

IL PONTE ROSSO

MENSILE DI ARTE E CULTURA

N. 100 - FEBBRAIO 2024



TESSERAMENTO 2024

Uno dei pregi sicuramente più apprezzati di questa rivista web è costituito dalla sua assoluta gratuità, che abbiamo sempre garantito e continueremo a garantire anche per il futuro. Essa è resa possibile dal fatto che quanti concorrono a realizzare, un mese dopo l'altro, *Il Ponte rosso* lo fanno senza alcun compenso materiale, oltre che dai costi limitati derivanti dall'uso delle tecnologie e in particolare dalla diffusione via internet. Costi che sono limitati, ma non inesistenti.

Per queste ragioni abbiamo dato vita, a suo tempo, a un'associazione culturale che ci ha finora consentito di far fronte alle spese di gestione del sito e a quelle di gestione amministrativa e fiscale, grazie al contributo annuo, che è ancora attualmente limitato a trenta euro, da parte degli associati.

A quanti sono già iscritti all'associazione ricordiamo che per dare continuità alla loro adesione è opportuno contribuire anche quest'anno al versamento della quota annuale, sempre di trenta euro, mediante il versamento anche a mezzo bonifico bancario, utilizzando il codice Iban:

IT 36 A 08877 02202 000000345619

Alla generalità dei lettori, invece, rivolgiamo un appello all'iscrizione, utilizzando il modulo scaricabile all'indirizzo:

<https://www.ilponterosso.eu/wp-content/uploads/2022/10/Scheda-di-adesione-Ponte-Rosso.pdf>

e a rispedirlo, compilato e sottoscritto, all'indirizzo web:

info@ilponterosso.eu

Associati e lettori si garantiranno in questo modo di continuare a ricevere *Il Ponte rosso* e di consentirci di proseguire ad operare ai fini di fornire un servizio di qualità che continui a risultare sempre più adeguato alle aspettative di coloro che leggono la nostra rivista.

Sommario

Siamo arrivati a cento	3
Tra scrittura e direzione artistica	4
<i>di Walter Chiareghin</i>	
Lamarque a Trieste nel suo <i>annus mirabilis</i>	7
<i>di Gian Mario Villalta</i>	
Montenero, il "vile" coraggioso	10
<i>di Roberto Curci</i>	
Innocenze nella <i>Commedia</i> di Dante	12
<i>di Fabia Trotta</i>	
I Dorflies: anni di guerra	14
<i>di Gabriella Ziani</i>	
Marlene: storia di una diva	17
<i>di Francesco Carbone</i>	
Ricordare Zigaina	20
<i>di Giancarlo Pauletto</i>	
E se non fosse stata distrutta l'Austria?	23
<i>di Pierluigi Sabatti</i>	
L'ultimo del <i>Paradiso</i>	28
<i>di Fulvio Senardi</i>	
Dora Bassi scrittrice	30
<i>di Gennaro Rega</i>	
In scena figure di donna	34
<i>di Walter Chiareghin</i>	
Cultura o <i>cancel culture</i> ?	36
<i>di Sabrina Di Monte</i>	
Istria, foto e film ritrovati	38
<i>di Paolo Cartagine</i>	
Un Goldoni recuperato da Lavia	40
<i>di Giulia Gorella</i>	
TFF 35: tra terra e nuvole	43
<i>di Stefano Crisafulli</i>	
Incontro con Margarethe Von Trotta	44
<i>di Stefano Crisafulli</i>	
Alban Berg Ensemble Wien	45
<i>di Luigi Cataldi</i>	
Non dimenticare gli angeli	47
<i>di Sandro Pecchiari</i>	
Uomini dell'Adriatico nel mar di Barents	50
<i>di Marina Silvestri</i>	
Lemmi Lemmi	51
<i>di Malagigio</i>	

SIAMO ARRIVATI A CENTO

Perdonerete un minimo di orgoglioso compiacimento per essere arrivati al centesimo numero di una rivista web dedicata integralmente ad arte e cultura, ma in effetti quando, nell'aprile del 2015 abbiamo pubblicato il numero zero, con il vago progetto di conseguire prima o poi una precisa periodicità mensile, non avremmo immaginato di essere ancora qui dopo nove anni, avendo per di più tenuto fede ad alcuni proponenti di quell'esordio incerto, primo tra tutti l'impegno di mantenere gratuito per tutti l'accesso al nostro giornale e al nostro sito web.

Il Ponte rosso nasceva come filiazione diretta di una gloriosa rivista cartacea, *Trieste ArteCultura*, fondata nel 1998 e diretta da Claudio H. Martelli e, dopo la sua scomparsa, per quattro anni diretta da me, finché l'editore, nel gennaio 2015, decise di cessare le pubblicazioni. Da quella voce improvvisamente ridotta al silenzio è nata l'idea di proseguire, se possibile ampliandone l'area di lettura, nel solco tracciato da Martelli, ed è così che nell'editoriale del citato numero zero annotai un'osservazione dalla quale scaturì un preciso impegno: «una rivista o un giornale che sparisce accentua, forse anche più di altre attività costrette a chiudere, una sensazione di decadenza nella vita associata di una comunità, che vede con quella chiusura ridursi le possibilità d'informazione su cui può contare, e sicuramente constatare come sia lesa con ciò il pluralismo che in una società libera costituisce un requisito essenziale del diritto di essere informati». Tale consapevolezza ci ha spronato ad andare avanti, superando stanchezze e difficoltà materiali e, almeno finora, ci siamo riusciti.

Intendiamo continuare fin dove ci sarà dato di fare su questa stessa ispirazione iniziale, sulla necessità di tenere in vita la fiammella di una voce critica che possa esprimersi libera da condizionamenti di una proprietà assillante – come infelicemente avviene per gran parte

della stampa – e da interessi sottaciuti e talvolta in conflitto con quelli della generalità dei lettori, ai danni soprattutto di quelli tra loro che sono meno avvertiti e consapevoli.

Mantenersi liberi di produrre un'informazione non condizionata è il frutto dell'impegno volontario di tutti coloro che collaborano alla riuscita di quest'impresa editoriale, senza che nessuno di noi si sia messo in tasca nemmeno un centesimo. Nessun provento di carattere pubblicitario, nessun contributo da parte di enti pubblici: gli scarni bilanci che fin qui ci hanno consentito di operare non derivano nemmeno dai nostri lettori – essendo la distribuzione del *Ponte rosso* del tutto gratuita – ma solo da una piccola frazione di essi, che provvede mediante il versamento di una modesta quota annuale e di altri contributi volontari alla sopravvivenza del giornale. Col che non intendiamo proclamare una nostra vocazione a praticare in letizia una sorta di povertà francescana: se ne avremo la possibilità, raccoglieremo qualche fondo tanto dalla vendita di spazi pubblicitari quanto da eventuali contributi pubblici ai quali ci sarà possibile attingere. Saranno però, questi ipotetici quattrini, destinati ad accrescere l'offerta del nostro prodotto, e andranno spesi nella pubblicazione di testi a stampa, nell'organizzazione di convegni ed eventi, di tutte le cose che ci piacerebbe fare, ma per le quali non abbiamo attualmente le necessarie risorse.

Per concludere, vorrei ringraziare di cuore gli amici che, un numero dopo l'altro, hanno consentito col loro impegno a continuare nel tempo e a migliorare nella qualità la rivista che state leggendo: alcuni sono al lavoro fin dal numero zero, altri si sono aggregati in seguito, altri ancora si sono allontanati per i motivi più vari, in qualche caso anche per divergenza di opinioni o insofferenza nei confronti del direttore; a tutti loro – compresi questi ultimi – un grazie sincero, poiché senza il contributo di ognuno non saremo oggi qui, a progettare il numero 101.

EDITORIALE

sommario

**mensile web
di arte e cultura**
a distribuzione gratuita

Iscrizione al
Tribunale di Trieste
n. 2/2023-1646/23 V.G.

n. 100
febbraio 2024

Direttore:
Walter Chierighin

Posta elettronica:
info@ilponterosso.eu

impaginazione:
Hammerle Editori e
Stampatori in Trieste
Via Maiolica 15/a
34125 Trieste

In copertina:
Joan Mirò
Il numero 100
fotolitografia, 1980

IL PONTE ROSSO
MENSILE DI ARTE E CULTURA
N. 100 febbraio 2024

TRA SCRITTURA E DIREZIONE ARTISTICA

di Walter Chiareghin



Gian Mario Villalta

Prima di approdare sulla plancia di comando di Pordenonelegge, la tua attività intellettuale è stata divisa tra insegnamento, poesia, scrittura narrativa e saggistica, attività che sei riuscito ad affiancare all'impegno, certo assorbente, di organizzatore di cultura. Vuoi dire qualcosa circa gli esordi della tua scrittura?

Al comando? Mmmh!! Mi sono sempre sentito al servizio, a dire il vero. Al servizio di tutti e servo di nessuno. Ho capito precocemente che la letteratura sarebbe stata la mia vita e la poesia la mia ossessione. E la poesia è stato l'esordio "creativo" così come lo scrivere di poesia (critico, saggistico) è stato l'esordio in prosa. Avevo belle velleità in tempi universitari che mi portavano lontano da Pordenone, poi la vita – di altri, non la mia – ha deciso che dovevo restare. Per fortuna i tempi stavano cambiando. E anche vivendo a Pordenone (anzi a Vinsinale di Pasiano) si poteva immaginare di fare i poeti: c'era l'esempio fulgido di Andrea Zanzotto, inoltre, a pochi chilometri. Fedele al principio che la "propria" poesia si incontra, ho cercato poi di favorire questo incontro per me e per

altri fin dai primi anni Novanta. Poi, con pordenonelegge, è iniziata tutta un'altra avventura.

In poesia hai usato tanto un registro dialettale che uno in italiano. Ciò, assieme alla tua vicinanza a Zanzotto e alla tua amicizia con Covacich ti rendono ad ogni effetto uno scrittore del Nord Est, oltretutto assai attento alle modificazioni che si sono storicamente prodotte nel territorio anche nell'intervallo temporale della tua diretta esperienza. Ti va stretta quest'interpretazione o ti riconosci all'interno di essa?

Per niente stretta, anzi, fossi davvero all'altezza di questa interpretazione, avrei fatto il mio. La nostra esistenza è quella di un corpo-psyche in un luogo e in un tempo. E nella lingua, che è la nostra terra dell'anima. Sarebbe troppo lungo riassumere come sono cambiate nel tempo le prospettive del cosiddetto Nord Est. Ho cercato di vegliare. Ma poi occorre riconoscere che per quanto riguarda l'arte molto accade, accade e basta, diverso da come avevi previsto, a volte inatteso; come a volte invece non accade qualcosa di lungamente atteso. Nella vita, se la riduciamo all'essenza, è diverso?



Il Ponte rosso
Speciale Pordenonelegge
Novembre 2015

Negli ultimi decenni, che coincidono con quelli della tua, della nostra maturità, Pordenone ha subito una metamorfosi che ha trasformato una cittadina industriale in un centro propulsore di cultura di rilevanza dapprima regionale e quindi nazionale o internazionale. Cinemazero, le Giornate del Cinema Muto, le mostre alla Galleria Sagittaria, quelle di Villa Manin, l'apertura di spazi museali o espositivi quali la Galleria H. Bertoia o la Galleria A. Pizzinato, ora sede del PAFF – per tacere di Pordenonelegge – danno la misura dell'estensione di questa giovane vocazione culturale. Come può essere accaduto tutto ciò?

Ho una mia tesi al riguardo. La sproporzione tra la esponenziale crescita industriale e la realtà territoriale tra metà anni '50 e anni '70 ha comportato l'immigrazione da tutta Italia di impiegati e professionisti (gli operai ce li avevamo già) che si sono integrati nel giro di una generazione e hanno aperto la città anche agli abitanti dei comuni limitrofi. La città era soprattutto dove tutti andavano a studiare. Poi è diventata capoluogo di Provincia, e quindi anche istituzione. Un vero e proprio crocevia di esperienze che, con i tempi nuovi, mantenevano relazione con altri luoghi in tutto il Paese (da non trascurare la presenza delle famiglie dei militari e dei molti ampliati apparati statali, dalla sanità alle varie amministrazioni e burocrazie). Un lievito che ha lavorato per decenni, producendo una cultura diffusa e una grande attenzione agli eventi culturali, fino a "cuocere" con il nuovo secolo una stratificata torta di interessanti iniziative.

