese possibile, secondo lei, un errore così grave e che portò prima ad un referendum nel 1987 e poi alla legge Vassalli sulla responsabilità civile dei magistrati del 1988?

Anche se ho vissuto per poco tempo

nell'ambiente giudiziario napoletano, posso dire che la lotta alla criminalità organizzata era molto dura. I clan colpivano quotidianamente con un numero elevato di omicidi ed i pubblici ministeri erano impegnati 24 ore su 24 in estenuanti interrogatori.

L'errore clamoroso è stato nel non comprendere il cambio della strategia camorristica che aveva indotto alcuni dei suoi membri a rilasciare false dichiarazioni accusatorie, le cosiddette "chiamate di correo", con l'ulteriore corollario che i pubblici ministeri, impegnati nelle indagini, hanno ritenuto che più dichiarazioni coincidenti tra loro assurgessero al rango di piena prova. Va precisato che all'epoca non vi era tutta la normativa sui pentiti né vi erano i principi di diritto successivamente enunciati dalla Suprema Corte di Cassazione. Certamente il processo Tortora ha segnato l'inizio della fine della fiducia dei cittadini nell'amministrazione giudiziaria.

Con gli anni '90 il clima cambia, prima con "mani pulite", che portò all'acclamazione dei magistrati inquirenti del pool di Milano, per tutti Antonio Di Pietro, con inchieste che, congiuntamente ad altri fattori, portarono alla fine della prima Repubblica e alla crisi irreversibile del sistema dei partiti. Ricordo un clima di tifo verso quegli inquirenti. Cosa accadde poi?

Senza voler nulla togliere al grande lavoro svolto dal pool di "mani pulite" la mia sensazione è che quel sistema politico/affaristico era arrivato al capolinea da solo. Vede, nella corruzione, finché regge il patto corruttivo – cioè ci guadagna sia il corrotto che il corruttore – nessuno parla, nessuno denuncia, è quasi impossibile portare avanti le indagini. In quel caso, a mio avviso, la politica aveva esagerato strangolando gli imprenditori che per pagare la mazzetta rischiavano il fallimento, oppure agivano con tale spregiudicatezza, certi dell'impunità, come per il caso Chiesa. Certo l'opera del pool milanese distrusse quella che ormai si indica come "prima Repubblica", ma quell'onda lunga produsse, come c'era da aspettarsi, anche l'onda di ritorno, un ulteriore inasprimento dei rapporti con la politica e quindi ulteriori attacchi all'autonomia e voglia di vendetta e normalizzazione della magistratura.

Nel 1992 gli attentati a Giovanni Falcone e Paolo Borsellino, alle loro scorte e alla moglie di Falcone, Francesca Morvillo, morti per mano della mafia, stragi che resero Palermo una città che richiamava immagini più simili a quelle di Beirut in Libano, piuttosto che a quelle di una città del Mezzogiorno italiano: erano figure isolate, dallo Stato e dai suoi vertici istituzionali, o erano anche invisi ad alcuni, e non pochi, colleghi?

I fatti siciliani sono tutta un'altra storia. Giovanni Falcone era una mente brillante, un investigatore come ce ne sono pochi. Egli da piccolissimi indizi, come ad esempio un assegno, era capace di ricostruire un traffico di droga internazionale. Inoltre, era un gran signore, moralmente integerrimo, ma anche onesto nei confronti del soggetto indagato e, da quanto mi è stato riferito, per la grande stima che avevano nei suoi confronti gli inquisiti gli rivelavano fatti e circostanze, non dimostrabili, delle quali però lui teneva memoria per futuri sviluppi investigativi. Si pensi che all'epoca non vi erano i computer e quindi tutto era nella sua memoria. Certo, questa sua straordinaria capacità investigativa unita alla grande notorietà, lo rendeva inviso a molti colleghi gelosi ed invidiosi. Fu molto penalizzato nella sua aspettativa di carriera quando non lo nominarono a capo dell'Ufficio istruzione. Transitato al Ministero della Giustizia si adoperò per la creazione di una Procura nazionale che si occupasse dei crimini mafiosi ed era evidente che il nascente ufficio lo avrebbe visto come il principale candidato alla sua guida. È facile immaginare cosa avrebbe potuto fare con le sue capacità e con le informazioni che aveva acquisito negli anni. La Mafia non lo poteva permettere. Borsellino era una delle pochissime persone di cui si fidava e con il quale si confidava. Eliminato il primo doveva essere eliminato anche il secondo: i mafiosi non potevano correre rischi, e Borsellino ne era perfettamente a conoscenza.

Certamente né loro né i loro più stretti

Uno sguardo sulla giustizia dopo quarant'anni di servizio

Giovanni Falcone e Paolo Borsellino
foto di Tony Gentile (particolare)

collaboratori hanno ricevuto il dovuto sostegno delle Istituzioni, come le tante morti eccellenti del periodo, non solo dei magistrati, stanno a dimostrare.

Cosa rende un giudice particolarmente diverso da un funzionario pubblico? Quali sono le caratteristiche, personali e professionali, che lo devono distinguere dalle altre figure che, nello Stato o nelle sue articolazioni regionali e locali, hanno compiti di responsabilità?

Non vi è alcun dubbio che l'elemento fondamentale che rende il magistrato diverso da qualsiasi altro funzionario pubblico è "l'autonomia ed indipendenza" della magistratura sancita nell'art. 104 della Costituzione. Si badi bene che autonomia ed indipendenza sono garanzie che la Carta fondamentale assegna alla magistratura nell'interesse esclusivo dei cittadini, perché la legge può essere uguale per tutti e tutti possono essere uguali davanti alla legge solo se giudicati da un giudice sottratto a qualsivoglia condizionamento di poteri esterni. L'autonomia ed indipendenza dei giudici esclude qualsiasi vincolo gerarchico, nella decisione, mentre tutti i funzionari pubblici sono sottoposti a direttive gerarchiche alle quali si devono adeguare per evitare di incorrere in sanzioni disciplinari. Infine, anche la limitazione della responsabilità civile del giudice rende la sua azione più incisiva e pronta rispetto all'amministrazione. I magistrati, poi, dovrebbero avere una professionalità ed un rigore morale che li colloca al primo posto tra gli organi dello Stato. Si pensi che, per questa ragione, per legge, è vietato concedere – anche da parte del Capo dello Stato – onorificenze ai magistrati in servizio.

Il PNRR è stato paragonato al Piano Marshall del secondo dopoguerra, ma quest'ultimo, come ci ricorda Gianfranco Viesti, nel suo ultimo *Centri e periferie*, fu rivolto alle strutture industriali esistenti e da ricostruire. Il *Recovery plan* dedica invece molte risorse a investimenti strutturali e riforme, per esempio, tra le prime e più importati, quella sulla giustizia civile che, insieme a quella sulla PA, ha segnato il primissimo anno di attuazione del Piano. Adesso la riforma Cartabia entrerà in vigore con i primi del 2023.

Cosa non funziona, a suo avviso, nella giustizia civile? Gli uffici del processo, pieni di giovani neo laureati, previsti dal PNRR, stanno funzionando e saranno in grado di fronteggiare il problema della piaga della durata dei processi civili?

A fronte di una durata media europea di 237 giorni (così il Rapporto della Commissione europea per l'efficienza della giustizia del Consiglio d'Europa, del 5 ottobre scorso, che colloca il sistema italiano agli ultimi posti) in Italia i giudizi civili di primo grado avevano, nel 2010, una durata media di 493 giorni e nel 2020 di 674 giorni, la più lenta del continente.

A mio avviso i notevoli investimenti del PNRR sul processo civile non sono sufficienti e potrebbero addirittura essere dannosi. Non mi riferisco tanto alla riforma del codice di procedura civile (ennesima riforma!), quanto alla massa di persone catapultate negli uffici della giudicante senza alcuna esperienza pratica. Creare l'ufficio del processo del giudice, non è la stessa cosa che creare l'ufficio del processo del giudice costituzionale. A mio avviso quello che traspare dalla riforma, e più mi preoccupa, è l'esclusiva attenzione – dovuta dal PNRR e dalle giustificazioni che dobbiamo

«Fare il magistrato non è una funzione che deve dare potere a chi la esercita, ma è un servizio, quale organo dello Stato, che si svolge nell'esclusivo interesse dei cittadini»

dare in Europa – all'eliminazione dell'arretrato senza prevedere alcun controllo sulla qualità delle sentenze. In parole semplici appare, a mio avviso, di tutta evidenza che non interessa ad alcuno un controllo sulla qualità delle decisioni, l'importante è che il giudice elimini l'arretrato, che poi le sue decisioni siano scadenti o pessime va bene lo stesso ai fini del PNRR.

Vede, nel processo civile l'unico vero collo di bottiglia che rallenta tutto il sistema è la motivazione della sentenza che in Italia, a differenza di molti altri Paesi, come anche la Francia che ha un sistema giuridico molto simile al nostro, è mostruosamente farraginosa e lunga. Il giudice, nella pratica, spesso per decidere una controversia impiega minuti o poche ore, mentre gli occorrono giorni per scrivere la motivazione della sentenza. Ma la motivazione della sentenza è un tabù assolutamente intoccabile specie da parte della dottrina.

Il caso di Luca Palamara, il Presidente dell'Associazione nazionale magistrati sotto processo per reati di abuso di ufficio e corruzione legati alle nomine per gli uffici giudiziari di vertice, rappresenta, forse, uno dei punti più bassi della crisi dell'istituzione magistratuale. Pensa che i rimedi che sono stati pensati per evitare il sistema delle correnti siano efficaci?

Certamente il nuovo sistema elettorale del C.S.M. ha ridotto l'impatto sulla sua composizione dell'appartenenza correntizia dei magistrati eletti. In futuro si vedrà in quale misura visto che il nuovo CSM non ha ancora iniziato ad operare. Va detto però, a mio avviso, che i problemi sono ben altri e, anche in questo caso, non sono minimamente toccati dalla riforma. Mi spiego. Non può lamentarsi il legislatore della *mala gestio* che il CSM fa delle nomine agli uffici direttivi o semi-direttivi dei magistrati se poi è lo stesso legislatore a delegare totalmente al CSM di stabilire i criteri. Con l'ultimo Testo Unico direttivi il CSM ha stabilito otto criteri di valutazione tutti totalmente discrezionali, che si possono gestire come si vuole, ma impongono, ovviamente, lunghissime motivazioni per giustificare le valutazioni comparative che di fatto allungano i tempi di decisione del Consiglio in modo abnorme. Non è ammissibile che posti direttivi restino scoperti addirittura più di un anno. Ovviamente più è lunga ed arzigogolata la motivazione più è facile che la stessa venga poi annullata dal TAR e dal Consiglio di Stato, come regolarmente avviene. Analogamente è accaduto per le valutazioni quadriennali di professionalità dei magistrati: la legge ha delegato in toto la determinazione dei criteri di valutazione al CSM, secondo i quali più del 99% dei magistrati risulta sempre idoneo. La qualcosa suscita notevole perplessità. Ora è vero che la Costituzione assegna al CSM il compito delle nomine e le valutazioni, ma ben potrebbe il legislatore indicare o pretendere che il CSM adotti, se non tutti almeno una parte di criteri obiettivi e verificabili per rendere le procedure più trasparenti e rapide.

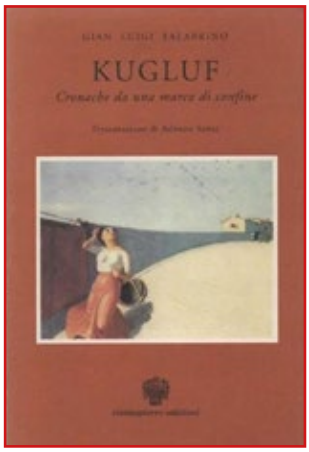
Quando ha deciso di fare il magistrato cosa le è scattato internamente che l'ha spinta a studiare, prima Giurisprudenza e poi per un concorso che resta uno dei più difficili per lavorare nel settore pubblico?

L'idea di entrare in magistratura l'avevo fin da piccolo. Inoltre avevo vari parenti, specie da parte di madre, che erano magistrati e ricoprivano ruoli molto importanti, dei quali in famiglia si parlava spesso. La cultura della giurisdizione ed il concetto di "mettere la Giustizia al servizio del cittadino" mi è stata inculcata da sempre. Mi sono preparato per il concorso quasi come se per me fosse una strada obbligata.

Se dovesse rivolgersi a un giovane studente cosa direbbe per invogliarlo a diventare giudice?

Innanzitutto studiare tanto e per se stessi, non per il voto di laurea. Per fare bene il magistrato occorre per prima cosa essere molto preparati. Al contempo altra dote essenziale è l'umiltà, perché solo se si è sempre insicuri ed umili non si commettono errori o se ne commettono pochi. Infine, capire che fare il magistrato non è una funzione che deve dare potere a chi la esercita, ma è un servizio, quale organo dello Stato, che si svolge nell'esclusivo interesse dei cittadini.

Cuguluf, recte Kugelhupf



UN DOLCE UN PO' AMARO

di Roberto Curci

Cuguluf, *recte* Kugelhupf. Chiunque viva da queste parti sa di che cosa si tratta. E magari già assapora. Al tradizionale dolce (ufficialmente natalizio) si è ispirata quest'anno anche la triestina Contrada, aprendo la propria stagione teatrale – come da tradizione appunto – con un nuovo copione dialettale di Alessandro Fullin, che col suo *Jane Austen Cuguluf* ha compiuto un ironico delitto di lesa maestà letteraria (con lo stesso titolo è in libreria l'omonima storiella in prosa, edita da Mgs Press).

Cuguluf, dunque. Ma nella memoria di chi scrive resta piuttosto annotato un precedente dall'ancor diversa grafia: *Kugluf. Cronache da una marca di confine*. Di che si tratta? Del titolo di una sorta di poemetto in prosa d'intonazione "epica", un librino edito da Viennepierre nel 1995 ma ancor oggi reperibile. L'autore? Gian Luigi Falabrino, nato a Genova ma vissuto a Trieste negli anni decisivi dell'adolescenza e della prima giovinezza, dal 1939 al 1950, e a Trieste sempre sentimentalmente legato, sino alla fine (26 luglio 2010, giorno del suo ottantesimo compleanno).

Considerati gli anni travagliati in cui Falabrino qui visse, quelli della guerra e dell'immediato dopoguerra, è facile capire come in *Kugluf* egli abbia travasato le esperienze di vita, le situazioni, i personaggi che gli capitò di incrociare e di "fotografare" in prima persona: la prima domestica a Trieste, Danila, «diciott'anni, slovena, nata a Villa Decani»; un'altra domestica, Giovanna Zontar, «slovena, nata nell'Ottocentonovanta, a Trzic, vicino a dove adesso passa il confine con l'Austria»; l'insegnante ebrea di via del Lazzaretto Vecchio «non so per quale sorte sfuggita alla morte nazista».