Questa sorta di Rinascimento del territorio non può essere il risultato soltanto di una concorde volontà di crescita da parte degli intellettuali locali, ma dev'essersi ricordato con un'analogia visione di chi ha esercitato il potere, politico ed economico, dalle tue parti. Lo confermi?

Eccome. Innanzi tutto c'è stata un'attenzione politica, preminente fino alla



fine degli anni '80. Con l'aumento della mobilità dell'assetto politico ci sono state istituzioni, la Camera di Commercio, l'Unione Industriale e anche le realtà economiche (come la Banca FriulAdria) locali che hanno sostenuto in modo fattivo e convinto le nuove numerose iniziative culturali. Si può parlare davvero di un risultato "di tutti". Certo, ci vuole sempre qualcuno che va avanti, che richiama l'attenzione, che propone, che coinvolge. E un nucleo di persone c'è sempre stato. Ma un fenomeno come pordenonelegge, in una piccola città come Pordenone, o diventava, come in effetti è, patrimonio e interesse "di tutti" o sarebbe rimasto un episodio.

Parliamo adesso di Pordenonelegge: puoi raccontarci brevemente com'è nata questa straordinaria iniziativa e come tu sei stato chiamato a dirigerla?

È nata dalla già citata Camera di Commercio e dal suo allora Presidente Augusto Antonucci, sull'esempio (dell'anno precedente) del Festival di Mantova. Dopo il secondo anno non era nato alcun feeling tra la città e chi aveva la direzione dell'iniziativa. Anch'io ero tra i critici, pur collaborando (anzi proprio perché, collaborando, avevo pe-

Un incontro a Pordenonelegge
© Pordenonelegge

Dario Fo e Franca Rame

Una modificazione antropologica ha trasformato una cittadina industriale in un centro propulsore di crescita culturale



Pordenonelegge con la Libreria della Poesia al Salone Internazionale del Libro di Torino

sato i limiti del progetto). Antonucci mi convocò per farmi esprimere i motivi del dissenso. E mi congedò senza commenti. Mi riconvocò due giorni dopo, chiedendomi, con un'allusione non equivocabile, se avevo sostanza sufficiente per assumermi quell'incarico. Gli chiesi due giorni. Chiamai Mauro Covacich, Valentina Gasparet, Alberto Garlini e Sara Moranduzzo, con i quali in altre occasioni avevo già lavorato. Mi dissero di sì. Due giorni dopo tornai con un progetto che – lo posso affermare con soddisfazione – era esattamente quello che pordenonelegge è diventato più di dieci anni dopo. I primi anni sono stati duri. E se non ci fosse stata la volontà ferrea delle realtà economiche componenti la Camera di Commercio, dei suoi successivi Presidenti, e l'aiuto organizzativo e amministrativo di quella istituzione forse non si sarebbe riusciti a procedere e meno che mai fino a questo attuale risultato.

Da allora, dal tempo del tuo primo incarico come direttore artistico, mi pare vi sia stato un costante incremento e qualificazione delle attività di una "cosa" che non è più semplicemente una manifestazione che dura quattro-cinque giorni e che anima le vie del centro cittadino, ma qualcosa di molto più articolato, nel tempo e nello spa-

zio. La nascita della Fondazione nel 2013 ha dato un nuovo impulso a questa progressione?

La Fondazione ha dato autonomia al festival e l'ha instradato verso quella funzione di "agenzia culturale" che già era attiva prima, ma che in seguito è diventata molto più evidente e presente a diversi livelli e su diverse piazze. La Fondazione permette inoltre di identificare un preciso mandato culturale, non estraneo alla vita del territorio, ma vivo in un dialogo continuo, che riguarda numerosi diversissimi campi di attività.

Perché hai pensato a un premio nazionale di poesia intestato a Umberto Saba? Perché a Trieste è immediatamente comprensibile, ma non trovi che la città sia refrattaria ad aperture che pure dovrebbero esserle necessarie come l'aria, anche se così la pensiamo, da queste parti, ancora in pochi?

Il *Premio Umberto Saba* è stato pensato per Trieste, in omaggio al suo grande poeta, certo, ma non per celebrare il passato, anzi, perché la Trieste di oggi immagina di cucire insieme le molte tensioni poetiche che la percorrono. Trieste è riconosciuta ovunque come "città letteraria", ma spesso questo riconoscimento è confinato al passato. E il passato si spegne se il presente non lo rinnova. Non manca – vorrei essere chiaro – di attualità letteraria Trieste, anzi ci non molti nomi che potremmo fare. Il Premio Saba si rivolge soprattutto alla poesia. E fa le sue proposte di incontro e di dialogo. Ma chiede fin dall'inizio – ottenendo poche risposte – ai poeti triestini di proporre, inventare, condividere. Non ha senso che il Premio si trasformi in qualcosa di autoreferenziale: abbiamo avviato collaborazioni con le scuole, con il teatro, con alcuni poeti che conosciamo da tempo, a cominciare dal Presidente del Premio Claudio Grisancich... ci piacerebbe averne altre, che vengono da proposte originali. Ho l'impressione che Trieste sia così orgogliosa della sua "triestinità" e la ritenga così importante da non volerla concedere neppure ai triestini stessi.

LAMARQUE A TRIESTE NEL SUO ANNUS MIRABILIS

di Gian Mario Villalta

Onorati di averti conferito il Premio Saba (come sai faccio parte della giuria), si uniscono a me i miei colleghi per un saluto: il presidente Claudio Grisanchich, e poi Roberto Galaverni, Franca Mancinelli e Antonio Riccardi. Avrai capito che la prima domanda chiama in campo Saba. Nel libro che ha vinto l'edizione 2023 del premio, *L'amore da vecchia* (Mondadori), c'è anche una poesia d'après *La capra* del poeta triestino. Vi accomuna – ci provo – la ricerca di una leggerezza che nasconde (male, volutamente male?) una ferita. E poi la sintassi semplice nella scansione dei versi (non direi che è semplice la lingua). È così? O invece...?

Come per la maggior parte delle mie poesie (escluse le committenze), forse per tutte o quasi tutte, i versi sono preceduti da un fatto, sono la risposta quasi immediata a quel fatto (come prendere freddo e starnutire). Immediati i primi versi, dunque me li segno, più riflessivi in genere i successivi e comunque su questa prima versione torno più volte dopo qualche giorno (se sono d'amore con urgenza nella speranza di innamorare il non innamorato) altrimenti dopo settimane o mesi, che fretta c'è? (Alcune risposte invece sono in ritardo anche di decenni rispetto al fatto stesso. Per esempio la poesia *Errore di adorazione* è in ritardo di 76 anni).

Venendo alla capra: sopra Celle Ligure c'è una collinetta, sopra la collinetta una mia amica ha una casa, di fronte alla sua casa ce n'è un'altra, passando davanti a quell'altra un giorno la mia amica mi ha detto: guarda, c'è una capra.

E la capra belava, stava belando, dimmi tu, Gian Mario, come potevo non scrivere quella poesia? (Ora mi fai accorgere che accidenti non ho messo il verbo belare, devo correggerla, lo anteporrò, all'imperfetto, al quartultimo verso). Sì, hai proprio ragione, ci accomuna la ricerca di leggerezza per nascondere o rivelare una ferita.

Saba e Trieste appaiono inscindibili. Ne approfitto per farti due domande in una. Trieste ti piace, non genericamen-



te, ti “chiama” o ti ha chiamato mai in qualche modo? E poi: Milano per te che cos'è, qual è il rapporto con la città dove vivi. In *L'amore da vecchia* la città è presente come è presente l'altrove. Ti piace più starci, a Milano, o ritornarci? A questo punto le domande sono tre.

«La musa musetta / l'ho trovata nella casa / della signora Susetta ./ E là seduta sul sofà / con tutte le comodità / ho mangiato le noci / con grande avidità».

Era il 1956, avevo dieci anni. Questa signora, la signora Mozati, era una mia vicina di casa a Milano, ma era nata a Trieste e là aveva vissuto l'infanzia e di quell'infanzia mi raccontava storie terribili, a volte dubitavo fossero veramente successe, ma mi affascinavano e immaginavo affascinante e terribile anche la fiabesca Trieste che faceva loro da sfondo. Poi, negli anni, scoprii la Trieste letteraria, come una nuvola di cielo altissima e un po' straniera. Infine l'onore del Premio Saba, un pezzetto di quella nuvola anche per me.

Sì, Saba e Trieste sono inscindibili, ma io e Milano no. Io sono scindibile. Eppure ci vivo da 76 anni (mi ci trasportarono a nove mesi), non ci ho messo radici? Tantomeno comunque le ho messe in Trentino, né a Tesero dove sono solo nata, né a Cavalese dove sono vissuta quei 9 mesi. Per un po' ho creduto di trovarle a Firenze (città della famiglia biologica) e a Torre Pellice (capitale dei Valdesi, la mia ma-

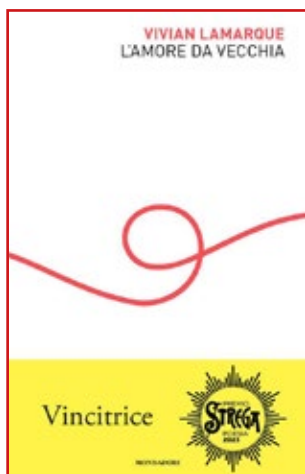
VISTI DA VICINO

sommario

Vivian Lamarque

IL PONTE ROSSO
MENSILE DI ARTE E CULTURA
N. 100 febbraio 2024

Intervista a Vivian Lamarque in occasione del Premio Saba



L'amore da vecchia
vincitore anche del
Premio Strega Poesia 2023

dre-bio era valdese, suo padre e suo nonno furono Moderatori valdesi).

Ora, seduta di fronte all'albero di Natale – non l'ho ancora smontato anche se è il 10 gennaio – mi viene in mente che in dicembre qui a Milano arrivano km e km di abeti, trentini come me, e che alcuni qui poi un po' attecchiscono. Forse allora un po' l'ho fatto anch'io. E anche un po', con le mie poesie, risuono: come gli abeti rossi di tutta la Val di Fiemme, prediletti dai liutai, fin da Stradivari, per costruire violini.

La poetessa che ha scritto di sentirsi nella "Garzantina" un manzoniano vaso di coccio tra solidissimi metalli, ha sbaragliato nel 2023 tutti gli altri vasi, ottenendo con questo libro un consenso davvero impressionante. Era ora (in tutti i sensi dell'espressione)?

Sono la prima a meravigliarmene. Mi sembrava più meritevole il libro precedente, *Madre d'inverno* (che comunque tra gli altri premi ha vinto anche il Bagutta). C'è un mistero: i premi spesso li ricevo da giurie composte da poeti, allora perché molti poeti continuo a viverli come vasi di ferro che mi considerano vaso di coccio? Forse ha a che vedere con certi elenchi che, a caccia di consimili, da anni vado compilando: quello degli artisti Illegittimi, quello degli Orfani, quello dei Non -laureati.

Tu Gian Mario non sei né illegittimo, né orfano, né non-laureato? Beato!

Parole buone come "gentile", "lontano", rime vicine o interne lievi come matita/margherita, i tanti punti interrogativi, sono caratteristiche della tua poesia che concorrono a formare una voce dolce e sorridente... e poi, è stato detto, arriva la coltellata! E quando non arriva... a me è scappata la parola "carina", per una tua poesia senza coltellata. Me ne sono pentito prima ancora di finire di pronunciare l'ultima "a". E tu già mi guardavi indignata. Ci ho ripensato un giorno intero, per capire che cosa mi aveva portato a dire quella parola. E poi ho capito che avevo ceduto sciocamente al diminutivo: le tue poesie non sono "carine", ma care. Non

tanto una risposta, quanto un commento, in questo caso.

Sì, ho protestato! Ma indignata no, credimi! Sono abituata, altre volte altri l'hanno detto, ho solo pensato "ci risiamo". Nelle Edizioni del Pulcino Elefante di parecchi anni fa, un mio "librino" di una pagina è intitolato *Che carina* e dice: «Se volete uccidere / una poesia / ditele / che carina».

E poi tu hai subito sostituito carina con cara, e questo mi è piaciuto molto.

Domande necessarie: quando scrivi, quanto scrivi, quanto correggi, se elimini delle poesie venute male (a tuo giudizio), e tenti di farne altre uguali a quello che (a tuo giudizio) sono venute molto bene. E quando è venuta bene, a tuo giudizio, una poesia?

Cominciamo dall'ultima domanda: succede quando la poesia, ripescata dopo qualche anno, tiene ancora, non è andata a male. Penultima: No, non tento fotocopie! almeno consciamente!

Quando scrivo? Rispondo con miei versi da *Coinquilina Poesia* (in *Madre d'inverno*): «... coinquilina poco prevedibile / quando lei decide (più se piove / che se non piove) / corro a prendere gomma e matita / e il duetto ha inizio (più se cielo grigio / meno se azzurro ...»

Se elimino? Sì, elimino prima di copiarle al computer. Poi però non tutte le copiate le pubblico. E a volte anche le perdo nel pc. Invece quando si scriveva (batteva) a macchina, ero molto più precisa. Ho tredici quaderni (magari ti invierò la foto) ciascuno con un centinaio circa di poesie dattiloscritte, quasi tutte inedite. Sul retro scrivevo persino a chi quelle d'amore erano dedicate (!). E le numeravo, le registravo, con gli anni sono poi diventata imprecisa, disordinata e meno maniacale. L'anno di maggior raccolto fu il 1972, quando con marito e figlioletta traslocammo da un appartamento a una casetta con giardino e orto: ne scrissi ben 275. Devo aggiornare gli elenchi degli ultimi anni.

E le tue radici poetiche segrete? C'è qualche poeta che ti ha sempre tanto affascinato e che non si direbbe proprio?

Invece che ti ha affascinato e tu vorresti che si dicesse? E chi sono quelli, tra i contemporanei, che sono lontani dal tuo sentire, nel senso che non scriveresti mai come loro ma ritieni che abbiano scritto poesie bellissime?

Per tanti decenni ho letto soprattutto gli affini, parenti stretti, fratelli, cugini, anche cugini secondi, invece da tempo mi chiamano anche i lontani, Zanzotto per esempio, la musica cambia, coro a più voci. Questo mi succede non solo con la poesia, come dico in *Preferisco Szymborska*: «... preferisco i giorni di pioggia ai giorni di sole / e i giorni di sole ai giorni di pioggia / ... / preferisco i cani ai gatti e i gatti ai cani /.../ preferisco le poesie che si capiscono / e quelle che non si capiscono...».

Tra le poesie che pubblici “per bambini” e le altre (mi veniva da scrivere “per adulti”, ma fa un po’ ridere) che relazione c’è: solo un’attenzione al “destinatario” oppure hanno una diversa radice?

Ho iniziato a scrivere fiabe molto più tardi rispetto alla poesia, ero già madre, ma forse la radice è simile: dietro le poesie c’erano i vuoti dell’infanzia mia, dietro le fiabe quelli dell’infanzia della mia bambina quando noi genitori ci separammo. Primo titolo, per darci forza, *La bambina che mangiava i lupi*. Oltre a 365 ninne-nanne, Miryam aveva nove anni quando ci separammo, ma anche a nove anni si può tornare neonati.

Poi ho scritte molte altre fiabe, una quarantina o forse più. Alcune sono tratte da opere musicali di Mozart, Schumann, Cajkovskij, Stravinskij ecc. Infine la nonnità mi ha portato a scriverne di più allegre, quelle di *Mettete subito in disordine*, e la storiella del *Vermetto Vrm* e dei suoi amici Brm, Crm Dm, Frm, Grm ecc.

Quale è stata la cosa più bella o interessante che ti è “tornata” da un tuo lettore?

Una marmellata di sambuco fatta da una lettrice.

Vuoi per caso precisare ancora qualcosa sulla tua biografia, che già cono-



siamo, ma vorremmo saperne di più?

Mi inviti a nozze! Alcune precisazioni per meglio capire alcune mie poesie: che la mia orfanellità e successiva adozione furono anomalissime: perché quando una madre mi cedette all’altra non ero una neonata, la conoscevo bene, ero già quasi una bambina; perché mi cedette una famiglia ricca a una non ricca; perché il nuovo buonissimo babbo morì dopo soli tre anni; perché scoprii l’adozione da sola a dieci anni e non dissi alla mamma che lo avevo scoperto e recitammo tutte due per altri dieci anni un teatrino; perché mi cercai da me tutti quanti i parenti-bio; perché a tratti frequentai entrambe le madri clandestinamente; perché a 26 anni dissi a mio padre scusi mi hanno detto che lei è mio padre (continua?).

E sempre infanzia... Vuoi dire qualcosa a proposito delle tue poesie?

Sì, confesso un dubbio: che dagli addetti ai lavori siano state lette più le mie poesie brevi di quelle lunghe (forse perché a me capita di farlo con i libri altrui).

Forse non sono stati letti fino alla fine i miei tre poemetti: *Teresino* e *Una quietta polvere* (nei libri omonimi) e *L’albero* (nell’Oscar del 2002). Di quest’ultimo, proprio per questo timore, ho riproposto una versione molto più breve in *Madre d’inverno*.

PS. Grazie Gian Mario per avermi dato voce.

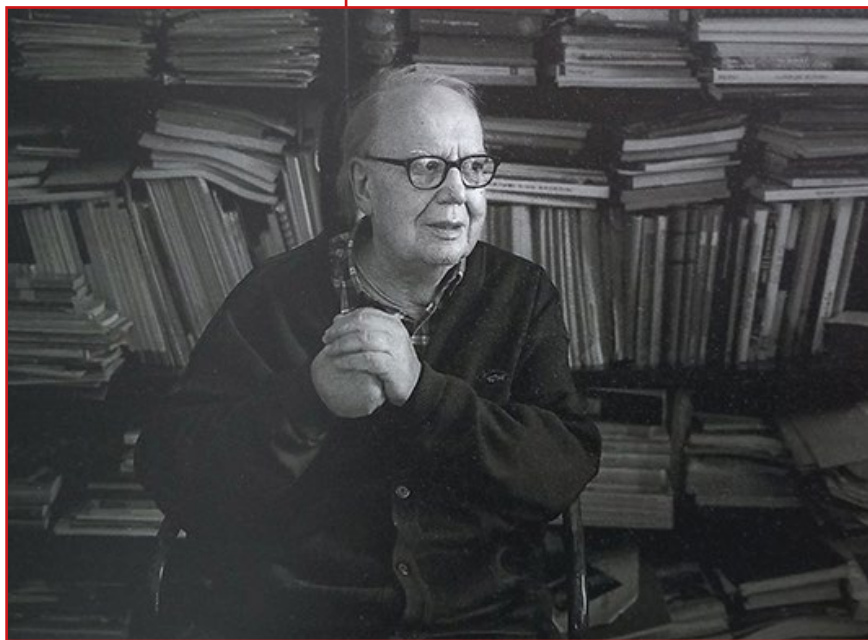
Premio Umberto Saba poesia 2023
Vivian Lamarque, Roberto Galaverni,
Gian Mario Villalta e Mary Barbara
Tolusso

Trieste, Museo Sartorio
24 marzo 2023

© Pordenonelegge

MONTENERO, IL "VILE" CORAGGIOSO

di Roberto Curci



Giulio Montenero



Giulio Montenero

Processo contro me stesso

Quattro testimonianze

Battello stampatore, Trieste 2020

pp. 144, euro 16,00

Goffo. Infantile. Pavido. Vile. Così, autodenigrandosi, si definiva Giulio Montenero, preda del suo genetico vittimismo, d'altronde alimentato dalla consapevolezza di un'obiettiva emarginazione socioculturale che proprio nel suo complesso d'inferiorità aveva le radici e le (false) ragioni. Tutt'altro che goffo e pavido nella sua e nell'altrui rappresentazione, il critico d'arte (scomparso a Trieste, sua città natale, il 17 gennaio scorso, a 97 anni) era un poliedrico, solidissimo uomo di cultura, un intellettuale a tutto tondo di una specie in via di deplorabile estinzione.

Critico d'arte, certo, ma anche didatta (maestro di scuola elementare, agli esordi professionali), giornalista di lungo corso, con una laurea in Psicologia e competenze multiformi non solo di arte e filosofia, ma anche di storia, architettura, urbanistica, teologia. Con una vera "vocazione" (come scrisse) per la politica, che però quasi sempre gli si ritorse contro, umiliandolo pur senza impedirgli di continuare a dire la sua, sgradita ai più e snobbata, «con l'ottimismo dei caratteri ingenui come il mio».

Come critico, oltre alla pluriennale collaborazione giornalistica, va ricordato un suo prezioso saggio sull'arte giu-

liana del Novecento nel volume a più voci *Quassù Trieste* (Cappelli, 1968), a cura di Libero Mazzi, da questi elegantemente intitolato *Nella città del realismo borghese / il fiore della desolazione fantastica*.

Dal 1961 fu direttore del Civico Museo Revoltella, avendo vinto un concorso al quale non pensava affatto di partecipare, ma cui fu indotto da un inatteso incoraggiamento di Marcello Mascherini. E dal 1963 iniziò la sua Via Crucis, condivisa per sei anni con Carlo Scarpa, architetto insigne cui in quell'anno era stato affidato il progetto di ristrutturazione e ampliamento del Museo con l'unione di Palazzo Revoltella, Palazzo Brunner e Palazzetto Basevi.

Via Crucis davvero, se si considera che appena nel 1992 il rinnovato Museo sarebbe stato di nuovo agibile e visitabile: un penoso primato assoluto in una città ancora e sempre nota per le sue esasperanti lentezze in ogni impresa di pubblico interesse, anche se di mole ben minore di quella cui sessant'anni fa fu chiamato l'architetto veneziano. Il travagliatissimo itinerario di quell'operazione, gli intoppi tecnici e politici, le micidiali sclerosi burocratiche, le indifferenze e gli ostruzionismi, i colpevoli ritardi e gli insabbiamenti, con lunghi periodi (anni e anni) di stop e perciò di via libera all'acqua piovana, al sudiciume e ai parassiti: tutto ciò è stato puntigliosamente ricostruito da Montenero in un capitolo del suo libro *Parlandone da amico. Trieste, Vicenza, quasi un secolo di vita nella lettera a un amico* (LINT, 2017).

I continui, "artificiosi" ostacoli frapposti all'operatività del progetto produssero il progressivo disamoramento dell'architetto (che sarebbe morto nel 1978 in Giappone) e le dimissioni di Montenero stesso, che nel 1989 le avrebbe rassegnate, a sorpresa e con un pubblico blitz, al sindaco di allora, Franco Richetti, asserendo – da spirito genuinamente libertario - che «il potere totalitario della burocrazia non è compatibile con la vita dell'arte». E se oggi esiste nel

Ricordo del critico d'arte, scomparso a 97 anni, che per quasi tre decenni diresse il Museo Revoltella

Museo (privo oramai di direttore: «Una vergogna» secondo Montenero) la cosiddetta Ala Scarpiana, va chiarito che, sempre a suo dire, il “metodo Scarpa” fu pienamente disatteso da quanti subentrarono ai suoi discepoli autentici e diretti successori: Arrigo Rudi, Franco Vattolo, Giulio Marchi.

«Mi vanto di essere un borghese, un moderato, un conformista» avrebbe detto Giulio Montenero in un'intervista del 2022 al *Ponte rosso*. Vero solo a metà. Difatti, subito dopo avrebbe aggiunto: «Io sono nello stesso tempo un uomo tranquillo e un uomo in lotta. In un mondo di imbrogli quel che non tollero è la frode, e così mi trovo in battaglia con tutti». Temperamento contraddittorio, dunque: “vile” a suo dire, ma capace invece di coraggiose e clamorose impennate e di opinioni scomode, da bastian contrario, da libero pensatore, nemico giurato delle falsificazioni: soprattutto della grande Storia e della piccola storia della sua amatissima città, alla quale ha dedicato riflessioni acute e argute, con sfumature di accorata nostalgia di tempi migliori, espresse nei “consigli” (non richiesti ma ugualmente impartiti) ai figli Giovanni e Francesco. Li si ritrova nei capitoletti del suo ultimo libro, *Ieri a Trieste* (Battello Stampatore, 2022): «Nostalgie» appunto, «Uno sguardo al passato», «Trieste, fede e scetticismo», «Trieste, Heimat del collaborazionismo».