Ragazzino, Gian Luigi vede, sente, percepisce. Molti anni dopo, da uomo fatto e più che maturo, trasferirà questi ricordi sulla carta, articolandoli in versi asciutti che hanno la potenza di un personale, angoscioso vissuto. Poesia in prosa, ricca di inserti linguistici dialettali, tedeschi e sloveni, legata a un momento storico che, tra bombardamenti alleati, occupazioni nazista, titina e alleata, è prodigo di emozioni e paure. Né il ragazzino, proprio per ciò già cresciuto sotto il profilo politico-culturale, si sottrae nel maggio '45 – quindicenne – al compito di diventare "corriere" di fogli clandestini destinati alla resistenza anti-titina.

È Giovanna Zontar il primo personaggio in cui ci s'imbatte in *Kugluf*. Già umile serva a Vienna e al Cairo, è la domestica di casa Falabrino (al numero 8 di via Murat) che nell'ultimo anno di guerra «faceva la povera torta di riso nella forma che era stata del Kugelhupf di cioccolata, che lei chiamava Kugluf, surrogato di nome per un surrogato di dolce. Insieme mangiavamo pane e lardo, e sembrava che mai la guerra dovesse finire…».

Ancor prima le era capitato di ascoltare Radio Trieste, allora in mano nazista, che «trasmetteva il notiziario anche in sloveno, per cercare simpatie fra gli antichi sudditi».

Allora vedemmo Giovanna Zontar piangere: / "Xe venti ani che no podevimo parlar nostra lingua, / disse nel suo duro triestino, e anca carsoline / che vien a vender late in zità finiva in cheba / se i le cucava a parlar per sloveno

Kugelhupf, Cuguluf, Kugluf: materia perfino di poesia

Gian Luigi Falabrino

tra lori. / E ora xe prima volta che sento mia lingua per radio", / diceva Giovanna Zontar piangendo, / perché perfino i tedeschi un'ingiustizia / riparavano dei miei connazionali.

Kugluf l'avevano soprannominata i ragazzi che si ritrovavano a giocare nella *campagneta* dove un tempo sorgeva Villa Murat e dove poi sarebbero sorti i campi di tennis di Campo Marzio. E alla madre di Gian Luigi, "sempre paurosa, sempre preoccupata", diceva:

«*No la stia bazilar, chi bazila mori*».

Resta da dire chi sia stato Gian Luigi Falabrino, uomo dalle tante facce e dalle tante vite, intellettuale a tutto tondo. Laureato in Filosofia con una tesi su etica e politica in Benedetto Croce, ha operato sempre nel campo della pubblicità, da *copy writer* in su: una carriera che lo ha portato al vertice dell'UPA, Utenti Pubblicità Associati, e alla guida di uno studio di comunicazione d'impresa. Sua una ponderosa e affascinante storia della pubblicità italiana intitolata *Effimera & bella*, uscita da Gutenberg nel 1990 e ristampata nel 2001, con ritocchi e aggiunte, da Silvana Editoriale: una bibbia imprescindibile. Ma è stato autore anche di *Pubblicità serva padrona*, riflessione "dall'interno" sui protagonisti, la storia e i retroscena del mondo della comunicazione, nonché di due curiosi e deliziosi mini-libri: *A dir le mie virtù* e *I comunisti mangiano i bambini*, sulla storia degli slogan pubblicitari e di quelli politici.

Forte di un eclettismo di alto livello, sintomo di una curiosità culturale a tutto campo, Falabrino ha scritto anche saggi su Ionesco e Osborne, libri di poesia e di letteratura per l'infanzia. Ha fondato e diretto, dal 1959 al '67, la prestigiosa rivista *Diogene*, ha fatto parte del comitato di redazione di *Critica sociale* e ha scritto articoli per molti giornali e riviste, tra cui *Il Mondo* di Pannunzio.

A Trieste e alla "marca di confine" è rimasto sempre vicino («Posso dirmi triestino come Stendhal si è sempre dichiarato milanese» ha detto in un'intervista). E di Trieste ha compreso bene le

inquietudini, le ansie, le lacerazioni. Ne ha scritto ripetutamente, proponendo addirittura nel 1954, prima della cosiddetta seconda redenzione, una sua ipotesi sulle *Possibili soluzioni del problema del Territorio Libero di TS* (articolo apparso sulla rivista dell'Istituto geografico militare e premiato come miglior saggio geografico-politico).

Nel tempo Falabrino ha continuato a interessarsi, con occhio particolarmente attento e sensibile, alle vicende triestine: ha scritto sul trattato di Osimo, e ha dedicato acuti interventi alle questioni dell'Istria, dell'esodo e delle foibe, ma anche ai problemi della Jugoslavia e dell'ex Jugoslavia: l'ultimo, apparso sul *Mondo nuovo* nel '95, s'intitolava "Si muore per i morti".

P. S. Un post scriptum che non c'entra affatto ma forse buono a sapersi. Nella *campagneta* di Campo Marzio in cui ruzzavano Gian Luigi e compagni assisteva ai loro giochi, ai quali però mai si univa, una ragazzina scortata da un'istitutrice. Falabrino seppe poi come si chiamava: Franca Luccardi. Cresciuta come pittrice, sarebbe stata lei negli anni Cinquanta il grande amore di Pier Antonio Quarantotti Gambini: una storia dal finale amaro che lo scrittore volle fissare sulla carta in quel libro accorato che è *Racconto d'amore*. Poesia, anche questa.

LO STRANO CASO DEL NUMERO 44

di Francesco Carbone

Mikhail Nesterov
Pavel Florenskij
con Sergej Bulgakov
olio su tela, 1917
Mosca, Galleria Tret'jakov

Lo strano caso del numero 44 della Piccola Biblioteca Adelphi è questo: nel 1977, Adelphi pubblicò *Le porte regali* dell'allora semisconosciuto Pavel Florenskij, prima edizione mondiale di un saggio incompiuto e importantissimo del 1922 sulla visione del mondo presupposta e manifestata nelle icone russe. È il numero 44 di quella prestigiosa collana editoriale.

Le porte regali è forse soprattutto la storia di un divorzio dalla portata incalcolabile: da una parte l'Oriente che, nel solco di tradizioni e pratiche artistiche plurisecolari, cerca nelle arti la manifestazione mistica del divino; dall'altra l'Occidente, che da Giotto in poi si avventura in un'esplorazione dell'universo sempre più fedele all'*apparenza* delle cose: soprattutto dal Rinascimento, entusiasmandosi nello scoprirsi bravo a replicare, fino a virtuosismi illusionistici, la bellezza della "realtà" per come questa si dà allo sguardo di ognuno: nacquero la prospettiva, lo studio delle luci e delle ombre, il colore a olio, la pittura su tela, l'acquaforte, ecc.

Nel 1977 Florenskij era un autore pressoché sconosciuto non solo da noi ma nella stessa Russia. *Le porte regali* uscì a cura di Elémire Zolla, che per la diffusione di Florenskij in Italia ebbe un ruolo essenziale. Florenskij stava diventando un caso mondiale.

Saltiamo al 1994, quando viene pubblicata a Mosca l'edizione critica di *Ikonostas* (il titolo originale delle *Porte regali*): una nuova traduzione diventa così necessaria, anche sulla base di quanto era stato via via ripubblicato di Florenskij e di una conoscenza ben più ampia e approfondita del suo pensiero. L'Adelphi lo fa nel 2021, corredando la sua seconda traduzione con un apparato di note indispensabile, ma senza la presentazione di Zolla: la nuova edizione esce sempre nella Piccola Biblioteca Adelphi e… sempre come numero 44. Esistono dunque *due* numeri 44 della stessa opera (entrambi acquistabili quanto meno dal sito dell'Adelphi), non poco diverse l'una dall'altra.

Intanto, già nel 2008, un piccolo editore, la Medusa, aveva proposto una sua versione di *Ikonostas* con un titolo più fedele ma meno geniale: *Iconostasi*. A questa era seguita, nel 2018 la versione della Marsilio, dove ricompare l'introduzione di Zolla, e in cui leggiamo un'utilissima postfazione di Grazia Marchianò.

C'è un altro caso, almeno nella recente storia editoriale italiana, di un saggio – per di più su un argomento esotico come le icone russe – con una storia così complicata e fortunata?

Potremmo riconoscervi uno degli episodi del diffondersi degli scritti di Florenskij in tutto il mondo: emersione di un'opera immensa ancora in corso. Di Florenskij ci rimangono oltre mille titoli tra articoli e saggi.

In Italia, la casa editrice Mimesis ha

Le porte regali dell'allora semisconosciuto Pavel Florenskij furono pubblicate da Adelphi in prima edizione mondiale nel 1977: un saggio incompiuto e importantissimo del 1922

Pavel Aleksandrovic Florenskij
Le porte regali
Saggio sull'icona
trad. Leonardo Marcello Pignataro
Adelphi, 1977
pp. 210, euro 15,00

iniziato l'edizione sistematica dell'opera di Florenskij: primo volume, *Primi passi della filosofia* (2021). Intanto, testi fondamentali sono stati pubblicati da Adelphi (soprattutto i saggi d'arte), Mondadori, SE, Quodlibet, ecc.

Brevissimamente: Pavel Florenskij nacque nei pressi di Yevlax, in Azerbaigian nel 1892. Si laureò a Mosca in matematica. Rifiutò la cattedra universitaria in quella facoltà per studiare teologia. Divenne Magister all'Accademia Teologica di Mosca con una tesi che diventerà la sua opera teologico-filosofica fondamentale: *La colonna e il fondamento della verità* (ne abbiamo due versioni: San Paolo 2010 e Mimesis 2012). All'Accademia Teologica, Florenskij insegnò dal 1908 Storia della Filosofia e Storia delle Idee. Diventato nel 1911 presbitero ortodosso, fu docente di teologia, arte, matematica, filosofia, fisica, scienze teoriche e applicate: discipline il cui stupefacente intreccio è nel suo pensiero inestricabile ed essenziale.

Dopo la rivoluzione del 1917, venne impiegato dallo Stato sia per le sue competenze tecniche, scientifiche che filosofiche: tra l'altro, al VChUTEMAS (Ateliers superiori tecnico-artistici), dove insegnò per tre anni Analisi della spazialità nell'opera d'arte e Analisi della prospettiva: discipline pionieristiche che anche nelle *Porte regali* trovano un loro esito essenziale.

Nel fervore dei primi anni dopo la rivoluzione d'ottobre, il VChUTEMAS – come il Bauhaus in Germania – fu il laboratorio di una didattica artistica che «avrebbe dovuto annullare le distinzioni ottocentesche, sia disciplinari che gerarchiche» tra arte applicata e arte pura, ingegneria e architettura, ecc. (N. Misler, *Postfazione* a P. Florenskij, *Lo spazio e il tempo nell'arte*, Adelphi 1993).

Sempre in questo periodo, Florenskij scrisse *Le porte regali* a partire da un'urgenza: salvare le icone dal rischio che venissero portate via dai monasteri o addirittura distrutte dal nuovo stato ateo.

Nel 1933, fu accusato di trozkismo;

fu arrestato e condannato a dieci anni di gulag nelle isole Solovki. Su questo, ci restano le lettere alla moglie e ai figli (*Non dimenticatemi*, Mondadori 2020). L'8 dicembre 1937, a 45 anni, fu ucciso con un colpo d'arma da fuoco alla nuca.

Torniamo a *Le porte regali*. Si potrebbe cominciare da questo: ogni cosa visibile non è mai solo ciò che può apparire a uno sguardo indifferente, ma sorge su un «confine» (parola essenziale in Florenskij) con l'invisibile. Nell'invisibile è l'essenziale. È questa del resto un'esperienza che facciamo tutti: quando vediamo con quali occhi indifferenti gli estranei osservano un oggetto di cui noi conosciamo il valore intimo e prezioso. Alla fine dell'*Odissea*, Penelope dice così l'intimità con Ulisse: «abbiamo dei segni che noi soli sappiamo, nascosti agli estranei» (Libro XXIII, v. 110).

Quanto è vero nella nostra esperienza più intima è vero sempre: ogni oggetto, ogni esperienza, è sempre simbolo di qualcosa di ben più grande. Simbolo è il concetto essenziale: il cuore del pensiero di Florenskij.

Una biografia composita e sfortunata, matematico, teologo, presbitero ortodosso, docente di varie materie, condannato al gulag e infine ucciso con un colpo alla nuca a 45 anni

Andrej Rublëv
La Trinità
tempera su legno, 1425-1427 c.a.
Mosca, Galleria Tret'jakov

Impossibile non pensare alle *Corrispondenze* di Baudelaire («La Natura è un tempio…»). In Florenskij non troviamo Baudelaire, ma è presentissimo Goethe – quasi un modello – che scriveva che si ha un simbolo «quando il particolare rappresenta il più universale […] come viva rivelazione istantanea dell'inesplorabile» (*Massime e riflessioni*).

In una bellissima lettera ai figli, dal gulag Florenskij scrive: «La *superficie* della vita di cui si può ed è concesso parlare è molto sottile […]. Certo, si cerca di conoscere anche il resto, ma lo si può fare solo sbirciando, e non osservando spudoratamente; all'ignoto bisogna giungere "con un ragionamento illegittimo", come della conoscenza delle tenebre originarie della materia scriveva Platone, e non – sia detto in aggiunta – tramite chiari sillogismi.» (*Ai miei figli*, Mondadori 2009).

Tutta la stupefacente, quanto meno per la vastità delle conoscenze, opera del platonico Florenskij è la ricerca di questi «ragionamenti illegittimi» che ci possano portare sulla schiusa «porta regale» dell'apparenza.

Si avvertono assonanze con la filosofia del secondo Heidegger, che soprattutto nella lettura di Hölderlin trovò l'*humus* per sviluppare l'idea che il pensiero possa interrogare il mondo solo tenendosi su una «soglia», con pudore, perché la "verità" non è qualcosa a cui possiamo giungere come Colombo sulle spiagge dell'America: come una terra di cui prendiamo possesso, ma da esploratori provvisori di un mistero che si svela e si vela, che resta enigmatico, cangiante, infinito. Florenskij e Heidegger vengono dalla stessa radice, dall'idea greca che la "verità" sia *aletheia*: qualcosa che si svela e si vela, che s'illumina e torna in ombra, e che resta sempre da interrogare.