Nei libri degli ultimi anni (va citato anche *Processo contro me stesso. Quattro testimonianze*, Battello Stampatore, 2020) Montenero seppe mettersi a nudo nel suo “vile coraggio” (definizione nostra) con la spudoratezza che la tarda età consente a chi molto ha dato, non ha più granché da perdere e vuole infine fare chiarezza totale su di sé e sul proprio pensiero, in modo da dissipare le ombre più odiose: le falsità, le ipocrisie, le menzogne.

Nella corrispondenza privata con un pugno di superstiti interlocutori in cui cercava rispecchiamento e condivisione, citava i nomi di tanti suoi “maestri” del



passato prossimo e remoto, e pure dei nostri tempi: Platone, Plutarco, Hegel, Adler, Calamandrei, Deleuze, Leopardi, Sanguineti, Fabio e Silvio Cusin. Nei confronti di ognuno di questi e di molti altri – filosofi, poeti, storici, psicoanalisti – si riteneva debitore di qualcosa che aveva interiorizzato, alla difficile ricerca di quella libera identità che gli era stata negata nell'infanzia, anzi – come scriveva – «severamente repressa dalle cautele iperprotettive dei miei genitori».

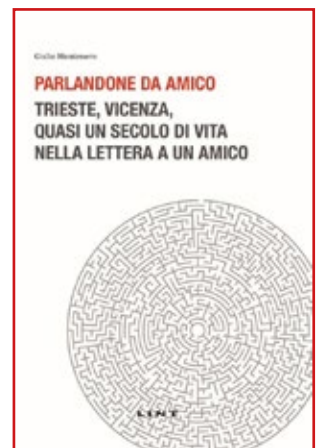
Citava Gramsci, autoidentificandosi: «Chi mi crede satanasso, chi mi crede un santo. Io non voglio essere né il martire né l'eroe. Credo di essere semplicemente un uomo medio, che ha le sue convinzioni profonde, che non baratta per nulla al mondo».

E dinanzi alla «follia» di un mondo «preda di una regressione intellettuale e morale terrificante» concludeva comunque: «Ma dobbiamo resistere. Se siamo radicati nella nostra scelta morale di una concezione razionale della realtà, come in effetti siamo, non possiamo dar torto a noi stessi e distruggere tutto ciò che abbiamo fatto finora. Noi siamo creature razionali. Al limite lo dimostreremo soltanto a noi stessi. Ma non desisteremo».

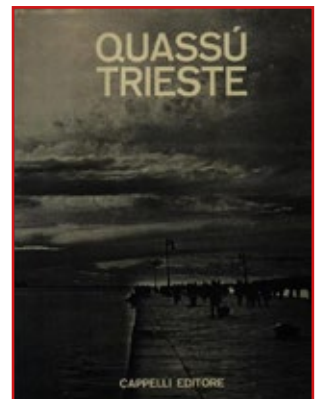
PROFILI

sommario

Carlo Scarpa
Atrio del Museo Revoltella



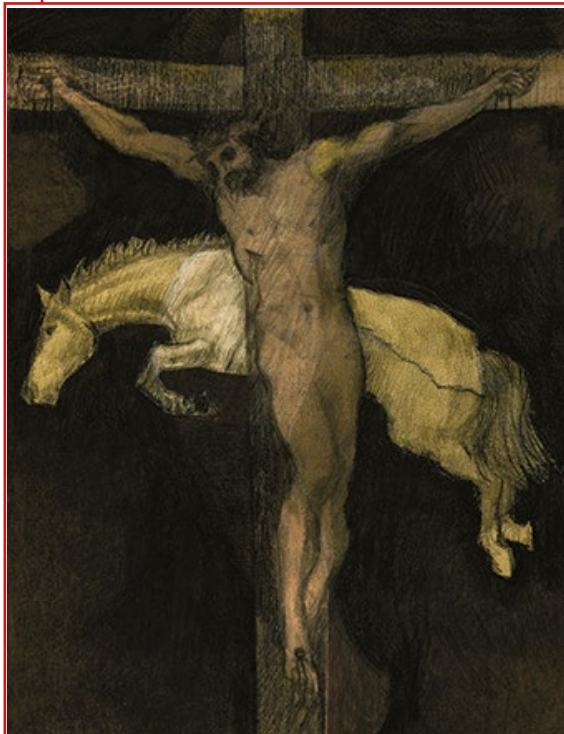
Giulio Montenero
Parlandone da amico.
Trieste, Vicenza, quasi un secolo di vita nella lettera a un amico
Lint, Trieste 2018
pp. 300, euro 16,00



Quassù Trieste
a cura di Libero Mazzi
Cappelli, 1968
pp. 310, non disponibile

IL PONTE ROSSO
MENSILE DI ARTE E CULTURA
N. 100 febbraio 2024

Francesco Carbone
Innocenze
 Crocefissione
 tecnica mista su carta, 2023



INNOCENZE NELLA *COMMEDIA* DI DANTE

di Fabia Trotta

za note, dà forma al suo mondo.

Questa dunque la genesi di “Innocenze”, di quel proliferare di illustrazioni che interpretano in modo del tutto originale l’opera dantesca. Con *Innocenze* infatti, Francesco Carbone riesce a ritagliarsi uno spazio proprio e personalissimo fra i numerosi illustratori della *Commedia*, che a partire da Priamo della Quercia e Giovanni di Paolo, passando per Botticelli fino a William Blake e a Gustave Dorè, solo per citarne alcuni, hanno influenzato nelle varie epoche l’immaginario collettivo.

L’aspetto singolare dei disegni sovrapposti al testo dantesco fedelmente riportato, è un elemento caratteristico di tutta l’opera di Francesco Carbone e chi la osserva, se di primo acchito ne è incuriosito, man mano che si addentra in questo mondo di immagini e di parole che si compendiano, ne viene irrimediabilmente rapito. Una sorta di vortice risucchia l’osservatore-pellegrino all’interno dell’opera, scandita da trentatré crocefissioni che, come stazioni di una Via Crucis, costituiscono dei momenti, per così dire, di pausa forzata. E proprio qui, davanti alla fragilità del Cristo raffigurato nella sua nudità così umana, ci si interroga inevitabilmente sulla presenza di un cavallo alla base della croce. Abituati all’iconografia religiosa usuale che ci propone ai piedi della croce figure quali la Vergine Maria, la Maddalena oppure qualche Santo o qualche Profeta, rimaniamo sorpresi. Ma per rispondere al quesito che ci poniamo, più che l’intelletto, ci viene in soccorso la commozione che questa immagine suscita in tutte le sue trentatré declinazioni. La mansuetudine del cavallo che bruca, si accoppia, giace o semplicemente ci guarda, contrasta con la tragedia del Cristo crocifisso, crea un cortocircuito emotivo molto più sconvolgente di quello prodotto da una Madonna piangente. È La vita dell’animale che continua seguendo il suo ciclo naturale, innocente come colui che è inchiodato alla croce, a commuoverci. La mitezza dell’immagine, il placido brucare del cavallo rievoca un mondo puro, in-

La Sala Xenia di Trieste ha ospitato nella seconda metà di gennaio la mostra “Innocenze. La *Commedia* di Dante” di Francesco Carbone. Le illustrazioni alla *Divina Commedia* proposte, si ritrovano anche, raccolte e commentate dallo stesso artista, in un pregevole volume, pubblicato nel 2023 dalla casa editrice *Libreria del Ponte rosso*, grazie al sostegno del Comitato di Gorizia della Società Dante Alighieri. (Per richiederne copia, inviare una mail a: info@ilpontrosso.eu).

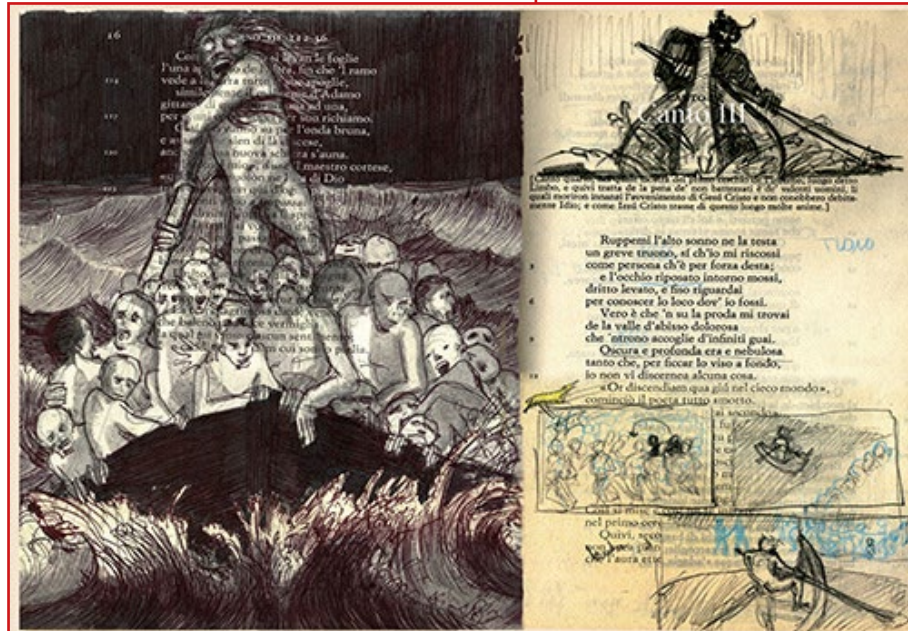
Come spiega lo stesso autore nell’introduzione al libro, l’idea che anima la creazione di queste *Innocenze* è mutuata dall’antica arte della miniatura, nell’ambito della quale i disegni “fioriscono da e nel testo stesso”. Tale idea si sposa perfettamente col “vezzo” dell’artista, come da lui stesso dichiarato, di tradurre in immagini quanto via via sta leggendo. Un po’ come quegli alunni che a scuola disegnano soldati greci intenti ad attaccare le porte di Ilio, mentre il professore spiega il poema omerico, così Francesco Carbone, avvalendosi, come ci svela lui stesso, degli spazi vuoti della *Commedia* dei Millenni Einaudi, unica edizione sen-

contaminato, senza peccato, come quello raffigurato da Gauguin nelle sue tele tahitiane. La religiosità di tale raffigurazione consiste proprio nel “*religare*”, cioè nel legare, nel mettere in relazione due innocenze, quella del Dio fatto uomo e quella dell’animale, la morte del primo e la vita del secondo.

Il comune denominatore è sempre l’innocenza: se Cristo è stato crocifisso, ciò è accaduto per donare attraverso il suo sacrificio la vita eterna all’uomo, affinché l’uomo possa recuperare a sua volta, l’innocenza perduta a causa del peccato originale.

Se poi la sensibilità di qualcuno è stata urtata da quella che è stata definita «l’esibizione spudorata delle *pubenda* del Cristo», verrebbe da pensare, prendendo a prestito un celebre aforisma di Goethe, che l’impudicizia è negli occhi di chi guarda. Il Cristo è nudo come un bambino, perché è innocente come può esserlo solo un bambino.

La Crocifissione di Cristo interval- la dunque le tavole che interpretano in sequenza le tre cantiche dantesche. Le illustrazioni, diversamente da quelle di matrice romantica, non si focalizzano su singoli personaggi come Paolo e Francesca, Farinata degli Uberti o il Conte Ugolino solo per citarne alcuni dei più noti, ma raffigurano il turbine delle anime, accalcate le une sulle altre in preda alle tribolazioni inferte a seconda del girone di appartenenza. Sono immagini che ricordano i quadri di Bosch, la cui forza sta nella coralità della loro dannazione. Anche quando l’artista si concentra su un personaggio come ad esempio, nel caso di Capaneo, col suo priapismo sbandierato come una sorta di ulteriore bestemmia contro Dio, peccatore che non rinuncia al peccato e spavalamente lo ribadisce, l’immagine non è isolata ma si accompagna a quella degli altri dannati, bestemmiatori come lui, sodomiti e usurari. Solo il Male si distingue nella sua individualità ma è sempre offuscato come da un velo di fuliggine, poiché il Male si muove nell’oscurità, anzi nella



penombra. Come nel quadro *Die Sünde* di Franz von Stuck, dove il peccato è raffigurato da una donna seducente dalla pelle bianchissima con un serpente avvolto attorno alle spalle, il cui volto però si distingue appena nell’oscurità, così anche Minosse è immerso nelle tenebre. Il viaggio di Dante verso la Luce trova riscontro quindi anche nelle variazioni cromatiche dei disegni. I colori, usati con parsimonia, appaiono soltanto nel Purgatorio e nel Paradiso. Nell’Empireo le anime si muovono in un pulviscolo dorato che tuttavia non è brillante. Si tratta sempre di un cromatismo delicato e triste, verrebbe voglia di dire, come quello di una luce vagheggiata ma irraggiungibile, che sfugge alla rappresentazione. La luce delle stelle, che tanta parte hanno nell’opera dantesca, tanto che tutte e tre le cantiche finiscono con la parola “stelle”, rimane preclusa. Tanto che nell’ultima variazione della Crocifissione che chiude l’opera, la luce si oscura come nel giorno in cui Cristo spirò sul Golgota.

Ciascuno dei tre personaggi, Il Cristo, il cavallo che si allontana e l’artista sembrano abbandonati al proprio destino: tre solitudini che travalicano il tempo. Quella umana, contrassegnata in eterno “dall’indelebile marchio di Giuda”.

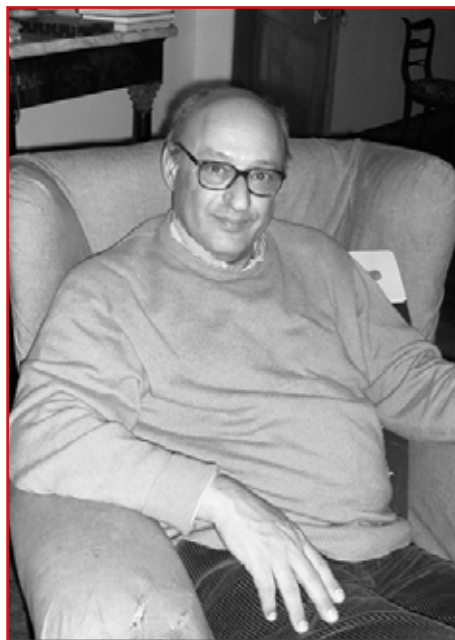
Francesco Carbone
Innocenze
Inferno, II e III
 tecnica mista su carta, 2023

Piero Dorfles

foto di Giorgetta Dorfles

I DORFLES: ANNI DI GUERRA

di Gabriella Ziani



Ogni famiglia ha una storia. Tutte le storie sono a loro modo romanzesche. Ma non tutte diventano “storia di famiglia”. L’anonimato sociale inghiotte e dilava se non c’è il contesto che spinga – chi ne ha facoltà – ad aprire le porte del passato e a passeggiare in compagnia di vaste diramazioni parentali, mettendone in pubblico il succo, il dramma, il calore, il ruolo, l’avventura, gli aneddoti, e il senso. Ora che il nomignolo “Gillo”, grazie a fortunate ristampe delle opere di Gillo Dorfles, è, *post mortem*, in prima pagina come nel corso dei suoi ben portati quasi 108 anni (il grande studioso d’arte e costume, docente di estetica e pittore è scomparso nel 2018), il nipote di tanto zio, a propria volta conduttore di programmi radio e televisivi fra cui *Il baco del millennio* e *Per un pugno di libri*, scrittore e critico, ha realizzato, su carta, “il film” della famiglia. Piero Dorfles – già autore fra l’altro di *I 100 libri che rendono più ricca la nostra vita*, *Le palline di zucchero della fata Turchina*. *Indagine su Pinocchio*, *Il lavoro del lettore* – ha preso a perno un periodo nevralgico, gli anni di fascismo e guerra dal ’38 al ’45, e un luogo, la Chiassozezzano del titolo, località di Lajatico, paese di 2500 anime (allora) tra Pisa e Volterra dove in un antico casale, prudentemente acquistato allo scopo, quat-

tro generazioni e più famiglie trovarono riparo dalle persecuzioni razziali, fuggendo da Trieste dopo l’8 settembre e schivando così l’occupazione tedesca della città e le deportazioni.

Ma non furono solo i muri, e l’attiguo orto, a tenere in vita questo gruppo coeso di bisnonne, nonni, genitori, nuore e bambini, bensì ciò che Dorfles mette in luce come caratteristica quasi genetica: agiornato, in una sequenza di momenti da brivido, la temerarietà, il senso di sfida, il coraggio personale, l’inventiva, la conoscenza di molte lingue e su tutte del tedesco, la ampia rete di conoscenze, un patrimonio economico di base sfruttato per tempo, la vasta cultura e l’abilità di usarla, l’istinto di comprendere quando era l’ultimo minuto di agire, e poi un ferreo attivismo, che fosse da cercare documenti o falsificarli, o di rimettere in sesto il casale. Ma a salvarli fu pure l’anima onesta di questo paese toscano, invaso da un numero di sfollati equivalente a un quarto dei suoi abitanti: nessuno si macchiò di delazioni, nemmeno quando durante la ritirata i tedeschi ne presero brutale possesso, andando a insediarsi anche, e proprio, nella fattoria dei Dorfles.

Ed ecco qui, in meno di 200 pagine, Chiassozezzano, un affollato panorama di personaggi e vicende, di incisive riflessioni – per esempio sull’essere o non essere veramente ebrei, sulla moralità di volersi staccare da una identità che diviene evidente solo quando minacciata, mentre altri pativano e morivano, sulla memoria e sul voler dimenticare – che ruotano attorno ad altre scelte narrative. Come tenere insieme fatti e biografie senza produrre un fiume con troppa acqua? Scelto il luogo, Dorfles ha optato per il “tempo circolare” che gira attorno alle stanze della grande casa, ogni breve capitolo è intestato a un ambiente, e da lì si parte per un nucleo di racconto che si allarga ad altre persone, ad altri tempi, cosicché di ciascuno la storia si costruisce per anelli e squarci in successione.

Attori principali sono i due fratelli, Angelo detto Gillo, che si laurea in Medicina e si specializza in Psichiatria ma poi cambia strada e diventa critico d’arte e, poco



Piero Dorfles

Chiassozezzano

Una casa e una famiglia temeraria in tempo di guerra

Bompiani, Milano, 2024

pp. 199, euro 18,00

La famiglia Dorfles riparata in Toscana per sfuggire alla persecuzione antiebraica, nella ricostruzione di Piero, ricca di storie, personaggi, aneddoti

MEMORIA

sommario

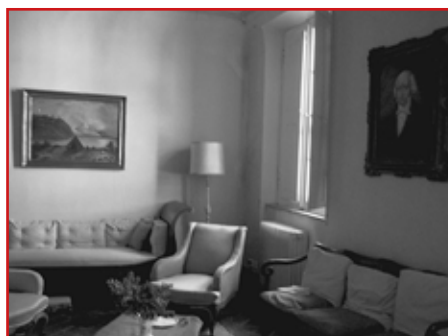
dopo la fine della guerra, libero docente di Estetica a Milano, e Giorgio (il padre dell'autore Piero e di sua sorella Giorgetta), che studia Giurisprudenza e quando potrà tornare a lavorare sarà avvocato. Con la promulgazione delle leggi razziali i due brillanti ragazzi, benestanti e anche "viziatini", abituati a ogni tipo di sport e vacanza, perdono l'iscrizione agli albi professionali e sono tagliati fuori da ogni attività, così come il loro padre Carlo, ingegnere navale con incarichi pubblici.

Ma sono davvero ebrei? Il cognome, in origine Dörfles, viene dalla Bassa Sassonia e non è ebraico. Quando il fascismo li obbligò a italianizzarsi rischiarono di diventare Dorelli, ma riuscirono a schivare anche questo danno, e la "ö" fu corretta appena nel 1955, per ragioni pratiche (molti sbagliavano grafia e l'avvocato Giorgio non riusciva a incassare le parcelle...). Il padre di Giorgio e Gillo è effettivamente iscritto alla Comunità ebraica di Gorizia, città d'origine della famiglia – il cui albero genealogico viene qui ricostruito fino al '700 –, ma di fatto sono tutti agnostici, e i due rampolli, con quel che passano di tragico, saranno, dice l'autore, «due volte traditi»: non avevano una vera origine ebraica e non si consideravano ebrei. Poi sentiranno quasi uno stigma infamante l'essere considerati tali, portandosi dietro l'ombra di questa irrisolta e ben celata identità. La loro nonna paterna, una Treves di Genova, si darà tutta all'antroposofia e alle dottrine steineriane, "convertendo" anche i due nipoti che manterranno costante questo interesse, unito a quello per magia e occultismo, un altro strano fronte "temerario", miscela che il nipote traduce come segno di inconscie tensioni fra eros e thanatos.

Non si trova nessuno, in questa compagine per lato paterno o materno o acquisito, che non sia musicalmente colto, e non parli tre, quattro o più lingue. Gillo arriva a sei, in parte grazie all'elevato status culturale della sua governante e al fatto che per conto suo studiò pure il russo (fu così che si fece amici dei mongoli catturati dai tedeschi occupatori, per i quali scrisse lettere alle fidanzate in cambio di cibo). Diplomato in



La casa di Chiassovezzano:
l'ingresso sul retro
foto di Giorgetta Dorfles



La casa di Chiassovezzano:
Il salotto
foto di Giorgetta Dorfles

pianoforte (come il fratello, la moglie e la cognata), si era appassionato all'organo: gli venne utile, suonando la domenica in chiesa si guadagnò abbondanti pasti, quando l'orto devastato non dava ormai più nutrimento e la famiglia si stava scheletrendo. Determinante la conoscenza del tedesco: in più episodi, con spericolata audacia, misero nel sacco nazisti pronti a catturarli (ma più tardi anche partigiani di stampo "sovietico" con le pallottole in canna).

Sono gli episodi che più destano stupore, certo non gli unici. Anche la nascita di Giorgetta è un'avventura. La madre rifiuta di partorire nell'ospedale più vicino, che si trova a Calci, per non condannare il figliofiglia a dover dichiarare tutta la vita "sono nato a Calci", e così sceglie, con enorme rischio, Volterra, e la neonata passerà poi lungo tempo in un bunker mentre si scatenano i bombardamenti alleati. Pur nella enorme confusione del momento, la burocrazia si muove per registrare all'anagrafe di Trieste la nuova nata. Cosa che equivale a portare in bocca ai tedeschi che occupano il Litorale l'indirizzo del nascondiglio toscano.

IL PONTE ROSSO
MENSILE DI ARTE E CULTURA
N. 100 febbraio 2024

Giuseppe Tivoli
Doppio ritratto
 (Carlo, nonno dell'autore,
 con la sorella Elsa)
 olio su tela, 1887
 foto di Giorgetta Dorflies

Scrive Piero Dorflies: «Il perturbante, il rimosso, per i Dorflies è stato l'ebraismo»



Papà Giorgio prende contatto con i gruppi antifascisti, che lo presentano a un postino attivo nella Resistenza. Di notte, sfidando il coprifuoco, i due penetrano nel palazzo delle Poste, buttano all'aria tutte le buste in partenza, e intascano quella diretta a Trieste. Verrà consegnata appena nel dopoguerra.