Nelle icone, secondo Florenskij, è proprio questo che deve accadere. Massimo Cacciari riassume: «Il pittore di icone non imita, non rappresenta, ma, essenzialmente, *toglie il velo*, abbatte il muro di separazione, fa comunicare "questo e l'altro mondo"», e ciò che mostra non è «qualcosa da lui "immaginato e composto […], bensì una realtà effettiva, sostanziale» (M. Cacciari, *Icone della legge*, Adelphi 2002; di Cacciari vedi anche *Tre icone*, Adelphi 2007).

Ma qui per noi occidentali Florenskij fa – direbbe Kierkegaard – un salto: l'oltre, di cui l'icona è la *porta regale*, è il Dio cristiano. E se l'icona è davvero ciò che rappresenta – Dio! –, allora Dio esiste. Riferendosi alla più celebre delle icone, Florenskij può scrivere: «esiste la *Trinità* di Rublëv, perciò Dio è».

C'è un concetto, nella religione ortodossa che ci è estraneo, che è fonda-

Il salto dell'arte delle icone in Dio, lascia noi occidentali abissalmente indietro: ciechi, contraddittori e folli, incapaci di vedere nelle cose simboli, ma solo apparenze

mentale: la circolazione silenziosa e continua tra invisibile e visibile è resa possibile dalla *Sofia*, e cioè – malgrado la caduta nel peccato – della «perdurante presenza del divino nella creazione» (R. Revello, *Introduzione* a *La colonna e il fondamento della verità*). A questa velata Presenza corrisponde la nostalgia umana del mondo prima del peccato: del mondo quando la creazione era perfetta.

L'Icona fa tornare, ci fa ricordare, la luce del paradiso. Tutto il pensiero di Florenskij è dichiaratamente platonico, ed è – come quello di Dante – un pensiero della luce (cfr. N. Valenti, *Il Dante di Florenskij*, Lindau 2021).

Questo salto dell'arte delle icone in Dio, lascia – per Florenskij – noi occidentali abissalmente indietro, sull'altra sponda del mondo: ciechi, contraddittori e folli, non sappiamo più vedere nelle cose simboli ma solo apparenze, fenomeni. Il mondo è ridotto a *res extensa* – come la chiama Cartesio –, totalmente asservito ai nostri desideri. Usurpato così il posto di Dio, possiamo vivere solo per la nostra Volontà di Potenza, e cioè nella follia. L'Occidente coincide col tramonto del Sacro, e in questo la diagnosi di Florenskij ribadisce quello che è quasi un luogo comune.

In questa visione, il suo idolo polemico è Kant («respingevo con tutto me stesso la scissione kantiana di noumeni e fenomeni», *Ai miei figli*, Mondadori 2009): perché, se l'essenziale (Dio, la legge morale, il nostro destino) è *noumeno*, e cioè qualcosa che si potrà sempre pensare ma mai conoscere, allora la «morte di Dio» constatata da Nietzsche è dietro l'angolo.

Questo proprio perché l'esperienza di Dio è possibile solo grazie ai simboli. E cosa sopravvive *di noi* alla morte dei simboli e di Dio? Per Florenskij, nel momento in cui in un fiore vediamo solo un fiore, siamo già perduti.

Quasi tutto ci fa dunque sentire, almeno all'inizio, lontani da Florenskij. Ma procediamo. Tra le pagine più belle delle *Porte regali*, ci sono quelle in cui descrive come si realizza un'icona: la cura per il legno, la campitura di biacca, la definizione degli spazi e delle proporzioni (su questo anche *La prospettiva rovesciata*, Adelphi 2020 e *Lo spazio e il tempo nell'arte*, Adelphi 1995), la colorazione, la stesura dell'oro sullo sfondo. Tutto corrisponde a un rituale, tutto è metafisica e simbolo: momenti di una preghiera in cui agisce un «intelletto che risiede nelle dita e nella mano dell'artista».

Per l'autore di icone, la parola *artista* è quindi imprecisa: sarebbe meglio dire uomo religioso, sacerdote, *santo*. Lo vediamo bene nel film *Andrej Rublëv* di Tarkovskij (1966).

Ancora più lontana da noi è la certezza di Florenskij che la «certificazione» che l'opera dell'artista sia una *porta regale*, e non una mera «tavola» dipinta, può essere data solo dalla Chiesa. A differenza dell'artista occidentale, l'autore d'icone non è e non vuole essere libero, proprio come non vuole essere *libero* un uomo di Chiesa dal Vangelo.

Dunque, perché leggere un autore così distante, che ci propone lucidamente un ritorno al Medioevo come sola salvezza possibile dalla follia dell'uomo che si crede padrone del suo destino e della Terra? – Può accadere, se è un genio, che sia proprio chi a noi sembra rimasto "indietro" (il passatista, il tradizionalista, perfino il reazionario) quello capace di conservare lo sguardo lungo che abbiamo perso, quello consapevole della vera portata di modi di essere che in noi sono diventati ovvi, e quindi ingannevoli.

E che la pittura sia grande solo quando fa emergere nel visibile l'invisibile, è un'idea che fu alla radice della nascita della stessa arte astratta: Kandinskij, Rodčenko, Malevic, e l'amico di Kandinskij Paul Klee. Il richiamo nel visibile dell'invisibile è qualcosa con cui possiamo smettere di fare i conti?

O vogliamo credere, contemplando un Morandi, che stiamo solo osservando delle bottiglie?

IL MORO DI VENEZIA A TRIESTE

di Luigi Capaldi

L'*Otello* ha inaugurato il 4 novembre scorso la stagione lirica del *Teatro Verdi*. Il capolavoro senile del nostro più grande operista era stato rappresentato per la prima volta a Trieste il 25/3/1889 su questo stesso palcoscenico (allora *Teatro Comunale*) due anni dopo la prima milanese del 5/2/1887.

Verdi non componeva un'opera nuova dall'*Aida* del 1871. Le pazienti sollecitazioni di Giulio Ricordi e la collaborazione con Arrigo Boito, condussero, dopo sette anni di lavoro, a un'opera eccentrica rispetto alla produzione precedente e non inquadrabile nell'ambito dei caratteri contemporanei di genere. Marginale è il wagnerismo che qualcuno vi ha ravvisato («canto e melodia rimangono per me il verbo principale», dice Verdi a Eduard Hanslick nel 1893). Scompaiono i numeri chiusi e le forme tradizionali, mentre il canto scorre, dal parlato, all'arioso, alla melodia spiegata, seguendo esclusivamente esigenze drammatiche e scavando, insieme all'orchestra, nella psicologia dei personaggi fino al subcosciente.

La tragedia si compie parallelamente su due piani strettamente tra loro connessi: uno sociale e politico, l'altro interiore e psicologico. Il primo ci mostra sulla scena la Venezia rinascimentale e in controluce la società europea di fine Ottocento, con i propri valori e le proprie certezze in crisi, il secondo coglie nei moventi individuali la radice di tale crisi. Bastano le prime scene per comprenderlo. Infuria una terribile tempesta (reale e metaforica) e la sorte della nave veneziana in battaglia col nemico musulmano è incerta. Il popolo ne segue le vicende trepidante dalla riva. Poi la vittoria, la salvezza, la gioia collettiva e con essa, subito, la festa, l'ebbrezza, la violenta zuffa, l'odio intestino. Violenta peraltro è già la gioia per la vittoria, con l'«Esultate» di Otello e il grido del popolo: «Vittoria! Sterminio!» Mentre ancora infuria la tempesta, Jago spera nel naufragio e, subito dopo, prima trama insieme a Roderigo, che desidera Desdemona e perciò odia Otello, poi spinge al vino e alla zuffa Cassio di cui invidia il grado. Così i moventi interiori individuali si intrecciano con quelli sociali e politici. Jago, come il mozartiano don Giovanni, sa far emergere il fondo torbido della coscienza dei personaggi a cui si accosta: la propensione al vino e il violento orgoglio di Cassio, l'invidia di Roderigo, la cieca violenza di Otello. Jago alimenta i loro rancori ma non li crea: sono già nei loro cuori. Se Jago è il polo nichilista dell'universo dell'*Otello*, quello opposto è Desdemona. Lo è anche anche vocalmente: «è una parte ove la linea melodica, non cessa mai dalla prima all'ultima nota. Come Jago, non deve che declamare, come Otello ora guerriero, ora amante appassionato, ora accasciato fino alla viltà, ora feroce come un selvaggio deve cantare e urlare: così Desdemona deve cantare sempre sempre» (Verdi a Giulio Ricordi, 11/5/1887). Desdemona non è solo una donna che ingenuamente ama, è anche la voce di un'umanità inascoltata e soffocata, una voce altra rispetto a quella di Jago. Otello oscilla fra questi due poli; percorre un tragitto che lo conduce dalla voce di Desdemona a quella di Jago; diviene progressivamente sordo alla prima e intento a trovar vera la seconda. Verdi sottolinea fin dal grido di vittoria, «Esultate!», con cui appare in scena, che è anche «feroce come un selvaggio». È il canto di Desdemona che lo richiama dalle memorie di guerra all'amore, che lo spinge a cantare nel duetto del primo

atto, mentre lui, sebbene in estasi, invoca la morte perché, dice, «Tale è il gaudio dell'anima che temo, / Temo che più non mi sarà concesso / quest'attimo divino». E in ciò è già l'idea della purezza che può essere imbrattata, anzi, che fatalmente lo sarà. Otello delira già prima che Jago lo spinga al delirio. Vocalmente Otello canta seguendo la voce, che ama, di Desdemona, ma urla quando Jago prevale, fino a divenire una sola cosa con lui nel duetto che conclude il secondo atto. Prima ancora di avere la falsa prova del fazzoletto è già con lui anima e corpo. Da queste premesse l'azione si sviluppa consequenziale fino alla catastrofe finale.

Otello mancava al Verdi dal 2010. Inaugura, dopo la pandemia, una stagione che tutti si attendono di ritorno alla normalità e che, ha spiegato il sovrintendente Giuliano Polo alla stampa locale, si propone di riportare il pubblico a teatro. Per raggiungere questo obiettivo il *Verdi* ha scommesso principalmente sul ritorno di Daniel Oren, direttore apprezzato in città dal suo esordio nel 1976 e presenza ricorrente fino alle contese giudiziarie del 2007. L'*Otello* segna la riconciliazione. Una riconciliazione sofferta che è un evento già in sé. Oren in effetti dimostra una conoscenza profonda della partitura e del valore drammaturgico della musica, sa guidare i cantanti esaltandone le doti senza perdere il senso dell'insieme, conduce con sicurezza l'orchestra, che ha fornito una eccellente prova di sé, e il coro, altrettanto eccellente, ben preparato da Paolo Longo, con l'apporto dei *Piccoli Cantori della città di Trieste* diretti da Cristina Semeraro. La sua lettura del testo è tradizionale, ma efficace.

I cantanti che si sono esibiti nell'ultima recita del 15/11/2022, per lo più giovani, ma con significative esperienze, sono stati capaci di omogeneità e coerenza espressiva. Arsen Soghomonyan è parso vocalmente sicuro (bene l'*Esultate*), contenuto negli eccessi di rabbia, cristallino nelle parti melodiche. Lianna Haroutounian ha donato leggerezza e drammaticità a Desdemona, affrontando senza incertezze e con voce salda sia i fraseggi che il canto spiegato (notevole l'*Ave Maria*). Elia Fabbian è uno Jago, senza eccessi, bravo nella recitazione, con una voce sicura nelle regioni centrale e bassa del registro, ma un poco incerta in quella acuta. Ha bene interpretato la parte di Emilia, sia vocalmente che sulla scena, Marina Ogii (Emilia). Bravi anche Mario Bahg (Cassio), Enzo Peroni (Roderigo), Giovanni Battista Parodi (Lodovico), Fulvio Parenti (Montano) e Giuliano Pelizon (araldo).

La regia di Giulio Ciabatti (una solida carriera e una proficua collaborazione con il *Verdi*) rispetta l'ambientazione del libretto (vi contribuiscono anche i sobri costumi d'epoca di Margherita Platè) e ne sottolinea l'impianto classico mediante la scena unica, con colonnato e pedana nera al centro, che ribadisce l'aderenza alle unità aristoteliche previste da Boito. La lettura che egli fa dell'opera è essenzialmente sociale e politica: non un melodramma della gelosia, ha spiegato in conferenza stampa, ma una tragedia dell'esclusione sociale dell'estraneo in nome della «rispettabilità». «Otello e Desdemona», dice il regista, «sono vittime degli sguardi del mondo che non potrà mai accettare una coppia del genere», mentre Jago, aggiunge, assume una funzione strutturale, anziché individuale: «traduce sul piano personale un tema politico». Una lettura che, pur essendo parziale (poiché trascura una parte importantissima del testo) è coerente. Peccato però che essa non abbia un chiaro riscontro in ciò che si vede in scena, infatti l'unica scenografia presente ha scarsa capacità allusiva a ciò che intende rappresentare. Vi suppliscono per quanto possibile, soprattutto nel primo atto, le luci di Fiammetta Baldiserri. Il sovrintendente Giuliano Polo nella conferenza di presentazione ha lodato «un allestimento e una regia sobri e classici che non interferiscono con la musica». Parole che possono essere prese alla lettera. La rappresentazione è facilmente intelligibile e tradizionale. Il pubblico ha riempito il teatro ed ha applaudito entusiasta.

UN MUSEO A TUTTO TONDO

di Walter Chiereghin

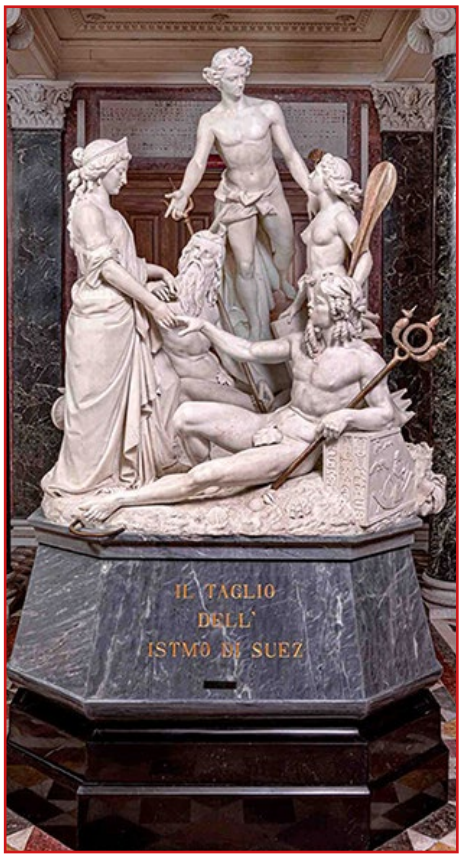
Attilio Selva
Dea Roma
gesso, 1950 c.a
ultime fasi del restauro

Pietro Magni
Taglio dell'istmo di Suez
marmo, 1863

«Coerentemente al segreto pensiero, che era in me sino dal primo istante, in cui m'accinsi all'erezione del mio palazzo d'abitazione portante i tavolari numeri 1117-1122, lo lascio franco di passività e tasse […] alla città, e rispettivamente al Comune di Trieste, a condizione, che sia destinato e conservato un carattere di fondazione perpetua da annotarsi nelle pubbliche tavole ad uso esclusivo di un istituto di Belle Arti, delle quali fui sempre amantissimo, che porti perennemente il nome di Museo Revoltella, e che sia giornalmente aperto sotto le discipline di merito al pubblico accesso». Così il barone Pasquale Revoltella redigeva il primo paragrafo del suo testamento, che naturalmente trovò esecuzione dopo il suo decesso, avvenuto l'8 settembre 1869. Tre anni più tardi, partendo da quel fondativo lascito testamentario, fu istituita la Galleria d'arte moderna, la prima in Italia – ancorché allora Trieste fosse parte dell'Impero austriaco – della quale si celebra quindi quest'anno il 150° anniversario.