Entrano dunque in scena le mogli, nuovi e non banali mondi. Gillo sposa Lalla Gallignani, figlia del musicista Giuseppe, direttore di Conservatorio prima a Parma (grazie a Verdi) e poi a Milano (grazie a Toscanini). Ha perso la madre a 12 anni, e a 14 il padre in un incidente che non si sa se fu suicidio, caso, o assassinio politico. Avrà Arturo Toscanini per tutore. Giorgio sposa Alma Fragiaco, la cui madre, figlia di un ufficiale di dogana di Gorizia, aveva avuto il privilegio di frequentare la scuola delle dame di corte a Vienna, imparando tre lingue e più strumenti musicali, e stringendo amicizia con le aristocratiche asburgiche, alle quali farà ricorso (con successo) per evitare al marito di combattere nella prima guerra mondiale. Con queste raccomandazioni, tutta la famiglia si trasferirà a Graz in santa pace, ed ecco che anche la bimba Alma impara il tedesco. Il padre, piranese d'origine, è capitano di lungo corso, direttore dell'ufficio di supervisione di fari e fanali dell'Adriatico, e lei, dice il figlio, è praticamente «nata in barca»: così come i ragazzi Dorflies, è spericolata in mare e in montagna, ma vive una morbida situazione rispetto ai ritualismi

formali e distaccati dei più altolocati suoceri, e le differenze si faranno sentire. Anche lei, a Lajatico, saprà sfoderare gesti temerari, andando per chiesette con il marito a falsificare i registri parrocchiali forte di una sua personale abilità nell'imitare le calligrafie: renderà "battezzati" parenti e amici. Il figlio lo ammette, «atti delinquenti», ma «da Antigone in giù, violare leggi ingiuste è sempre stato un atto di valore morale». Dirà più tardi Gillo: «Quanto tempo consumato in azioni che non riesco a giudicare riprovevoli, ma che certo non sono né nobili né utili (dato che non è mio desiderio di farmi la fama di falsario). Certo furono per noi, in quegli anni veramente tragici (e che avrebbero potuto finire in maniera veramente funesta) una grande risorsa, perché impegnavamo il nostro tempo e le nostre energie in un'attività che allora ci parve essenziale, non lasciandoci sprofondare nell'avvilimento e nella disperazione». Era stato lui stesso incaricato dal padre di trovare un'abitazione-rifugio, e aveva acquistato dai Bocelli (il cantante Andrea Bocelli è tuttora un vicino di casa) l'antica fattoria, mentre il fratello correva per archivi cercando le prove di una ascendenza "ariana" della stirpe.

Dopo questi traumi, la questione ebraica fu oscurata. Scrive Piero Dorflies: «Il perturbante, il rimosso, per i Dorflies è stato l'ebraismo». Richiamando Jung, secondo il quale le cose non digerite dai padri peseranno sui figli, aggiunge: «Ogni tanto, questa sensazione di avere qualcosa che mi pesa sulla schiena ce l'ho anch'io».

È a queste, e a molte altre analisi personali o attinte via via dai suoi maggiori, che l'autore affida il nucleo della storia così enormemente ricca e documentata della sua e di moltissime altre famiglie collegate, dove si affolla accanto a tanti "grandi nomi" una bizzarra aneddotica. Ecco dunque il mondo del temerario Gillo Dorflies, iperattivo fino all'ultimo dei suoi lunghi giorni, una microstoria che aggiunge al panorama di quel tempo drammatico nuovi grandangoli e interrogativi, ma che a ritroso mostra anche di quale natura sono fatti gli alberi che poi diventano centenari senza perdere le foglie.

MARLENE: STORIA DI UNA DIVA

di Francesco Carbone

PROFILI

sommario

Marlene Dietrich è nata a Berlino il 27 dicembre 1901; vivrà a lungo e morirà a Parigi il 6 maggio 1992. A parte un paio di ultime stupidaggini, la sua carriera di attrice si conclude nel 1961 con una partecipazione memorabile al coraggioso *Vincitori e vinti*. Dall'*Angelo azzurro*, che la rese di colpo una delle donne più famose del mondo, al film di Stanley Kramer, passano trentun anni. La Dietrich continuò a fare concerti fino al 1973: l'ultima volta che cantò *Lili Marlene* fu al teatro Espace Cardin di Parigi. Poi lunghi anni di vita solitaria, di malanni, di amicizie telefoniche (le leggiamo in Alain Bosquet, *Marlene Dietrich. Un amore per telefono*, Il Poligrafo 1993). Per chi volesse avere un saggio dell'intelligenza ironica della colta Marlene, si può ancora trovare il suo *Dizionario di buone maniere e cattivi pensieri* (Editori Riuniti, 1996).

Il fatto che siamo nel 2024 non dovrebbe immalinconirci... Un giovane innamorato del cinema incontrerà la Dietrich come un entusiasta della letteratura a un certo punto s'imbatterà nell'*Orlando furioso*, o un cultore della pittura si ritroverà stupefatto davanti alla *Madonna dal collo lungo* del Parmigianino. Ci sono centri di gravità necessari in tutti i labirinti dell'arte, ai quali prima o poi si arriva: per pura fatale necessità.

Può capitare per esempio di sentire Quentin Tarantino dire che l'Uma Thurman di *Kill Bill* è stata la sua Dietrich: ed eccoci di colpo trasportati in uno dei magici set di Josef von Sternberg, il regista di cui pochi sanno qualcosa, anche se tutti riconoscono – senza magari sapere chi è – la Lola Lola che, seduta su una botte con le gambe scoperte e il cilindro sulle ventitré, mostra numinosa le gambe tra le cupe bagasce dallo scalcinato palcoscenico dell'*Angelo azzurro*.

I sette film che Marlene Dietrich ha fatto con Josef von Sternberg, dall'*Angelo azzurro* (1930) a *Capriccio spagnolo* (1935), sono uno dei centri enigmatici e perfetti della storia del cinema: sono come un castello d'Atlante, in cui prima o poi capiterà di stupirsi; senza bisogno di nessun manuale di storia del cinema, e senza



chiedere il permesso, la Dietrich tornerà a mostrarsi all'improvviso, luminosa e ironica proprio come sbuca, chiarissimo Cupido, dal corpaccione buio di un gorilla in *Venere bionda* (1932).

Marlene Dietrich fu davvero una sorpresa: il bellissimo romanzo di Heinrich Mann *Professor Hunrat* era diventato un film, *L'angelo azzurro*, pensando soprattutto di offrire una gran parte all'attore tedesco del momento, Emil Jannings, fresco vincitore dell'Oscar per miglior attore nel 1929 alla prima edizione del premio. Ma Jannings si vide magicamente portar via la scena dalla quasi esordiente Marlene, che riuscì a tanto senza quasi far nulla – è il segreto della sua recitazione –, che i produttori non volevano e che fu imposta da von Sternberg.

Giusto per ricordare come possono cambiare le cose: Emil Jannings scelse poi di diventare il fiore all'occhiello del cinema di Goebbels; la Dietrich andò in America: impavidamente antifascista, durante la guerra fu colonnello dell'esercito americano.

Torniamo a Josef von Sternberg e Marlene Dietrich. Imbattendosi in un genio del-



Alfred Polgar
Marlene

a cura di Ulrich Weinzierl
traduzione di
Maria Letizia Travo
Adelphi, Milano 2023
pp. 112, euro 12,00

IL PONTE ROSSO
MENSILE DI ARTE E CULTURA
N. 100 febbraio 2024

I sette film che Marlene Dietrich ha fatto con Josef von Sternberg, dall'Angelo azzurro (1930) a Capriccio spagnolo (1935), sono uno dei centri enigmatici e perfetti della storia del cinema



la recitazione se ne trovano due: certo Marlene, ma chi seppe fare del bianco e nero una infinita gamma di colori come il regista di *Shanghai Express* (1932)?

Si tengano presenti gli anni: tra l'Angelo azzurro e Capriccio spagnolo, in Germania c'è la fine della repubblica di Weimar e, nel 1933, la presa del potere del nazismo. Il primo è girato a Berlino negli studi dell'Ufa (primo film sonoro tedesco), tutti gli altri a Hollywood. L'intera storia della cinematografia tedesca della prima metà del Novecento, è spezzata traumaticamente in due: c'è un prima e un dopo il 1933, quando, appena preso il potere, il ministro della propaganda Joseph Goebbels si presentò negli studi dell'Ufa con una lunga lista di cineasti ebrei da licenziare. L'Ufa obbedì e il cinema tedesco morì.

Adelphi ha pubblicato da poco *Marlene* di Alfred Polgar: è un ritratto scritto tra il 1937 e il 1938, dunque nel periodo in cui la Dietrich era una delle stelle di Hollywood (era la diva della Paramount). Anche questo prezioso *Marlene* è un libro spezzato in due: da una parte il sapiente

e incantato ritratto della diva; dall'altra la storia del destino che attendeva l'autore, Alfred Polgar, ebreo austriaco che dall'Anschluss – l'adesione entusiasta degli austriaci all'unificazione col Terzo Reich – si ritrovò senza nulla.

La storia di Alfred Polgar è stata la stessa di quella di tutti gli artisti, intellettuali e cineasti ebrei che riuscirono a fuggire dallo sterminio voluto da Hitler e dai suoi potenti alleati (su questo, mi permetto di ricordare il mio studio *Da Hitler a Casablanca. Cineasti in fuga dal nazismo*, EUT 2011, dove racconto anche il matrimonio segreto e avventuroso della Dietrich con Otto Katz, la spia dalle nove vite che ispirò il personaggio di Victor Laszlo in *Casablanca*).

Nella seconda parte di *Marlene* – lunga quasi quanto la prima –, Ulrich Weinzierl, studioso e giornalista austriaco e biografo di Polgar, racconta la storia del rapporto che l'autore del breve magico ritratto ebbe con Marlene Dietrich. È una storia che comincia a Vienna nel 1927, continua a Berlino negli anni della repubblica di Weimar e, dal 1933, diventa la dolorosa vicenda della ricerca di Polgar di un luogo dove poter vivere senza rischiare di essere arrestato e deportato. Con l'invasione della Francia nel 1940, Polgar con la moglie dovette cercare un visto e un imbarco per salvarsi negli Stati Uniti. Il visto – in ogni caso raro – veniva concesso solo a chi aveva già un impiego in America, ma lì un impiego veniva concesso solo a chi avesse già un visto: circolo vizioso di cui stiamo tornando ad essere spettatori e forse complici.

Quella di Polgar è stata la storia che, in maniera appena cifrata, vediamo nel bellissimo film di Mitchell Leisen *La porta d'oro* (1941) e poi in *Casablanca* di Michael Curtiz (1942): il capolavoro in cui gli emigrati – dei quali mai si può dire che sono ebrei – nel locale di Rick «aspettano, aspettano, aspettano».

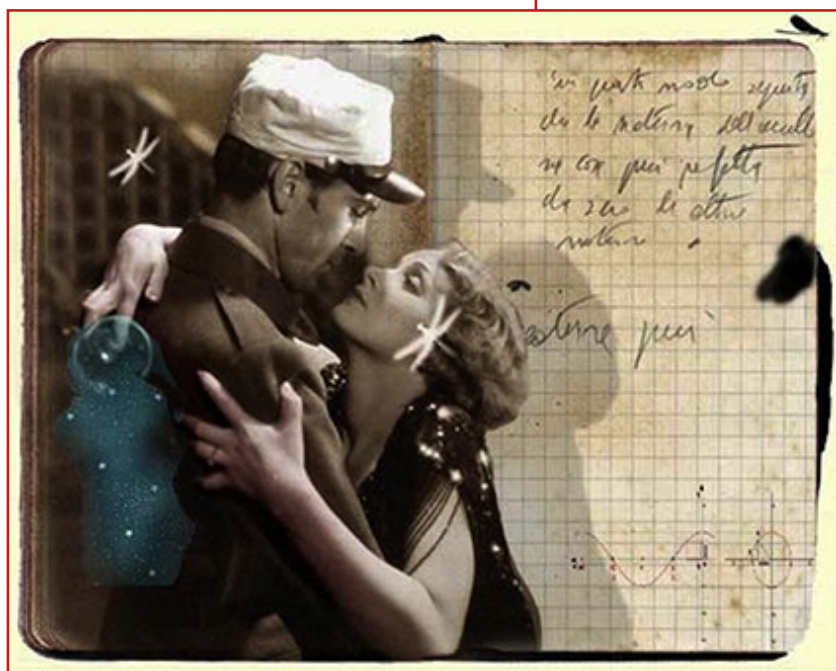
Ulrich Weinzierl racconta come la Dietrich aiutò Polgar – come moltissimi altri – a sopravvivere. Si può aggiungere che la Dietrich fece parte della rete segreta che clandestinamente finanziò la fuga di

Adelphi ha pubblicato Marlene di Alfred Polgar: è un ritratto scritto tra il 1937 e il 1938, dunque nel periodo in cui la Dietrich era una delle stelle di Hollywood

moltissimi ebrei dall'Europa, comprando visti e passaporti, permettendo almeno la sopravvivenza di quelli che non potevano più lavorare e che, se non fossero fuggiti, sarebbero stati sterminati. Soprattutto l'European Film Fund di Paul Kohner, di cui la Dietrich faceva parte, unisce le storie della Hollywood ebrea alla salvezza non solo di tanti cineasti, ma di Hannah Arendt, Jean Arp, André Breton, Marc Chagall, Marcel Duchamp, Max Ernst, Alma Mahler, e tanti altri.

Sempre Weinzierl racconta che Marlene Dietrich aiutò Polgar, pretendendo che il suo ritratto – che adesso leggiamo – dovesse essere scritto da lui e da nessun altro. Allora aveva il potere di imporlo. Ma non bastò: presto qualunque testo «di un ebreo austriaco poscritto» non avrebbe potuto essere pubblicato in nessun paese di lingua tedesca, e, quando Polgar arrivò in America, nessuna casa editrice si mostrò interessata al ritratto di una diva che – con Joan Crawford, Bette Davis, Greta Garbo e Katherine Hepburn – intanto era diventata «veleno da box office». *Marlene* uscì postumo, nella veste che leggiamo adesso.

Certo quella Marlene in declino (che avrebbe recitato ancora per Hitchcock,



Lang, Wilder, Welles...), ma corteggiatissima da Goebbels, avrebbe potuto tornare in Germania: Goebbels le offriva ponti d'oro e di platino perché diventasse lei la diva del Reich; ma la Dietrich pensò solo che avrebbe potuto simulare un assenso, ma solo per ritrovarsi finalmente sola con Hitler e piantargli una pallottola al cuore.



Le immagini che illustrano questo articolo sono opera dell'autore Francesco Carbone

RICORDARE ZIGAINA

di Giancarlo Pauletto



Giuseppe Zigaina
Contadini
matita grassa, 1955
cm. 60x45

Ho incontrato l'arte di Giuseppe Zigaina, per la prima volta, nell'aprile del 1967, alla Galleria Sagittaria, inaugurata l'anno prima per iniziativa del direttore della Casa dello Studente di Pordenone, Luciano Padovese

Non era il primo autore importante che vi esponeva, c'erano già stati, tra gli altri, Magnolato, Ceschia, Dino Basaldella, Tramontin, di lì a poco ci sarebbero passati anche Mascherini, Spacal e Mirko, a dire di una ormai raggiunta importanza di quello spazio nell'ambito delle attività espositive in Regione.

Fu, per quanto mi riguarda, un'impressione incancellabile.

Zigaina allineava quasi una sessantina di disegni a matita grassa o a tecnica mista, datati tra il '47 e il '67, contrassegnati da quel dinamismo elettrico, da quell'assieparsi e vibrare del segno che già si imponeva come caratteristica del suo lavoro, struttura portante anche di quel "corpo pittorico" che, nelle coeve opere ad olio, assumeva densità drammatiche e preziose, imponeva il suo confronto con una realtà che è natura e storia, inestricabilmente, perché realtà vissuta dall'uomo.

C'erano due momenti ben visibili, in quel gruppo di disegni – a parte le primissime prove già importanti ma ancora

acerbe –: i *Contadini*, i *Braccianti del Cormor*, gli *Uomini sul campo*, le *Biciclette e falci*, le *Aie*, tra il '50 e il '58; poi, negli anni successivi, la presa diretta, l'impostazione ravvicinata dei *Generali*, delle *Ceppaie*, dei *Bambini che giocano* e via via, sempre più intensamente e drammaticamente, le *Donne assassinate*, i *Dormitori*, gli *Animali*, i *Martiri*, gli *Interni con figure*.

Giova notare la differenza, e giova notare la continuità, poiché è proprio attorno al Sessanta che Zigaina assume, da artista, il suo passo definitivo, che è quello del notomista.

La differenza tra i due momenti si può riassumere così: mentre lo spazio del primo, quello oggi archiviato come "neorealista", si può ancora fruire come spazio prospettico, è ancora in qualche modo finestra sul mondo, il secondo, quello delle ceppaie, dei generali, delle donne assassinate, dei dormitori è talmente ribaltato in avanti, talmente proiettato verso il soggetto da toccarlo quasi, provocando un'assunzione di pietà e di orrore – e per questo di responsabilità – tale da costringere al rifiuto, o all'identificazione.

I *Contadini* del 1955 sono ancora un racconto, si incavano in uno spazio visibile, tra campo e argine, stanno parlando, forse accordandosi su qualcosa.

Certo, fanno blocco, le falci ricurve in alto rispondono al movimento delle ramaglie a destra, le biciclette chiudono, tutto è concentrato nel gruppo che "sta", fittamente unito dai segni che lo percorrono, quasi un grumo scavato nella creta vivente della terra.

C'è un dinamismo compresso, una sorta di fremito, ma si tratta ancora, alla fine, di figure in un paesaggio.

Mentre le *Donne assassinate* del 1962 non lasciano scampo, si ribaltano davanti agli occhi in uno spazio minimo, toccano il riguardante con le loro braccia, forse lo bagnano con il loro sangue, ridotte ormai a puro soma sul banco del macello.

Qui il segno non descrive, ma scava penetra e percorre dei corpi torturati.

Quello che non muta è lo strumento

Nell'anno del centenario, una testimonianza critica sul lavoro artistico ed intellettuale di un Maestro del nostro Novecento

PROFILI

sommario

Giuseppe Zigaina
La ceppaia in sogno
olio su tela, 1987
cm. 172x145

usato, il segno: una rete, un incrocio, potremmo anche dire, con termine gaddiano, un “garbuglio” che l’artista sente in ogni caso come lo strumento più efficace per ottenere il risultato, che è sempre e comunque di intensa vicinanza al tema di volta in volta affrontato, si tratti di un’assemblea di braccianti, o del corpo, ridotto ormai a “cosa”, di un internato di lager.

Di fatto, con questa serie di opere grafiche e con le corrispondenti opere pittoriche, cessa nell’arte di Zigaina ogni allusione che si possa in qualche modo definire naturalistica, comincia, e giungerà sino alla fine, il suo operare “metaforico”, che usa sì, e sempre, pezzi di realtà – farfalle e anatomie, cuori e insetti, paesaggi e folgori, cavi elettrici e astronavi, acque e pioppeti, salici girasoli e figure – ma sempre per suggerire un “al di là”, un oltre del pensiero e del ricercare, l’ignoto insomma, l’insondabile totalità della vita e del cosmo in cui il soggetto è come abbagliato e disperso.

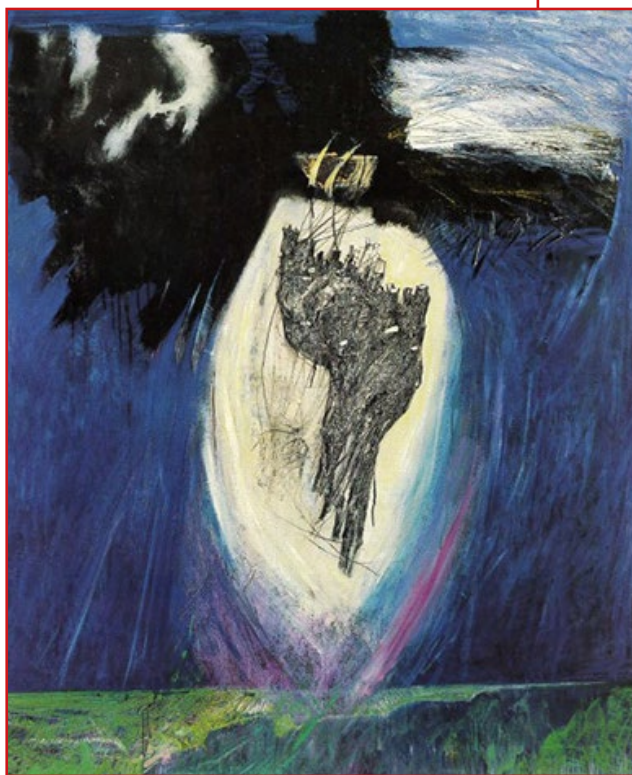
E non è un caso che la sua attività incisoria inizi proprio in questo periodo, nel 1965, con alcuni *Dormitori*, e continui subito dopo con la serie degli *Interrogatori* e quella intitolata *Dal colle di Redipuglia*.

Perché l’incisione è per lui sì uno scavare, un penetrare, ma poi anche un distinguere e un separare, insomma un “notomizzare”, un andar dentro la realtà per metterne a nudo le nervature, i complessi meccanismi che *siamo anche noi*, essendo quei meccanismi la generale struttura della vita.

Appare emblematicamente, nella serie intitolata a Redipuglia, una farfalla notturna che depone le uova, e le depone su un terreno che è intessuto di resti, crani e ossa, ma anche elitre e zampe, una sorta di “limo metamorfico” che unisce vita e morte.

La riflessione dell’artista è insomma passata dallo sguardo sui movimenti sociali, alla considerazione in sé del fenomeno dell’*esser vivi* in cui insetto e uomo – si veda tutta la serie degli “Interrogatori” – sono ugualmente coinvolti.

Così, se noi osserviamo alcune delle



sue formidabili incisioni, troveremo sempre replicato lo stesso atteggiamento di fondo, un guardare che non può accontentarsi della superficie, un interrogare che non si rassegna alla rinuncia, anche se la risposta appaia assai problematica, magari impossibile.

Egli comincia a topografare il minimo. ad entrare nei filamenti della realtà, perché innumerevoli sono le parti che compongono il tutto e lo sguardo d’insieme – che è sempre tendenzialmente naturalistico – non rende conto della complessità del reale, delle sue intrarelazioni, dei suoi snodi non visibili.

Si può prendere come esempio un’acquaforte del 1973, intitolata *Anatomia e insetti*.

Il corpo dell’incisione è ben definito, in alto gli insetti, nella loro consistenza “spumosa” e trasparenza “vetrina”: farfalle e altri indefinibili “viventi”.

In basso una testa umana che si sta decomponendo, visitata nelle sue nervature, l’orecchio e le fauci piene di minuscole larve e insomma di cellule viventi, mentre anche lo spazio intermedio tra gli insetti e

IL PONTE ROSSO
MENSILE DI ARTE E CULTURA
N. 100 febbraio 2024

L'incisione è per Zigaina scavare, penetrare, ma anche distinguere e separare, insomma un "notomizzare", un andar dentro la realtà



Giuseppe Zigaina
Verso la laguna
 tecnica mista su
 carta intelaiata, 1982-1985
 cm. 200x180

la testa è occupato da uova, da filamenti che cadono dall'alto sull'anatomia sottostante, a riempirla di altra vita.

Ecco, partendo da questa "visione" e attraverso successive elaborazioni Zigaina giungerà ai *Paesaggi come anatomia* e alle *Astronavi sulla laguna*, serie ben note in cui un segno sempre di strepitosa sensibilità farà della configurazione del cervello umano un "paesaggio", e di quella del cuore umano un' "astronave", spesso innestando i due temi su quello della "laguna" che si allontana all'orizzonte, accampando così, in maniera molto suggestiva, la sua riflessione per immagini nell'ambiente dell'infanzia e di tutta la vita, da lui varie volte evocato anche nella scrittura.

Non meravigli che questo tentativo di elaborare una rapida sintesi del suo percorso artistico si sia basato, finora, solo su disegni e incisioni.

Chi scrive è tra coloro che intendono questa parte del suo lavoro come fondamentale per comprendere tutta la sua arte, e quindi anche per comprendere il suo "colore", da *Biciclette e falci* del '49, a

l' *Attesa del traghetto serale* del '51, al *Ritorno dal bosco* del '53, al *Generale all'assalto* del '60, a *La capra e il cuore* del '69, ai *Girasoli* dell' '80, a *L'astronave sulla laguna* dell' '83, alle *Ceppaie* del 2000 e via e via – sono solo alcuni esempi dentro una vasta produzione.

Chi abbia potuto seguire questi sviluppi – e ricordo che in Regione si sono allestite almeno tre grandi antologiche, quella di Villa Galvani a Pordenone nel 1990, quella del Museo Revoltella a Trieste nel 2000 e quella di Villa Manin a Passariano nel 2009 – avrà potuto constatare come tutta la pittura di Zigaina sia sostanziata dal "segno", sia cioè continuamente innervata da una sapientissima strutturazione grafica che solo raramente lascia il posto a più larghe e abbandonate campiture cromatiche, tuttavia sempre nervosamente percorse da tracce dinamiche.