Il più rilevante contributo a tali celebrazioni si è concretato nell'allestimento della mostra "La scultura nelle raccolte del Museo Revoltella. Da Canova al XXI secolo", curata da Susanna Gregorat, curatrice del Museo. La rassegna è visitabile dal 3 novembre 2022, giorno di San Giusto martire, patrono di Trieste, al 25 aprile 2023.

Per quanto l'esposizione costituisca l'evento sicuramente più spettaco-



lare e impegnativo – ove si pensi alle difficoltà tecniche connesse all'allestimento di una mostra di sculture, molte delle quali di dimensioni, ingombro e peso assi rilevanti – vi sono altri impegni che il Revoltella s'è assunto in relazione alla conservazione, alla valorizzazione e alla fruizione del cospicuo patrimonio di opere scultoree che ha in custodia.

Prima tra queste attività è la pubblicazione di un aggiornato catalogo scientifico, curato da Barbara Coslovich e Susanna Gregorat, che presenta le immagini fotografiche di tutte le oltre duecento sculture del Museo, ordinate per autore in ordine alfabetico, ciascuna naturalmente corredata di una esauriente scheda che ne illustra le caratteristiche fisiche, la datazione, la storia della creazione dell'opera e della sua acquisizione al patrimonio museale. Completano la documentazione una completa bibliografia e un'elencazione delle esposizioni di cui le opere sono state oggetto, dal 1864 (a Brera) ai giorni nostri.

In previsione della mostra, per molte delle opere, si è provveduto, in concorso con la Soprintendenza, ad eseguire interventi di restauro, curati per la ditta incaricata – la triestina Opera Est S.a.s. – da Claudia Ragazzoni, che con le sue collaboratrici ha provveduto a restaurare una sessantina di opere, in parte esposte, in parte custodite nei depositi.

Tra queste, un'opera di imponente dimensione (290 cm. di altezza), la *Dea Roma* (1950 c.a), un gesso di Attilio Selva (Trieste 1888-Roma, 1970), esposta ora al pubblico per la prima volta, originalmente concepita per una collocazione nel piazzale dell'università in prossimità del rettorato, cui invece fu preferita la monumentale *Minerva* di Mascherini. L'opera di Selva, ora collocata nell'atrio del Palazzo Revoltella – cui, per ironia della sorte, ha dovuto far posto il bronzo di Mascherini *Cavallo rampante* (1962 circa) –,

Domenico Trentacoste
La derelitta
marmo, 1893

Aldo Famà
Tred_6.1
acido polilattico e colori acrilici, 2015

Domenico Trentacoste
La derelitta
marmo, 1893

Aldo Famà
Tred_6.1
acido polilattico e colori acrilici, 2015

Il catalogo scientifico delle sculture del Museo Revoltella e i restauri delle opere hanno accompagnato una mostra affascinante

Marcello Mascherini
Estate
bronzo, 1936

è stata oggetto degli ultimi ritocchi del restauro poche ore prima dell'inaugurazione della mostra.

Il percorso espositivo si dipana per l'intero palazzo, a partire dall'atrio e, concettualmente, dalle prime opere della collezione di Pasquale Revoltella, che alla scultura riservò una particolare attenzione, essendo tra l'altro generoso committente all'affermato scultore milanese Pietro Magni (Milano, 1816-1877) per una cospicua quantità di opere che adornarono e adornano tuttora quella che fu la sua principesca dimora. Magni è difatti autore di una pluralità di statue e di due gruppi marmorei di grande effetto scenografico, la fontana *La ninfa Aurisina* (1854) e *Taglio dell'istmo di Suez* (1863), che sicuramente sono noti e ben presenti ai visitatori assidui del Museo, come peraltro avviene per molte delle opere di questa mostra, che affianca sculture normalmente in permanente esposizione ad altre che invece sono relegate nei depositi dell'istituzione.

Dalle opere del pianterreno un itinerario che si spinge fino al sesto piano consente di attraversare più di due secoli di scultura, dal neoclassicismo di Antonio Canova (Possagno, 1757-Venezia, 1822) – presente con un gesso del 1810, probabilmente calco di un modellino in terracotta per il celebre *Napolone come Marte pacificatore*, marmo colossale (Londra. Apsley House) e poi fuso in bronzo e visibile nel cortile dell'Accademia di Brera – fino all'informale e alle acquisizioni più recenti, tra le altre quella del 2021 di Aldo Famà (Trieste, 1939-2021), *Tred_6.1* (2015), realizzata mediante l'uso di una stampante in 3D e donata dall'autore, assieme a tre dipinti su tela, poco prima della scomparsa.

In mezzo, molte luminose pagine della storia dell'arte certo non solo locale, che comprende opere di qualche straniero, per esempio Jean-Antoine Houdon (Versailles 1741-Parigi, 1828), ma soprattutto di autori italiani, in prevalenza provenienti dalle aree centrosettentrionali del Paese, tra i quali alcuni nomi illustri e conosciuti anche da un pubblico che eccede quello degli studiosi e dei critici, tra gli altri Medardo Rosso (Torino, 1858-Milano, 1928), Leonardo Bistolfi (Casale Monferrato, 1859-La Loggia, 1933), Arturo Martini (Treviso, 1889-Milano, 1947), Giacomo Manzù (Bergamo, 1908-Roma, 1991), Marino Marini (Pistoia, 1901-Viareggio, 1980), Pietro Canonica (Moncalieri, 1869-Roma, 1959), Arnaldo Pomo-

Una mostra che ribadisce la perdurante centralità del Revoltella nell'offerta culturale di Trieste, nonostante tutto

Arnaldo Pomodoro
Sfera n.4
bronzo, 1964

doro (Morciano di Romagna, 1926).

Non possono mancare, ovviamente, gli autori locali, più d'uno dei quali è considerato di levatura internazionale, com'è per il friulano Dino Basaldella (Udine, 1909-1977) e soprattutto per Marcello Mascherini (Udine, 1906-Padova, 1983), cui è dedicata una sezione della mostra al terzo piano, e non avrebbe potuto essere direttamente, tanto per i suoi meriti artistici, quanto per l'azione di stimolo realizzata nella sua lunga permanenza nel Curatorio del Museo, organismo in anni ormai molto lontani autentico centro propulsore dell'istituzione e in seguito sempre più collocato ai margini delle scelte operative e di lungo periodo, fino a ridurlo all'afasia totale, come attualmente avviene.

Al di là di questa malinconica considerazione, è da dire che il Revoltella è riuscito con questa mostra a offrire un'immagine di sé che lo rende ancora capace di rivendicare con fierezza un ruolo centrale nella cultura delle arti visive della città.

Da visitare assolutamente.

Sculture
a cura di
Barbara Coslovich
Susanna Gregorat
Museo Revoltella
Galleria d'arte moderna
Trieste, 2022
pp. 302, euro 30,00

MEMORIE DI UN DATTILOGRAFO

di Marina Silvestri

Antonio Tommasi
Il dattilografo di Villa Necker
Luglio Editore, Trieste 2022
pp.101, euro 12,00

I diari hanno un valore intrinseco anche per lo storico. Non sono soltanto un lascito nel quale gli eredi dello scrivente possono trovare risposte a quelle domande che ciascuno di noi si pente di non avere posto: per chi fa ricerca, sono preziosi tasselli che aiutano a definire con maggior precisione il *milieu,* l'ambiente e il contesto in cui sono stati redatti. Sono la voce dell'uomo qualunque, "invisibile".

Trae lo spunto da un quaderno di memorie trovato assieme a lettere e documenti in un archivio familiare il libro Antonio Tommasi, *Il dattilografo di Villa Necker*, (Luglio Editore, p.101, 12 euro). Con una scrittura limpida e essenziale, Tommasi ricostruisce in forma narrativa l'esperienza di un giovane studente che si trova a vivere a Trieste gli anni della Seconda guerra mondiale. Chiamato alle armi viene assegnato al 73esimo Reggimento Fanteria di stanza alla caserma di via Rossetti poi è impiegato come dattilografo al quartier generale della XXIII Corpo d'Armata, che aveva sede in Villa Necker. Assisterà alla caduta del Fascismo, sarà sorpreso dai rovesciamenti seguiti all'armistizio del'8 settembre, si troverà nel mezzo della drammatica quotidianità dei mesi dell'*Adriatisches Küstenlans.* Sarà testimone del disorientamento generale. Un uomo che avendo ben compreso quanto la tragedia della guerra stravolga i rapporti umani, consapevolmente ne lascia memoria: «ai familiari naturali e acquisiti, ai nostri discendenti, allo scopo di far loro conoscere quanto […] ho ritenuto significativo di mettere per iscritto circa la mia vita.[...] Ho avvertito l'obbligo morale di porre in iscritto tutte queste cose che, altrimenti dopo la mia morte, andrebbero sicuramente perdute e dimenticate. Le considero patrimonio morale e spirituale della nostra famiglia che dev'essere tramandato».

Antonio Tommasi, che si occupa di ricerca storia, curatore dell'archivio della Fondazione "Pietas Julia", la Società nautica nata a Pola nel 1886, di cui ha trattato nel volume "*...Mirando l'onda azzurra..*". (Ed. Mongolfiera, 2016), lavorando sulle pagine lasciate da un suo congiunto fa emergere vicende di Trieste che solo da un osservatorio domestico potevano essere registrate.

Il libro si apre con la descrizione dell'affanno del giovane mentre sente in lontananza i passi cadenzati dei soldati tedeschi di pattugliamento alla ricerca di disertori o semplicemente di braccia da poter impiegare nel lavoro coatto e si rifugia in una libreria nei pressi di Piazza Grande, una libreria di cui è rimasto solo il nome: Trani. Per sua fortuna, già alla fine di ottobre, la sua posizione di irregolare, essendo un ex militare, ha termine, quando viene assunto alle Ferrovie, un impiego che lo mette al riparo dai rastrellamenti. Nel capitolo successivo vengono raccontate le vicende pregresse che hanno portato il protagonista là dove Tommasi lo ha collocato per presentarlo al lettore, nella realtà di un momento di paura che è la paura dell'intera cittadinanza esposta all'arbitrio degli occupanti. Rimasto solo, dopo la morte della madre, l'internamento in un campo di prigionia in Sud Africa del padre, marittimo su una nave ancorata a Città del Capo allo scoppio della guerra, il ragazzo era stato ospitato degli zii che, quando a gennaio del 1942 riceve l'ordine di presentarsi al Distretto Militare per l'arruolamento, si interessano per farlo rimanere di stanza a Trieste, evitandogli il fronte. Dopo qualche mese sarà assegnato all'Ufficio Ordinamento e Mobilitazione di Villa Necker. Per un anno della guerra arriveranno solo gli echi, ma anche i prodromi della disfatta. Dopo l'armistizio lo sbando, l'ora del dubbio sul da farsi, su come disfarsi o non disfarsi delle armi. Su dove andare. Una tragedia morale espressa con parole asciutte da un capitano: «Questo è uno dei momenti più brutti per la storia del nostro Paese». Il protagonista, scrive Tommasi, «dagli accadimenti della storia, che suo malgrado lo coinvolgono, alla fine uscirà indenne ma sicuramente trasformato».

UNA DISTOPIA SOLO RINVIATA?

dI Stefano Crisafulli

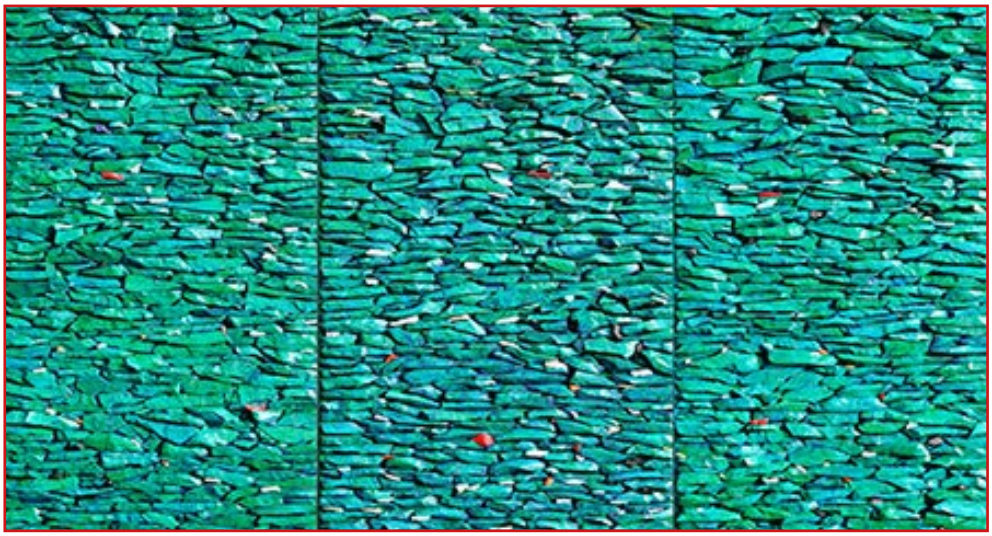
Nel 2022 il pianeta è sovrappopolato (a New York ci sono quaranta milioni di abitanti), l'effetto serra imperversa e l'inquinamento progressivo ha ridotto drasticamente le fonti di approvvigionamento: detto in soldoni, non c'è più cibo per tutti. O almeno non c'è più il cibo tradizionale, ormai raro e costosissimo, sostituito da tre tipologie di barrette nutrienti marca Soylent, le rosse, le gialle e quelle di ultima generazione, le verdi, che vengono distribuite alla popolazione in modo razionato. E non c'è nemmeno spazio abitabile, tanto che cumuli di persone sopravvivono a stento accatastati sulle scale delle abitazioni o nelle chiese. Questo è lo scenario distopico che *2022: i sopravvissuti* (titolo originale: *Soylent Green*), un film del 1973 diretto da Richard Fleischer, interpretato da Charlton Heston e da Edward G. Robinson (nella sua ultima folgorante apparizione) e presentato giovedì 3/11 al Politeama Rossetti nell'ambito del Trieste Science+Fiction Festival, vaticinava come probabile per il futuro che noi, in questo preciso momento, stiamo vivendo. Per fortuna non è andata così: nel 2022 a New York ci sono 'solo' quasi nove milioni di abitanti e possiamo permetterci di mangiare ancora tutte le prelibatezze che vogliamo. Sono solo fantasie, allora? Beh, non proprio: in realtà tutte le paure descritte da Fleischer e dallo sceneggiatore Stanley Greenberg, sulla base del romanzo *Largo! Largo!* di Harry Harrison, sono ancora sul terreno, a partire proprio dall'emergenza climatica provocata dall'effetto serra e dal conseguente aumento della siccità che sta riducendo drammaticamente le superfici coltivabili e quindi la disponibilità globale di cibo, sino alla diseguaglianza sociale sempre più marcata.

Così, se *2022: i sopravvissuti* poteva generare inquietudine allora, la nefasta previsione mancata non può darci sollievo, perché purtroppo potrebbe essere solo rimandata di qualche tempo. E del resto a questo servono le distopie: a metterci in guardia, per far sì che il futuro vada nella direzione opposta a quella immaginata. Nel film, dunque, a scoprire le carte nascoste della multinazionale Soylent è un detective vecchio stampo, Thorn (Charlton Heston), il quale, indagando sull'assassinio di un pezzo grosso, giungerà ad una tragica verità (che qui, ovviamente, non verrà svelata). Ad aiutarlo è Sol (E.G. Robinson), un anziano uomo-libro (perché anche la carta è ormai introvabile), che ricorda ancora com'era il pianeta prima della sua spoliazione. E sono proprio le scene tra i due ad essere rilevanti sia per qualità che per intensità emotiva, in particolare quando Thorn riesce a procurare qualche ortaggio e, addirittura, una fetta di carne per poter consumare un vero pasto, come quelli di una volta, e Sol, dopo aver cucinato, divide il cibo con l'amico: si tratta, per noi spettatori, di un vero esercizio di risveglio, che ci fa capire quanto le cose che riteniamo scontate possano, da un giorno all'altro, non esserlo più. Per questo, oltre a gustare fino in fondo ciò che abbiamo già, perché potrebbe mancare in futuro, forse dovremmo imparare da questo film che la direzione da prendere è un'altra e che servono consapevolezza e determinazione per cambiare il corso degli eventi, affinché la deriva non sia quella descritta da Fleischer.

Charlton Heston in 2022: i sopravvissuti

ENZO VALENTINUZ A GORIZIA

di Walter Chiereghin



Per buona parte del mese di ottobre, dal 7 al 29, la Galleria La bottega di Gorizia ha ospitato il lavoro artistico di Enzo Valentinuz, presentando una selezione di opere ridotta nelle dimensioni, che tuttavia ha offerto un quadro abbastanza preciso di quello che è stato e che è l'impegno artistico dell'artefice di Romans d'Isonzo, che si è manifestato negli anni attraverso dipinti, rare calcografie e quindi, affascinato dalla tridimensionalità, un'innovativa produzione, fatta di *graffiti*, ottenuti per mezzo di sovrapposizioni multiple di intonaci diversamente pigmentati, miscelati con colla per piastrelle, bianca e quindi facilmente pigmentabile, consentendo così un uso flessibile del colore. Prendono in tal modo forma composizioni astratte che, attraverso un gioco di sovrapposizioni in rilievo e di accostamenti cromatici propongono un indistricabile intreccio materico tra scultura e pittura, connotato dalla sobrietà degli accordi tonali.

Dove invece il colore assume una più marcata preminenza è nella produzione più recente, quella che nasce nella raccolta di spezzoni di pietra calcarea, nella loro colorazione squillante, di norma realizzata a mezzo di colori primari o di bianco (che squillante diviene in contrasto a uno sfondo scuro), e del loro successivo accostamento in composizioni nelle quali i singoli frammenti di calcare assolvono la funzione che in pittura spetterebbe alle singole pennellate di un artefice divisionista, dal cui accostamento l'artista isontino perviene a risultati di non comune efficacia e versatilità.

Questa più recente modalità espressiva, cui Valentinuz è approdato raccogliendo spezzoni di roccia nelle sue passeggiate sul Carso, in quello che oltre cent'anni fa era stato il teatro della "inutile strage", si presta con particolare flessibilità a dar corpo a plurime ed articolate esigenze di rappresentazione. Il materiale raccolto, opportunamente organizzato spazialmente, diviene flessibile strumento per la creazione di composizioni che spaziano dalla rappresentazione di un paesaggio – essendo gli stessi tormentati frammenti una frazione delle pietraie carsiche – come pure all'evocazione della memoria dei campi di battaglia in cui i medesimi frammenti sono stati generati dalle contrapposte artiglierie impegnate nel conflitto, com'è stato per una memorabile esposizione personale, "Carso. Non solo pietre", nella primavera del 2017 presso i Musei provinciali di Borgo Castello a Gorizia.

L'itinerario artistico seguito da Valentinuz affonda in anni lontani, fin dalla soglia dell'adolescenza spesa nella Scuola e poi nell'Istituto d'Arte di Gorizia, dove ebbe maestro Cesare Mocchiuti, che continuò a seguire l'allievo anche dopo il diploma e ancora, successivamente all'Accademia di Venezia, nella sua attività espositiva, incoraggiandolo ed esortandolo alla ricerca di forme espressive innovative ed anche eterodosse, insegnamento che, come si vede anche in occasione di questa più recente personale goriziana, continua a dare i suoi allettanti frutti.

I TURCHI ALLE PORTE

di Fulvio Senardi

Bottega di Tiziano
Solimano il Magnifico
olio su tela, 1530
Kunsthistorisches Museum
Vienna

Conoscevamo Gizella Nemeth Papo e Adriano Papo come protagonisti della magiaristica giuliana, anche grazie a uno strumento di ricerca e di dibattito culturale, l'Associazione culturale italo-ungherese "Pier Paolo Vergerio", da essi fondata e condotta. Stupisce, ma forse non tanto, ritrovarli autori di un approfondito volume su *I turchi nell'Europa centrale - Da Gallipoli a Passarowitz (secc. XIV-XVIII)* recentemente pubblicato da Carocci, con utilissimo indice tripartito: bibliografia, toponomastica e glossario, dei nomi. Non tanto dicevamo, perché la riflessione storica relativa all'Europa centrale tra autunno del Medioevo e modernità, richiede un'approfondita conoscenza di quella potenza in primo luogo militare, ma pure economica e, in senso lato, culturale che cono stati gli Ottomani, nella fase che li ha visti prevalere prima sull'esangue Impero romano d'Oriente (data fatidica: il 1453 della conquista di Costantinopoli per opera di Maometto II), quindi espandersi nell'area mediorientale e, in direzione opposta, in Europa.

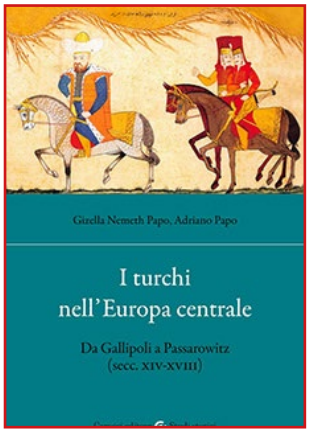
Al secolo d'oro dell'Impero ottomano, della cui vitalità politico-militare danno testimonianza, in questa fase, l'assedio di Vienna e la definitiva conquista dell'Ungheria orientale, i Papo dedicano il capitolo centrale del libro, indicando in Solimano il Magnifico (1494-1566, sul trono dal 1520) l'artefice della vigorosa espansione e di un progresso economico-culturale (fu poeta egli stesso) senza pari in tutta la storia dell'Impero osmanico. Con la sua morte, che coincide emblematicamente con il fallimento dell'assedio di Malta nel 1565, una pagina epica di parte cristiana in cui si vide – anticipazione dell'alleanza vittoriosamente schierata a Lepanto – il concorso di varie forze dell'Europa cattolica, comincia il lungo ma inesorabile declino della potenza ottomana.

La ricchezza di informazioni e la galleria di personaggi, più o meno noti, schierati dagli autori nel corso della narrazione, non rischiano di far perdere la bussola al lettore attento, ben inquadrati, come sono, in capitoli che registrano il succedersi cronologico degli eventi, con ampi medaglioni dedicati ai principali eventi ed ai protagonisti di maggior spicco.

Chi dunque volesse comprendere quali siano i rimandi storici della sverniciatura di Erdogan, che guarda come modello alla lunga stagione sultanale a costo di rimettere in discussione quella laicizzazione su cui Mustafa Kemal aveva puntato per fare della Turchia una nazione moderna, trova in questo libro ampia materia di riflessione.

Di minor rilievo geo-politico ma più direttamente legate ai trascorsi del cantuccio alpe-adriatico che ci è toccato in sorte, le pagine che gli autori dedicano alle incursioni ottomane sulle nostre terre, tanto consuete nel corso del 15° secolo (l'ultima venne registrata nel 1499) da determinare nuovi assetti del territorio, con l'erezione di fortezze difensive (una funzione in tal senso ebbe, nel suo piccolo, anche il tabor di Monrupino), e la costituzione di una milizia territoriale, la cernida, così significativa, ben al di là delle intenzioni degli istitutori, nel quadro delle sommosse anti-feudali del Friuli cinquecentesco.

Introducendo il volume, i due autori, sottolineano che «l'impero ottomano non fu soltanto un pericoloso antagonista della civiltà occidentale ma, nei suoi riguardi, esso può vantare almeno due grossi meriti: […] aver favorito la nascita d'una identità europea», sia pure per semplice contrapposizione (e senza che ciò, ma qui la storia non racconta nulla di nuovo, attenuare i conflitti interni fra le nazioni cristiane), e «aver garantito ai paesi dei Balcani, del Medio Oriente e dell'Africa Settentrionale secoli di stabilità politica»; una lunga stagione che si conclude con l'arrivo del progresso occidentale, ipocrita veicolo di "civiltà".



Gizella Nemeth Papo
Adriano Papo
I turchi nell'Europa centrale
Da Gallipoli a Passarowitz
(secc. XIV-XVIII)
Carocci, Roma 2022
pp. 202, euro 23,00

DOPO LA TEMPESTA DEL COVID

di Paolo Quazzolo

Servo di scena

Il Teatro Comunale di Monfalcone ha deciso di aprire quest'anno la propria stagione con un testo la cui scelta non è stata casuale: si tratta di *Servo di scena,* capolavoro di Ronald Harwood, scritto nel 1980 e subito divenuto campione d'incassi in tutto il mondo. *Servo di scena* è una commedia che ci parla della capacità del teatro di resistere alle avversità e ai tempi più duri, riemergendo sempre vittorioso anche quando ogni cosa sembra perduta. Ne abbiamo avuto la prova in questi anni di pandemia e soprattutto durante il lockdown, quando ogni attività artistica si è forzatamente interrotta. Eppure il teatro è sopravvissuto, ha trovato mezzi alternativi per continuare a dialogare con il proprio pubblico, è tornato, non appena ha potuto, ad aprire le proprie sale per far rivivere l'antica magia dello spettacolo. Il testo di Harwood, dunque, parla proprio di questa capacità di resistenza del teatro, essendo ambientato nel 1942, durante la seconda guerra mondiale. Una compagnia shakespeariana, ridotta ai minimi termini, privata di tutti gli attori giovani perché costretti ad arruolarsi in guerra, obbligata a recitare sotto le bombe nei teatrini di provincia, continua indefessamente il proprio compito, rappresentando il proprio repertorio di fronte a un pubblico, altrettanto coraggioso, che non si lascia spaventare dalle incursioni aeree. Ma *Servo di scena* è anche un testo che celebra la figura del grande attore, ponendo al centro della vicenda Sir Ronald, anziano e capriccioso capocomico, che tiranneggia i suoi compagni e soprattutto Norman, *The Dresser,* il costumista (questo il titolo originale della commedia) che serve fedelmente il suo "padrone" sino all'improvvisa e amara fine. Il testo, banco di prova per grandi attori, è stato interpretato da Geppy Gleijeses nel riuscito ruolo del capriccioso capocomico, Maurizio Micheli, il convincente Norman e una validissima Lucia Poli, padrona assoluta del palcoscenico, nel ruolo della moglie di Sir Ronald. La regia era firmata da Guglielmo Ferro, figlio del grande Turi, che con questo spettacolo ha voluto omaggiare il centenario della nascita del padre, uno degli ultimi "mattatori" del teatro italiano.

La stagione del Rossetti ha proposto un grande classico della commedia inglese, quel *Trappola per topi* di Agatha Christie che dall'ormai lontano 25 novembre 1952, continua ininterrottamente le proprie repliche all'Ambassador Theatre di Londra. Lo spettacolo, che ha quale protagonista Lodo Guenzi, è frutto di una astuta alchimia di botteghino: un titolo classico capace di attirare il pubblico più maturo e un interprete idolo dei giovani: l'esito non può mancare, e infatti la sala del Rossetti si presentava quasi esaurita. Un bel traguardo, in un momento in cui il ritorno a teatro, dopo la lunga pandemia, non è ancora del tutto ristabilito. Ciò non basta, tuttavia, a garantire la qualità dell'operazione. Lo spettacolo firmato dal regista Giorgio Gallione procede in modo piuttosto piatto, senza troppa suspense e con personaggi ridotti a macchiette. D'accordo, non

Ritornano a riempirsi le platee dopo due stagioni di sofferenza per l'emergenza dovuta alla pandemia

stiamo parlando di Shakespeare, ma Agatha Christie, indiscussa regina del poliziesco, ha consegnato al teatro, con *Trappola per topi,* uno dei migliori drammi gialli. Ad ogni modo, il successo è stato completo.

Di ben altro spessore lo spettacolo visto al Teatro Bobbio, *The Children,* opera della drammaturga inglese contemporanea Lucy Kirkwood, coprodotto dalla Contrada e del Centro Teatrale Bresciano, per la regia di Andrea Chiodi. Sul palcoscenico un trio di grandi interpreti: Francesca Ciocchetti, Giovanni Crippa e soprattutto Elisabetta Pozzi, una delle migliori attrici italiane di questi anni. La storia è quella, angosciante, di un disastro atomico. Un incidente a una centrale nucleare ha devastato le coste dell'Inghilterra. Hazel e Robin, fisici in pensione, si sono rifugiati in un cottage, conducendo una vita che cerca, non senza difficoltà, di rimanere entro i binari della normalità. L'ormai piatta quotidianità viene sconvolta dall'arrivo di Rose, collega di un tempo, che proporrà loro di rientrare nella centrale per spegnere le macchine ancora in attività, sostituendo così, loro che sono ormai anziani e con una breve aspettativa di vita, i giovani fisici che stanno rischiando ben di più. Un problema di coscienza che divide e lacera gli animi ma che, alla fine, fugati tutti gli egoismi, condurrà i tre protagonisti all'eroico sacrificio. Testo ad alta intensità, recitato con grande partecipazione, capace, secondo le regole del teatro di qualità, di spingere lo spettatore a interrogarsi sugli aspetti più scomodi della nostra esistenza e sugli oscuri compromessi della società contemporanea.

Trappola per topi

The Children

RICORDO DI PIERGIORGIO BRANZI

di Michele De Luca

Ragazzo con orologio
Comacchio, 1955
©Piergiorgio Branzi

«Preferisco il bianco e nero perché negli anni Cinquanta, quando ho cominciato, il colore era una costosa curiosità. Ma anche perché noi toscani consideriamo il disegno l'etica stessa di ogni espressione figurativa», Sono parole di Piergiorgio Branzi (Signa, Firenze, 1928) che ci ha lasciato il 28 agosto all'età di novantaquattro anni, giornalista e volto storico del TG1, corrispondente prima da Parigi e poi da Mosca (dove il suo obiettivo esplorò la quotidianità di una società, allora misteriosa e certamente poco nota), oltre che grande fotografo. Piergiorgio Branzi aveva iniziato l'attività di fotografo nei primi anni Cinquanta conoscendo Vincenzo Balocchi, Giuseppe Cavalli, Mario Giacomelli e il gruppo de "La Bussola", associazione creata nel 1947 con l'obiettivo di promuovere la fotografia come autonoma e originale forma d'arte. Branzi espose per la prima volta nel 1953, all'interno della collettiva "Mostra della Fotografia Italiana" alla Galleria della Vigna Nuova a Firenze, per poi partecipare alle principali esposizioni italiane e vincere diversi concorsi nella seconda metà degli anni Cinquanta. Nel 1955 intraprende un viaggio in motocicletta, attraverso le regioni del nostro Meridione, ma anche verso le zone depresse del Veneto. Fondamentale la sua collaborazione all'esperienza editoriale de *Il Mondo* di Pannunzio, (insieme, come ha ricordato Ermanno Rea, a «quel branco di ombrosi e selvatici campioni del nostro nomadismo fotografico») registrando con le sue foto l'esplodere della società di massa, i riti della emergente borghesia e

Ester
Campobasso, 1955
©Piergiorgio Branzi

Scomparso, a novantaquattro anni, lo scorso 28 agosto

Comacchio, 1955
©Piergiorgio Branzi

del consumismo.

Nel 2015, quasi a voler riepilogare tutto il suo percorso fotografico, usciva il bel libro *Il giro dell'occhio*, il quale raccoglieva più di mezzo secolo di immagini che lui amava chiamare "osservazioni attive", in cui si compendiava il suo lavoro di grande testimone e interprete del nostro tempo. Le sue immagini si intrecciavano con riflessioni, ragionamenti, ricordi di una stagione importante della fotografia e della cultura italiana, in cui la scrittura con la luce, per l'impegno dei suoi protagonisti, coniugava nello stesso tempo uno sguardo critico e amorevole con la meraviglia e la scoperta di mondi sconosciuti o comunque, per cominciare, più appartati della realtà del nostro paese. Questa visione a trecentosessanta gradi di Branzi ci offriva un vero e proprio turbine di immagini in cui fotografare voleva dire in fin dei conti, come per i tutti grandi fotografi, "guardarsi dentro", filtrare ciò che si presentava davanti all'obiettivo, attraverso il proprio mondo interiore, la propria esperienza esistenziale e culturale.

Del resto il concepire e praticare la fotografia da parte di Branzi, quella che nel parlare comune potrebbe definirsi la "filosofia" della sua ricerca e del suo lavoro, è ben riassunta da lui stesso quando dice: «Potrà sembrare un'affermazione azzardata ma, a mio giudizio, fotografare è un'operazione compromettente. Compromettente perché quel fondo di bicchiere che conosciamo, e che capta quel lampo di luce che racchiude un frammento di realtà, è rivolto verso l'esterno, ma l'immagine proviene dal nostro intimo più profondo e nascosto: e ci racconta e ci smaschera». Che rimane la giusta chiave di lettura per chi si ponga davanti alle sue splendide foto in bianco e nero, alcune divenute vere icone della nostra società a partire dal dopoguerra.

Come ha ricordato Michele Smargiassi su *Repubblica*, «delle sue icone celebri, esposte nei musei di tutto il mondo, Branzi non si vantava. Ma mostrava a tutti con divertito orgoglio la fotografia del braccio di un ragazzo che qualcuno gli mandò. Un braccio tatuato, e il tatuaggio riproduceva il bambino con l'orologio di Comacchio. Quell'immagine del tempo che cammina al passo di un bambino non aveva colpito solo la sua, di immaginazione metafisica».

VALENTINA, OKSANA E RIFKA UNITE DA UN *BLACKBIRD*

di Anna Calonico

Anne Blankman
foto di Peter Blankman

Me la ricordo la primavera del 1986. Soprattutto ricordo i mesi seguenti, quando le verdure crude non erano consigliate, quando ci è stato vietato di bere latte: «Io non ricordo nemmeno più che sapore ha!» disse un giorno una mia compagna di classe.

Era successo l'impensabile, c'era stato un grave incidente alla centrale nucleare di Chernobyl, e una fuoriuscita di sostanze radioattive metteva in allarme gran parte dei paesi europei.

Noi, in Italia, eravamo comunque lontani, e i cambiamenti che hanno subito le nostre vite sono stati certamente poca cosa rispetto agli sconvolgimenti occorsi agli abitanti di Prypjat, il paese vicino all'impianto danneggiato.

Proprio a Prypjat, il giorno prima del disastro, ha inizio la storia di *Blackbird, i colori del cielo* di Anne Blankman.

Conosciamo subito le due giovani protagoniste: Valentina, di origine ebrea, e la sua antagonista, Oksana, che la prende in giro per dimenticare i lividi che le fanno male e nella speranza che suo padre sia fiero di lei. Valentina e Oksana abitano nello stesso caseggiato e i loro padri lavorano insieme alla grande centrale.

La mattina dopo, quando si svegliano, scoprono entrambe che i genitori non sono tornati dal turno notturno, e il cielo laggiù, proprio sopra le torri evaporative, è tutto coperto da una fitta coltre di fumo rosso. Un incendio alla centrale: per questo, sicuramente, gli uomini tardano a rientrare, e non è un buon motivo per non andare a scuola, così le due iniziano come sempre una giornata che di consueto non ha proprio nulla, e che diventerà l'inizio di un incubo e di una nuova vita.

Da questo momento l'ansia, la paura, l'insicurezza delle due ragazze ci accompagnano per tutto il romanzo, tenendoci in sospeso con i brividi sempre pronti a percorrerci la schiena e un groppo in gola.

Non voglio svelare i momenti salienti della storia e nemmeno anticipare le immagini terrificanti che vedono i giovani occhi; non voglio parlare delle loro paure, perché priverei i lettori di qualcosa di forte. Dirò soltanto che, come è veramente successo, e infatti il racconto si basa su una storia vera, Valentina e Oksana vengono fatte fuggire, in modo che possano stare in un posto più sicuro. Saranno costrette a viaggiare insieme e ad aiutarsi per non rimanere sole, a fidarsi una dell'altra, sino ad accorgersi che, fino a quel momento, a dividerle erano state soltanto delle menzogne e dei pregiudizi. Valentina e Oksana scopriranno di poter essere amiche, e lo diventeranno, oh, se lo diventeranno! Ci aspetta la storia di una grande amicizia, che va oltre la distanza e il silenzio, oltre le religioni e le famiglie, persino oltre il tempo e lo spazio!

È qui che entra in scena il terzo personaggio, Rifka, una ragazzina ebrea che, nel pieno della seconda Guerra Mondiale, lascia la madre con i due fratellini piccoli, troppo piccoli per una lunga fuga, per evitare di essere catturata dai nazisti in arrivo, sorte che fatalmente toccherà agli altri ebrei rimasti in città.

La narrazione, quindi, che fino a questo momento alternava i punti di vista di Valentina e di Oksana, ne introduce un terzo, più datato, che solo negli ultimi capitoli troverà il suo posto logico nelle vicende delle due ragazze.

Anche qui non voglio anticipare nulla se non che viene spiegato il senso del titolo, Blackbird.

Inoltre, ci allontaniamo dalla tragedia di Chernobyl per entrare in quella dell'olocausto, ma il pericolo nucleare e la shoah

Blackbird è un libro che non lascia indifferenti ma che indigna e commuove, è un libro che non si dimentica...

non sono certo gli unici temi trattati in queste oltre trecento pagine: razzismo, pregiudizi, violenza domestica e, per fortuna, anche qualcosa di positivo come l'amicizia, la solidarietà, la speranza.

Blackbird è un libro che non lascia indifferenti ma che indigna e commuove, è un libro che non si dimentica e che, nonostante la mole di pagine, passa troppo veloce e ci dispiace che finisca.

Se dovessi consigliare una lettura per le scuole medie (ma può essere letto benissimo anche da chi le medie le ha già passate), sceglierei questa.

Intanto per una visione più intima della storia, quella lontana della seconda Guerra Mondiale e quella più recente dell'era nucleare, e poi per le tante tematiche affrontate, tutte molto attuali.

L'olocausto, ad esempio, è raccontato in un modo un po' diverso dal solito: non ci sono i campi di concentramento e neanche i rastrellamenti, ma una lunga, faticosa, pericolosa fuga attraverso campi e boschi percorrendo paesi e stati diversi alla ricerca di un posto sicuro, scontrandosi con la malvagità della gente e sorprendendosi per inaspettati gesti di gentilezza. Il pericolo nucleare, invece, emerge ancora più pauroso da un contesto storico e politico ben definito, quello di un'Unione Sovietica dove le notizie tremende di fallimenti ed errori non arrivano, dove non si può fare domande, dove la vita delle persone è subordinata al mantenimento di un ordine che mostra una faccia rassicurante anche mentre si muore.

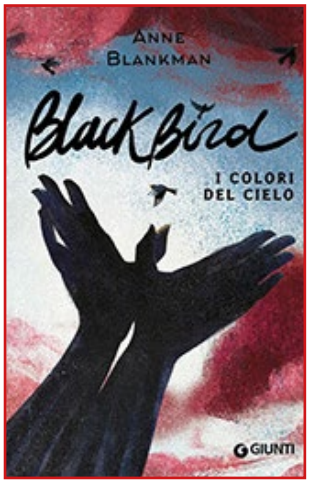
C'è molto da discutere su alcune scene di questo racconto. Per esempio, mi ha colpito come possa essere di sollievo un rituale religioso, e quanto possa essere identitario anche se svolto in segreto. È confortante anche vedere come certe usanze di popoli e religioni differenti possano comunque unire e far sentire a casa anche chi non le condivide. Invece mi ha fatto provare tanta indignazione il comportamento vigliacco della madre di Oksana, pateticamente succube prima del marito e poi del nuovo compagno ugualmente violento. E se inizialmente ho provato pena per questa donna debole che subisce senza emettere un fiato, man mano mi è montata la rabbia vedendo che non muove un dito nemmeno per proteggere la bambina e, anzi, si trasforma in una meschina carnefice lei stessa soltanto per compiacere un malato bastardo.

Ma per tornare al romanzo in generale, devo aggiungere che, tra tanti libri per ragazzi che ho letto, questo è sicuramente uno dei migliori e rappresenta un perfetto connubio tra una bella storia e argomenti interessanti e ben proposti su cui riflettere.

A fine libro ci sono alcune pagine dedicate alle note finali dell'autrice: è qui che la Blankman spiega da dove è venuta l'ispirazione per questa scrittura e, svelandoci che si tratta di una storia vera, aggiunge molte informazioni che nel racconto non è riuscita ad inserire. Sono anch'esse una lettura stimolante, e intensificano le sensazioni che abbiamo provato fino a quel momento.

Inoltre, cosa da non sottovalutare, si tratta di un libro ben scritto, scorrevole e avvincente, diviso in capitoli che, come ho già anticipato, alternano i punti di vista delle tre protagoniste (ma sempre in terza persona) permettendoci di sentire le emozioni di ognuna di loro. Del resto, i personaggi sono delineati in maniera da caratterizzarli perfettamente come ragazzine vere e diverse tra loro, seppur spesso simili, e non facciamo fatica a sentirli vicini: sono certa che Valentina, Oksana e Rifka diventeranno amiche dei lettori.

Infine, spendo due parole per la copertina che, certamente non solo a me, appare molto bella e intrigante. Infatti, dopo aver letto la sinossi in quarta di copertina mi sono chiesta il significato di quell'uccello nero: che fosse simbolo delle radiazioni, dato che hanno fatto cadere a terra morti tutti gli uccelli, o che fosse un'ombra nera che rimane sospesa sulle teste dei sopravvissuti? Che avesse un collegamento con la famosa canzone dei Beatles? Niente di tutto questo. È qualcosa che lega i fatti della storia, passati e presenti, e che lega le persone, ma davvero non posso dire di più, e vi auguro, ma sono sicura che sarà così, una buona lettura!



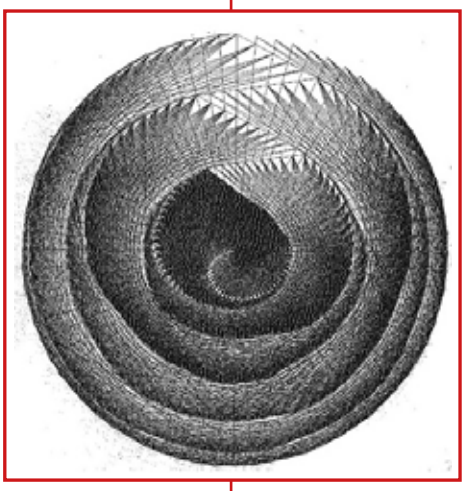
Anne Blankman
Blackbird i colori del cielo,
Giunti, 2021
pp.352, euro 17.00
+12 anni

MASSIMO BOTTECCHIA E LUIGI MOLINIS

di Giancarlo Pauletto

Ofelia Tassan Caser, direttrice della Biblioteca civica di Pordenone, mi chiamò più volte a collaborare alle mostre che ideava in parallelo al festival letterario "Pordenone legge", certo tra i più noti del genere in Italia. Erano mostre in cui si facevano giocare assieme parole e immagini, talvolta dello stesso autore, che era magari contemporaneamente incisore e poeta, talvolta un poeta commentato dalle immagini di vari artisti che si misuravano con i suoi versi.

Incisore e poeta era Massimo Bottecchia (1928 -1980), pordenonese, sostanzialmente autodidatta – conseguì da privato la licenza liceale, frequentò corsi di incisione e pittura all'Accademia di Venezia, studiò molto le opere dei grandi artisti in Svizzera e in Francia. Lo avevo conosciuto nel marzo del 1969, quando c'era stata la sua personale alla Sagittaria, presentata da Elio Bartolini il quale, con la consueta acutezza, individuava nell'estrema precisione con cui l'artista costruiva le sue lastre, o i suoi disegni a china, un'inquietudine d'esistenza e di ricerca che tentava di realizzare, attraverso il segno, un mondo in cui tutto – di contro al polimorfismo della temporalità e della vita – fosse concluso, certo, definito anche se poi, nelle forme circolari che tanto spesso costituivano il dato emergente delle sue tavole, si insinuavano delle modulazioni che mettevano in dubbio ogni regolarità, ogni razionalità utopica, creando addirittura degli sprofondamenti, dei gorghi tutt'altro che rassicuranti, quasi degli abissi in cui perdersi senza rimedio. Era una lettura che condividevo in pieno, e che fu alla base anche del mio intervento nel catalogo della mostra presso la biblioteca, nel settembre del 2003: rafforzato, questo intervento, da alcune considerazioni condotte sulla poesia di Bottecchia, che nel frattempo ero venuto a conoscere. Egli scriveva degli esattissimi sonetti, che furono pubblicati nel 1979 all'interno della prestigiosa collana *All'insegna del pesce d'oro* di Vanni Scheiwiller, introdotti da un chiaro testo di Giansiro Ferrata.



Massimo Bottecchia
Acquaforte
senza data

Avevamo montato l'esposizione alternando acqueforti e sonetti nella finzione che si trattasse di seguire il percorso di una giornata, dall'alba al tramonto alla notte, in ciò autorizzati dalla netta separazione, nella poesia dell'autore, tra la positività della luce e la negatività del buio, espresse molto chiaramente nei versi, per esempio, di *Risveglio*: «Nella luce dell'autunno mi abbaglio,/ al mattino, quando il frutto maturo/ del sole, come animale sicuro/ del consueto padrone, accende il vaglio// mal chiuso della persiana, nel taglio/ affilato che mi acceca […] mentre mi fido/ con più speranza, delle promesse del/ bel giorno che avanza a cui m'affido». Oppure in *Milano tempo bello*: «Case, case, catene illuminate./ Ombra, luce, mattino chiaro, puro./ Cielo sgombro, Milano trasparente./ Monti, monti, giogaie, occhio sicuro// oltre nebbie disperse. Dente acuto/ delle cime pulite dalla luce». Al contrario, in *Paura del buio*: «Gli occhi del buio sono alla finestra,/ si affollano: una curiosità folle/ li raduna. Un ammicco di folle/ inquiete. Vivi? Morti? […] Il tramestio silenzioso è così/ acuto: impiastra il cuore di paura./ Buia ogni certezza, sotto il creato./ Non serratura o fessura sicura». Così i sonetti "luminosi" erano accompagnati da acqueforti intricatissime ma assolutamente nitide nella loro complessità, mentre quelli sotto il segno del buio e della notte erano accompagnati da acqueforti più ambigue e "sprofondanti" nella torsione dei segni circolari.

Massimo Bottecchia era un artista intenso, che sentiva fortemente le contraddizioni. Era però anche un uomo spiritoso, che vogliamo salutare ricordandolo con un sonetto splendido come *Morire*: «Morire quando piove non è cosa/ gradevole: affogare nella bara,/ inzupparsi le ossa, calato nella/ fossa con il cattivo tempo: meglio// attendere il bello: Morire, chi osa,/ quando rara è la rosa e il gelo vara/ vento, neve e brina: fa freddo nella/ gelida cantina. E neppure è meglio// morire a primavera, quando sposa/ si fa ogni speranza, quando più vera/ pare la sostanza della vita. Alla/ peggio, anche delusi, è più buona cosa/ essere prudenti, aspettare. Anche nera/ la notte, anche solo a vedere, è bella».

Sempre Ofelia Tassan Caser mi passò due cartelline, dicendomi: «Leggi e guarda e, se ti interessa, scrivi». Apersi la prima cartellina, vidi che conteneva delle poesie, lessi a caso: «Avvi-

luppate spire con repente slancio/ estendi, serpente, siccome espulso e ti protendi/ dal bosco alla radura che pria con furia/ e astratto orgoglio rimirasti mentre disciolto/ giacevi sul manto plastico del muschio […] Ma tutto nel sospeso tempo si compie/ d'una lenta movenza e, quale molla/ rattenuta poi scatta o scintilla/ da pietra ferrea sprigiona, così serpeggia/ la tua brace lontana in una lama/ sola ma nera come morte». «Che è questo?» – mi dissi, dapprima piuttosto perplesso. «Costui usa formule espressive e lessico di sapore arcaico – repente, pria, rimirasti - ma coglie immagini di grande forza, come questa "brace lontana" che serpeggia «in una lama/ sola ma nera come morte». Bisogna continuare a leggere». Continuai a leggere infatti, e poi a rileggere, fino a scoprire una sorta di chiave di questi versi, che mi parve di trovare nel componimento intitolato *Fasti d'aprile*: «Fuori c'è aprile/ indifferente a me che tremo e mi corrodo/ a me che in ombra mi divoro/ a me effigie rifratta e disturbata/ a me che spio la corruzione/ che brilla in occhi e denti e mi spaventa/ come fossi Ugolino a me medesimo/ e tetro vincitore di me stesso». Una percezione del sé potentemente drammatica – Ugolino a me medesimo! – che in realtà deborda oltre il sé, si proietta sull'intero esistente, sostenuta da una cultura tanto libera – o tanto necessitata – da infischiarsene bellamente di quel che si passa, dell'*hic et nunc* della poesia e dell'arte, e ciò perché troppo intenta a catturare quella che si potrebbe chiamare la disperata immersione umana nel tempo, insomma la nostra destinazione alla morte: «Mani e volti/ e organi in trasparenza/ traballano e quasi/ traspaiono e si vedono,/ occhieggiano,/ impudenti funzionano/ davanti a noi che guardiamo// organi umidi/ organi polimorfi e venati// a volte/ sono putridi e ci scandalizzano./ […]// Organi funzionano nel fondo». Non ricordo niente di simile nella poesia italiana contemporanea, uno sguardo così veritiero e così tetro nella nostra fisicità biologica, che è poi quella di tutto il vivente, così nitidamente simboleggiato, dall'autore, nella figura del serpente. (Ma non pretendo di conoscere tutta la poesia italiana contemporanea, anzi).

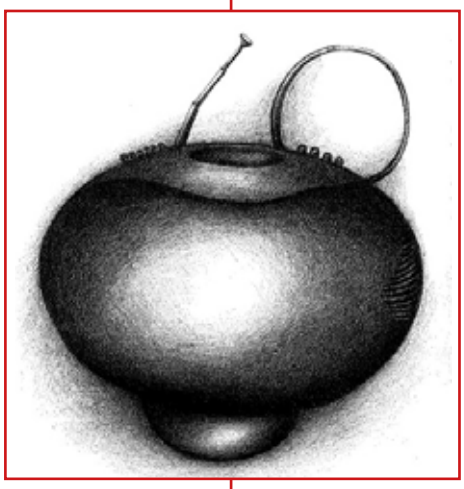
Apersi anche l'altra cartella, e vi trovai i disegni che avrebbero dovuto accompagnare i versi nella mostra immaginata da Ofelia. Nitidi disegni di meccanismi biologici, di forme viventi non identificate e non identificabili, esseri volanti o naviganti, parti di astronave in tutta la complessità dei loro congegni, o parti di biologie sconosciute, sconosciute come noi siamo a noi stessi, continuamente viventi senza figurarci neppure la millesima parte di quei nodi biologici che, funzionando "nel fondo", ci permettono appunto di vivere. Scrissi, naturalmente, e scrissi più o meno che la sensibilità "privata e personale" dell'autore non faceva che togliere il velo di ogni nascondiglio e metterci di fronte alla verità di noi stessi, figli di un'evoluzione che non ha scopo visibile e che può in ogni momento essere travolta da catastrofi naturali o non naturali, come per esempio un bel grappolino di bombe atomiche lanciate da un coglione convinto così di "fare la storia". Scrissi che l'autore ci metteva di fronte al duro, ma non eludibile compito, di dare noi stessi un senso al nostro "muoverci e pulsare" nell'esistenza. Non un mostra "di passaggio", insomma, per quanto interessante ma, per chi avesse voluto guardare e riflettere, un punto di sosta, una pausa necessaria.

Luigi Molinis
Senza titolo
2012

Fu così che conobbi Luigi Molinis, friulano, architetto designer pittore e poeta, e sua moglie Bianca, che diventarono poi carissimi amici. Il nome però non mi era del tutto nuovo, solleticava qualcosa nella memoria, ma non sapevo cosa: finché, rileggendo qua e là nella mia collezione di *Linus* – la rivista di *comics* fondata da Giovanni Gandini e poi diretta per vari anni da Oreste Del Buono – mi imbattei di nuovo nel nome, e nelle tavole che Molinis aveva pubblicato su quella rivista nei primi anni ottanta: di tono tra fantastico e surreale, esse erano realizzate con una finissima tessitura a pastello che si distendeva tono su tono, la stessa che ritrovai poi nei disegni architettonici e di *industrial design* che furono esposti nella mostra intitolata *Luigi Molinis. Niente centrini sul televisore*, voluta, nel 2011, dal Comune di

Erano mostre in cui si facevano giocare assieme parole e immagini, talvolta dello stesso autore, che era magari contemporaneamente incisore e poeta...

Pordenone presso la Galleria d'Arte Moderna "Armando Pizzinato". Disegni che, se fossi direttore di un museo d'arte, mi affretterei a tentar di assicurarmi per le collezioni, esattamente e appunto per la proprietà, definizione e intensità delle icone che egli ha saputo creare progettando, per esempio, un termoconvettore, una lampada da tavolo, un miscelatore, un vaso, una casa o un paio d'occhiali. Qualunque oggetto progettato, nelle mani di Molinis, tende immediatamente a perdere le sue connotazioni d'uso, si mette in comunicazione da un lato con una serie di suggestioni provenienti dal classico, dall'altro con una sensibilità che non può fermarsi al presente, al già dato, che deve in qualche modo immaginare il futuro, o almeno "un" futuro. È un progettare che si capisce meglio se lo si vede accanto ai suoi lavori autonomi, quelli non legati alla progettazione, le chine i pastelli e le pitture.



Luigi Molinis
Disegno di studio di televisione
1970

Delle chine mi occupai la prima volta in una esposizione intitolata *Attraverso il nero*, allestita in alcune sale a pianterreno del Museo Civico di Pordenone nel 2016. Una trentina di tavole tra i cinquanta e i sessanta centimetri di base per quaranta d'altezza componeva sulle pareti un racconto straniante e allarmante, immaginato dentro spazi algidi e irrespirabili e tuttavia non del tutto alieni, volti umani sotto minaccia d'armi puntute, creature biologico-meccaniche intente a complessi rituali, fortezze minacciate da vettori irrecusabilmente piombanti dall'alto e, anche, nodi, intrichi, filamenti debordanti oltre lo spazio della tavola. Il tutto reso da un segno nero dalla perfezione impeccabile, sorretto da una sensibilità manuale infallibile, un chiarissimo alfabeto per parlare dell'ignoto, del cupo, del pericoloso, di tutto ciò che è allarmante e incombe sui momenti della nostra vita. Più che nei testi critici, che pure ho scritto, credo di aver detto meglio su questi disegni in un sonetto che ho dedicato a Luigi: un sonetto, cioè una forma chiusa e definita per corrispondere, almeno in parte e nell'intenzione, alla straordinaria "finitezza" di queste chine.

Ecco il sonetto, ma naturalmente potete anche saltarlo e procedere oltre. «Nel tempo che si volge indecifrato/ la tabe del vivente ti minaccia,/ ne sveli la tensione in una traccia/ di nero che compone un allarmato// diagramma di figure, percepite/ in algidi interspazi, in una sorte/ di come catafratta vita-morte/ che oppone il suo silenzio: le ferite// degli sguardi comprimono nel cuore/ ogni moto di salvezza e la paura/ determina le forme del dolore.// Questa è la verità: con la sua dura/ lama importa essere alla guerra/ contro la vecchia fame che si sferra».

Della pittura di Molinis mi ero occupato nella già ricordata mostra del 2011, ma meglio potei farlo nel 2019 a San Vito al Tagliamento, anche perché il Comune aveva messo a disposizione gli ampi spazi del cosiddetto "Castello", entro i quali fu possibile allestire una esposizione che tenesse conto di una caratteristica della sua pittura che a me sembrava lampante, cioè il fatto che le tele, piuttosto grandi, chiedevano di essere accostate per dittici e trittici, intensificando così non solo la suggestione, ma anche la loro potenza iconica che si affidava, cromaticamente, a stesure tonali che tuttavia non richiamavano alcunché di naturalistico. Nel testo in catalogo scrivevo infatti che noi non avremmo saputo collocare le forme che egli creava «in uno spazio d'esperienza quotidiana, né in uno spazio mentale di ordine geometrico, o fantastico nel senso di una fantasia fabulatoria; l'ordine d'immagini cui si riferiscono sembra piuttosto intermedio tra il meccanico e il biologico. Del meccanico hanno la nettezza, la pulizia […]; del biologico hanno certo colore cangiante, che si tende in tonalismi richiamanti i vetrini da laboratorio, non certo la luce solare». E continuavo affermando che quelle "forme" o "figure" erano in tensione, non accettavano la quiete, tendevano reciprocamente ad accostamenti allusivi ad un'unità, che tuttavia non avremmo saputo identificare. Insomma erano il modo che l'artista aveva trovato per la parlare della disperante, limitata e mortale condizione nostra: una verità vecchia, certo, ma ineludibile "specialmente per l'arte, che se al fondo non parla di questo, diventa solo decorazione e passatempo, quanto si voglia sontuoso, vario e divertente". L'arte, insomma, ha *A che fare con la verità*: che era appunto il titolo della mostra.

PER CAUTE SOPRAVVIVENZE

di Malagigio

DIO

Il governatore della Florida, Ron DeSantis c'informa con un video che fa politica solo perché è stato mandato da Dio: è l'ultimo di una lunga lista. La cosa pare abbia seccato l'ex-presidente degli Stati Uniti Donald Trump: da quando in qua Dio parla con qualcun altro senza il suo permesso? La gelosia è una brutta bestia. Ma dobbiamo rassegnarci: Dio è molto ciarliero. Ai tempi della guerra in Iraq, il presidente George W. Bush Junior (odiava che lo si chiamasse *Junior*) non era geloso che Dio parlasse sia con lui che col suo amico, il premier inglese Tony Blair, anche perché diceva a tutt'e due la stessa cosa: che bombardare Bagdad era una buona cosa. Invano il papa, Giovanni Paolo II, proclamò che quella era una guerra «contro Dio»: come faceva a saperlo? Dio non parla coi papi. È interessante questa recente disponibilità di Dio a parlare solo con un certo tipo di persone: invece di nullatenenti come san Francesco, potenti, ricchi, meglio se tenutari di arsenali atomici. Mai con uomini di chiesa. Quanto a riconoscere gli impostori, se qualche persona comune dice che certe cose riprovevoli gliele ha ordinate Dio, per nostra fortuna di solito finisce in prigione. Oggi sappiamo tutti cosa succederebbe ad Abramo se venisse sorpreso dai carabinieri mentre sta per sgozzare Isacco. Vabbè un bombardamento, ma uno di famiglia…

MERITO

Le brave mamme di una volta, quando la creatura loro sbatteva il naso perché aveva fatto qualcosa di spericolato, dicevano invariabilmente: «Te lo meriti!». Il Ministero che si occupa delle scuole ha deciso di cambiarsi il nome – gli succede spesso – diventando «Ministero dell'Istruzione e del Merito». L'aggiunta di *Merito* potrebbe suonare ridondante, e cioè una specificazione non necessaria: come dire «Ministero della Difesa e dei colonnelli», o «Ministero della Salute e dell'aspirina». Non lo dice già la Costituzione che le scuole servono, tra le mille cose, a premiare chi si merita? Se no, i maestri e i professori - queste oneste macchine dispensatrici di voti - chi ci stanno a fare? Il cambio del nome del Ministero della Scuola ha suscitato un'accesa discussione: di quelle fatte per non finire mai, proprio come piacciono a noi italiani. Un po' di storia: la parola *meritocrazia* nacque per dire una brutta cosa. Fu coniata nel 1958 dal sociologo Michael Young per il suo romanzo distopico *L'avvento della meritocrazia*. Young ci fa ragionare su una domanda semplice: una società meritocratica premierà quelli meritevoli in cosa? Basterà la misura – già problematica di suo – del Quoziente Intellettivo? E se poi uno è vigliacco? O disonesto? O lascia le vecchiette stramazzate in mezzo alla strada perché sta risolvendo il teorema di Pitagora? Il coprolalico Mozart sarebbe ammesso all'esclusivo club della meritocrazia? E l'autistico Leonardo? E il ciclotimico Van Gogh? Ma il lemma *meritocrazia* ebbe successo proprio perché il suo significato iniziò a colorarsi di rosa: soprattutto dopo che il premier inglese Tony Blair lo usò per dire che il potere (che in greco si dice *crazia*) di quelli che *meritano* è una buona idea. Invano l'inventore della parola provò a obiettare. Gli obiettori della meritocrazia hanno una storia lunga come la parola *merito*. Intanto chiedono: «Chi ci dice che il meritevole non lo sia solo perché è vissuto in condizioni stupende? Chiaro che i figli dei ricchi avranno avuto coccole, dolcetti e vestitini migliori, e magari anche libri, maestri e viaggi all'estero. Ritrovarsi degni di merito così è facile come rubare in chiesa. Strano come ci complichiamo la vita con problemi risolti da tempo: basterebbe leggere un po' di Platone. Il quale, nella *Repubblica* – qualcosa che pare si studiacchi ancora nei licei –, fa questo maieutico ragionamento: è una cosa buona che un bimbo erediti tutte le fabbriche della Nutella e un altro invece, bello e vivace come lui, solo il mutuo del papà bidello a Vicenza? Se uno si ritrova ricco col

Un piccolo dizionario

succhiotto di platino griffato Dior e l'altro con la tettarella di gomma Lidl, potremmo dire che questo dipende dai diversi meriti delle due creature? – Facile rispondere di no: è stata pura fortuna – il contrario di merito, c'insegna Machiavelli -, e che è dipeso solo dal punto in cui la miope cicogna ha precipitato i bebè. Inflessibilmente maieutico, Platone conclude: non avendo nessun bimbo al mondo *meritato* ancora alcunché, le ricchezze di tutti i padri vanno messe in comune e divise egualmente tra tutti i bambini. E, se si va in gita scolastica a Machu Picchu, ci vanno o tutti o nessuno. Allora sì che si vedrà chi merita. Ma Platone era un comunista. Il filosofo inglese Whitehead ha scritto con cognizione di causa che tutto il pensiero occidentale viene da Platone: tutti i pensieri meno questo.

PACCHIA

Il lemma *pacchia* viene da un verbo che non si usa più (peccato): *pacchiare*, che vuol dire mangiare con ingordo godimento nella più spensierata abbondanza. Chi si comporta così è definito *pacchiano*, cosa che nessuno vuole apparire. Si usa in compenso molto l'espressione «È finita la pacchia!», che – direbbe Freud – vorrebbe essere un richiamo al fastidioso principio di realtà. Nella *pacchia* vi sarebbe quindi l'illusione di uno stato di grazia che è giusto venga smagato. "Il" nuovo primo ministro italiano, Giorgia Meloni, durante un comizio a Milano aveva già avvertito l'Europa che per l'U.E. era «finita la pacchia». L'Europa - nel senso di Unione Europea - ha, esclusa l'Italia, 380 milioni di abitanti; l'Italia 59 (e un debito di tremila miliardi di euro): di quell'avvertimento, dobbiamo riconoscere il coraggio. Già Matteo Salvini, nel 2018, aveva avvertito gli immigrati clandestini che per loro era «finita la pacchia». Non c'era infatti italiano che non invidiasse un immigrato clandestino. Si può quindi notare che nessuno dice di vivere nella pacchia. La pacchia è sempre quella degli altri. Dobbiamo sperare che non diventi presidente della Banca Europea un tedesco del tipo Von Salvinen: uno che venga a dirci che per noi italiani, che abbiamo tremila miliardi di debiti e vorremmo farne ancora, «è finita la pacchia», e che ci tocchi, come diceva di sé Oscar Wilde, «morire al di sopra delle nostre possibilità».

ROVESCIO

Nel settembre 2021, l'artista Francesco Visalli si è accorto che una tela di Piet Mondrian, *New York City I*, è stata esposta per oltre settant'anni rovesciata. Nessuno l'aveva notato. Del resto, come molte opere del pittore olandese, è un quadro in cui si vedono solo linee orizzontali e verticali che s'incrociano: il concetto di alto e basso può diventare problematico o addirittura relativo. Si dirà che sono cose che capitano. Era già successo a *Le Bateau* di Matisse, quando nel 1961 al MoMA di New York fu esposto rovesciato: ma dopo 47 giorni qualcuno lo notò. Per fortuna - o purtroppo? - esiste una foto dello studio di Mondrian, del 1944, in cui si vede *New York City I* sul cavalletto inequivocabilmente capovolto rispetto a come era – ed è - esposto. **È** interessante la reazione della direttrice del museo, Annette Kruszynski, che ha detto: «se la raddrizzo, la distruggo». Pare a causa degli stress meccanici a cui sarebbe sottoposta l'opera facendole fare, per quanto delicatamente, quella mezza capriola. Certo meglio un Mondrian rovesciato che un Mondrian morto. Morale: *New York City I* resterà a testa in giù – leggiamo nel sito Art Vibes – anche «per non interferire con una storicità acquisita e accettata da gran parte della critica». Quando si dice la forza dell'abitudine. Già il ministro della propaganda del Terzo Reich, Goebbels diceva che una bugia ripetuta a lungo diventa una verità: la verità è solo una questione di tempo. Rovesciare le cose, non solo nell'arte, potrebbe essere una pratica da tenere in considerazione. Pare che Kandinskij ebbe l'Eureka dell'arte astratta dopo aver visto quanto bello fosse un suo quadro – ancora figurativo – messo per caso a testa in giù. Il pittore tedesco Georg Baselitz è famoso soprattutto per le sue figure umane esposte capovolte. I critici trovarono nella cosa significati arcani, allegorici e universali. L'onesto Baselitz disse sempre che s'era messo a rovesciare i quadri perché altrimenti nessuno l'avrebbe notato.

"Gorizia... Una Dama?"

2022 - 2023

REGIONE AUTONOMA FRIULI VENEZIA GIULIA

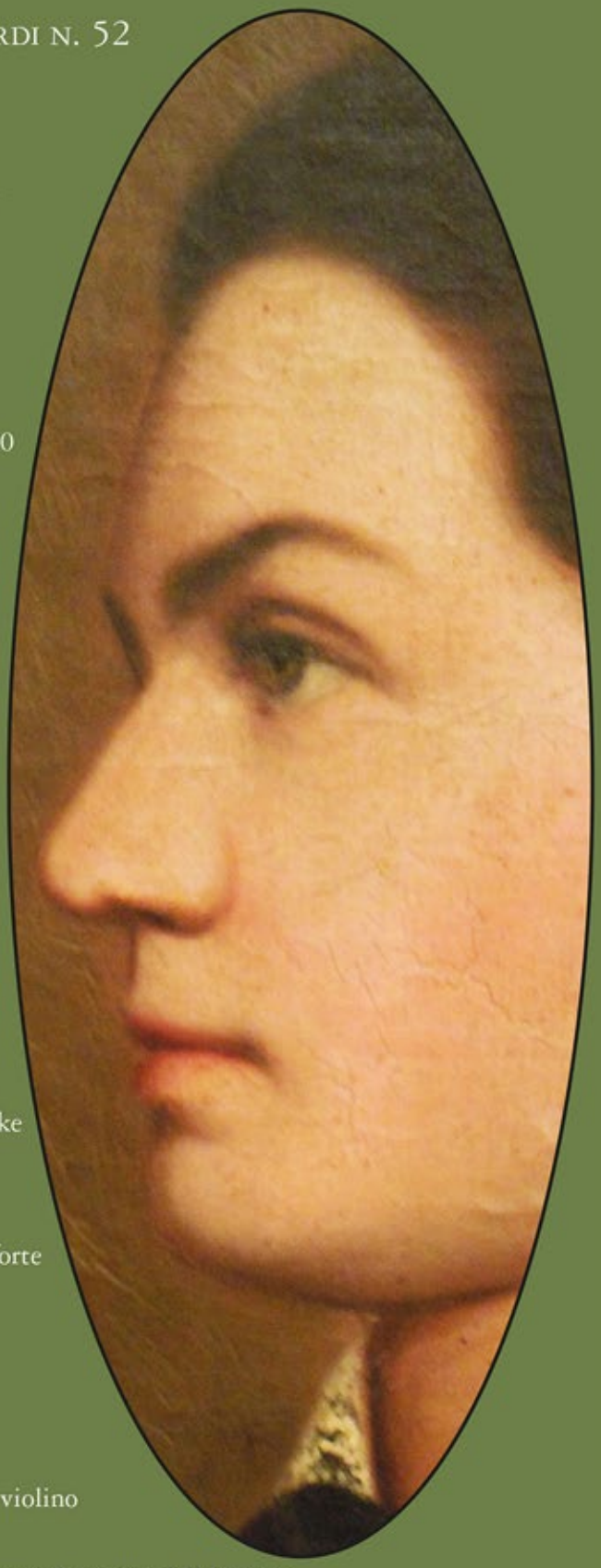
Incontri Culturali - Momenti Musicali & Teatrali

Mercoledì, 14 dicembre

Trgovski Dom - Gorizia/Gorica - Corso Giuseppe Verdi n. 52

Gorizia, Gorica, Görz

Una città tra Impero e Regno d'Italia



Convegno di Studi

Ore 9.30 Saluto degli organizzatori

Ore 10.00 Prima Parte. Presiede Fulvio Senardi

Liliana Ferrari Storia di Gorizia nell'800. Un discorso aperto

Alberto Brambilla Spazi e occasioni di socialità nella Gorizia di fine '800
Sulle orme della famiglia Michelstädter

Luca Manenti Gorizia, il "baluardo italiano".
Irredentisti, patrioti e massoni a Gorizia tra '800 e '900

Pericle Camuffo La Gorizia del giovane Biagio Marin

Ana Toroš La letteratura slovena prodotta in Italia
in un contesto interculturale: il caso di Gorizia

Remo Castellini *Notturno*: Alojzij Res nella Gorica di primo '900

Ore 12.15 Discussione - Pausa Pranzo

Ore 15.00 Seconda Parte. Presiede Alberto Brambilla

Marco Plesnicar Cultura goriziana nei primi anni del '900.
Un laboratorio di compresenze?

Orietta Altieri (Alt) Ebraismo a Gorizia tra '800 e '900

Luca Zorzenon Dopo la Guerra. Gobetti a Gorizia nel nome di Slataper

Fulvio Senardi *Sei mesi di sole*: Enrico Rocca, nascita di uno scrittore

Nicola Samale "Mettere in musica" *Marietta. Eine Roman aus Görz* tra la *liederistica* di Eugenio Visnoviz, Strauss, Mahler e Rainer Maria Rilke

Ore 16.15 Discussione - Conclusioni

Ore 16.30 "Gorizia? Una Dama..." Dramma d'Amore & di Guerra
per tre attori, soprano, clarinetto, violino, violoncello e pianoforte

ArtiFragili

Veronica Dariol Marietta Omar Giorgio Makhloufi Giovanni
Davide Rossi Heinrich Alejandro Bonn Regia

Gruppo Strumentale

Lumen Harmonicum

Lucia Premerl soprano Marta Macuz clarinetto Marco Favento violino
Massimo Favento violoncello Corrado Gulin pianoforte

Ore 18.30 Presentazione della prima traduzione italiana di *Ob Soči* di Alojzji Res edita dall'Istituto Giuliano di Storia Cultura e Documentazione di Trieste e Gorizia (traduzione, introduzione e note di Remo Castellini, Università di Vienna) a cura di Walter Chiereghin & Fulvio Senardi

Sonora Profili Musicali
Gruppo Strumentale
Lumen Harmonicum

ELTE Eötvös Loránd Tudományegyetem

Società dei Concerti Trieste

Skład M Čuk

OMAGGIO A NINO PERIZI

25.11.2022
16.12.2022

La Saletta
HAMMERLE EDITORI

Via della Maiolica, 15/a
Tel. 040.767075

Da lunedì a venerdì:
10.00-12.30 e 15.00-18.00
Sabato, domenica e festivi chiuso