Il fatto è che il colore di Zigaina – come del resto già abbiamo suggerito – è sempre mentale, risponde al pensiero, non all'osservazione, o semmai ad un'osservazione subito trascesa da un'idea che la sostiene e la elabora.

Se si osserva un quadro tra i più cromaticamente sfogati dell'artista – e tra i più apparentemente "naturali" – come sono le *Ceppaie* del 2000, si coglierà subito come il blu/violetto che sostiene il giallo non abbia alcuna giustificazione di ordine visivo e come, in alto, il nero lavorato che allude alla farfalla notturna riconduca tutta la pittura alla sua inesorabile natura metaforica.

Per quel che io posso aver capito, questo è Zigaina, un indagatore instancabile dei movimenti e delle pulsioni della vita, della sua inesausta creatività – ma anche della sua sostanziale in conoscibilità.

Un antropologo che si esprime attraverso segno e colore.

Mi pare il lascito più rilevante della sua figura d'artista, una vera indicazione di lavoro.

Sarà importante che i nostri musei, nel centenario della nascita, oltre il già posposto, si preoccupino di acquisire altre testimonianze probanti di quest'arte.

E SE NON FOSSE STATA DISTRUTTA L'AUSTRIA?

di Pierluigi Sabatti

Composizione etnica
dell'Impero nel 1910
(da it.wikipedia.org)



A 110 anni dall'inizio della Grande Guerra, nella pesante atmosfera bellica in cui stiamo vivendo, interrogarsi sulle conseguenze di quel conflitto non è un inutile esercizio retorico.

Stefan Zweig nelle prime pagine del suo capolavoro *Il mondo di ieri*, affermava che «c'è chi non ha mai smesso di immaginare come sarebbe stato il futuro dell'Europa, del mondo, se l'Impero austro-ungarico fosse uscito indenne dalla Grande Guerra».

Basta fare un piccolo sforzo per immaginare come sarebbe la situazione se, nel mezzo del nostro continente, ci fosse un grande stato, comprendente Austria, Cechia, Slovacchia, Ungheria, parte dell'Ucraina, Slovenia, Croazia, costa nord-adriatica, invece di tanti Stati.

Ma non c'è l'Unione europea? Sì c'è oggi, ma non esisteva tra le due guerre quando si crearono le condizioni per il secondo conflitto mondiale e si svilupparono le peggiori dittature del secolo breve: fascismo, nazismo e stalinismo.

Se invece fosse rimasto uno Stato mitteleuropeo, diverso da quello di Fran-

cesco Giuseppe: uno Stato «irrobustito, riformato, prima potenza continentale democratica e pluri-etnica», un grande Stato, garanzia di stabilità, invece di una serie di entità statuali piccole e grandi, spesso in disaccordo tra esse?

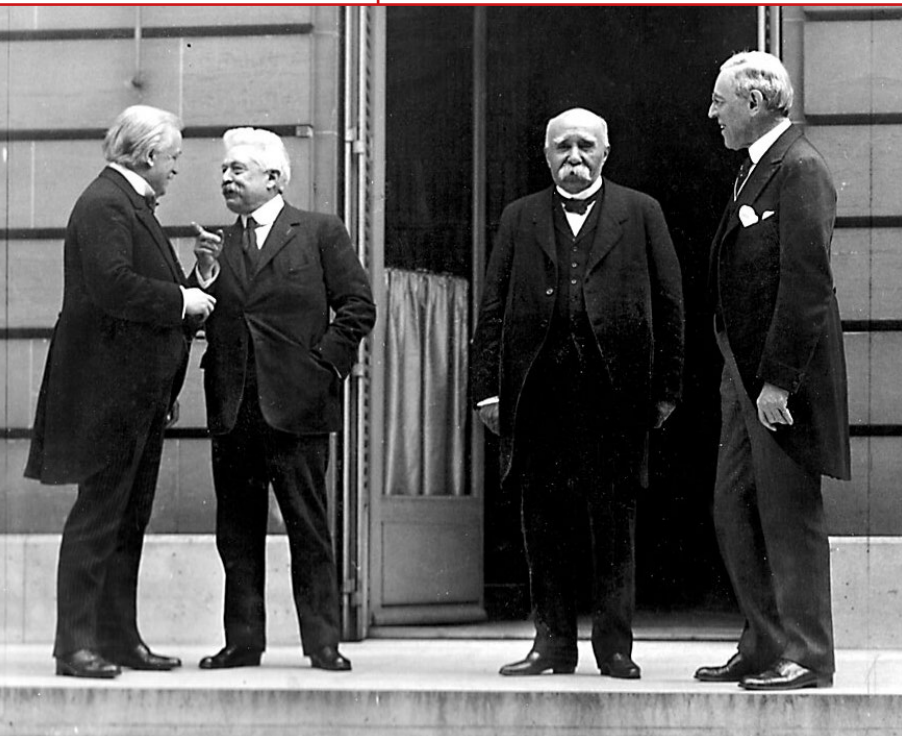
Fantapolitica? Sogni di nostalgici della Duplice Monarchia?

Tutt'altro: una seria e documentata riflessione sull'ultimo periodo della Grande Guerra, quando non era stata ancora decisa la dissoluzione dell'Impero asburgico, ci conforta in questa riflessione.

Andiamo ai mesi tra l'autunno 1917 e l'aprile 1918, quando era stata avviata una trattativa per salvare l'Aquila Bicipite. Questo episodio, trascurato dagli storici, lo affronta Marina Cattaruzza, professore emerito all'università di Berna, nel saggio *Quel giorno a Ginevra: le occasioni mancate della monarchia asburgica 1917-1918* pubblicato sull'ultimo numero del 2023 della *Nuova Rivista Storica*, edita dalla Dante Alighieri.

La storica triestina riporta alla luce un significativo episodio, che avrebbe potuto cambiare la storia, frutto delle sue

La Grande Guerra iniziata 110 anni fa avrebbe condotto ad esiti ben diversi se fosse stata salvaguardata una sostanziale integrità territoriale dell'Impero asburgico



Conferenza di pace di Parigi, 1919

(David Lloyd George, Vittorio Emanuele Orlando, Georges Clemenceau e Woodrow Wilson)

ricerche negli archivi tedeschi, austriaci, inglesi e vaticani e di una recente “formidabile monografia” (parole dell’autrice) di Georg Stacher: *Österreich-Ungarn, Deutschland und der Friede. Oktober 1916 bis November 1918*.

Bisogna premettere che nell’inverno del 1917 i Paesi dell’Intesa (Gran Bretagna, Francia, Italia, Serbia e Impero Russo) sono in difficoltà: l’esercito degli Zar è in piena crisi, tanto che i bolscevichi, arrivati al potere, firmeranno il 3 marzo dell’anno dopo la pace di Brest-Litovks; la Francia aveva subito, in novembre, una cocente sconfitta a Cambrai, dove la battaglia, che all’inizio sembrava vinta, si risolve nell’arco di due settimane in un nuovo nulla di fatto, pagato con 45.000 perdite da entrambe le parti. Pure l’Italia è in ginocchio dopo la disfatta di Caporetto tra fine ottobre e inizi novembre ’17. Gli inglesi, a maggio, avevano concluso l’offensiva ad Arras, in Francia, con qualche significativa avanzata, ma non erano riusciti a ottenere successi decisivi.

La situazione per le forze alleate rischia di precipitare e il premier britanni-

co David Lloyd George si è convinto che bisogna spezzare l’alleanza tra gli imperi centrali e sa che bisogna puntare sull’anello più debole, l’Austria Ungheria.

«Per evitare le obiezioni del Foreign Office, da sempre contrario ad abbozzamenti con rappresentanti di potenze nemiche, i colloqui vengono preparati in gran segreto, non senza finte e manovre diversive, da parte britannica», racconta Marina Cattaruzza.

Lloyd George si muove dopo aver sondato anche l’alleato italiano: in un colloquio privato con Francesco Saverio Nitti, ministro del Tesoro del governo Orlando, viene a sapere che «data la disgraziata situazione militare del paese, l’Italia si sarebbe accontentata di promesse austriache sulla tutela dell’identità culturale dei suoi sudditi italiani di Trieste!».

«Ossia, un ministro italiano affermava di essere disposto ad accontentarsi di meno di ciò che la Gran Bretagna considerava il minimo per indurre l’Italia alla pace separata, cioè il Trentino fino al confine linguistico», un aspetto, che Marina Cattaruzza sottolinea nel suo saggio e che fa meditare sulla retorica patriottica della Grande Guerra come “quarta guerra di indipendenza italiana”.

Gli inglesi preparano nella massima riservatezza l’incontro con gli austriaci che si tiene a Ginevra il 18 dicembre 1917, con lo scopo di convincere l’Impero asburgico a una pace separata.

I due protagonisti sono l’inviato austriaco conte Albert Mensdorff e quello britannico, il generale sudafricano Jan Smuts, il personaggio più interessante di questa vicenda.

Albert Mensdorff, discende da una famiglia della grande aristocrazia austriaca, vanta importanti parentele con la corte di San Giacomo (suo nonno, il conte Emmanuel de Mensdorff-Pouilly, aveva sposato una figlia della regina Vittoria), e lui stesso era stato amico di Edoardo VII e lo è del suo successore Giorgio V. Mensdorff gode di grande popolarità nella cerchia aristocratica di Londra, sta-

Un saggio della storica Marina Cattaruzza ricostruisce i tentativi diplomatici di salvare l'Aquila Bicipite

STORIA

sommario

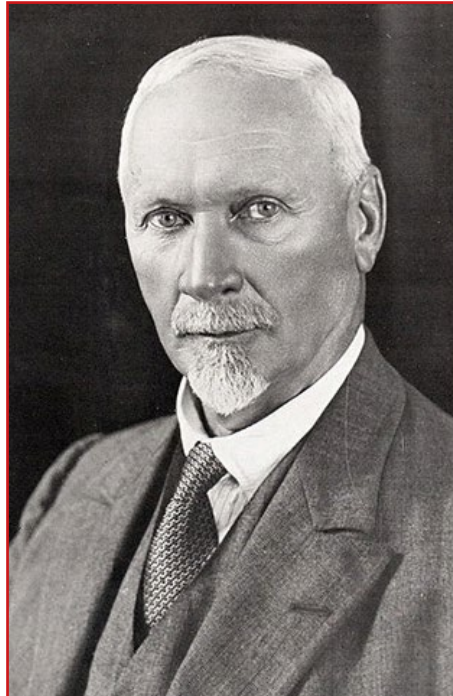
Jan Smuts

tus che gli permette di giocare un ruolo importante nelle relazioni diplomatiche tra l'Austria Ungheria e il Regno Unito, perciò gli viene affidata l'impegnativa missione. E per lo stesso motivo è detestato da Guglielmo II, ultimo imperatore di Germania, che successivamente metterà il veto alla sua nomina a ministro degli Esteri al posto del conte Ottokar Czernin.

Dopo la guerra, anche se il conte Mensdorff si ritira dal servizio diplomatico nel 1919, rappresenterà la Repubblica austriaca quando entrerà a far parte della Società delle Nazioni. E negozierà i protocolli di Ginevra del 1922 riguardanti un prestito per la ricostruzione economica e finanziaria dell'Austria.

Jan Smuts è un personaggio formidabile: patriota afrikaner, di padre olandese e madre francese ugonotta, si distingue negli studi in patria e nel Regno Unito, apprendendo parecchie lingue tra cui il tedesco e facendosi onore a Cambridge. Quando scoppia la prima guerra mondiale propone immediatamente un'assistenza militare al Regno Unito sfidando i furori degli afrikaner, discendenti degli olandesi che avevano fondato le loro colonie in Sudafrica. Va ricordato che si erano combattute ben due guerre tra inglesi e boeri (come venivano definiti gli olandesi) a cavallo fra il XIX e il XX secolo. La prima si svolse dal 1880 al 1881 e la seconda dal 1899 al 1902. I due conflitti portarono alla supremazia britannica in Sudafrica e posero fine agli stati dei colonizzatori olandesi, ovvero la Repubblica del Transvaal e lo Stato Libero dell'Orange, inglobandole nella Colonia del Capo.

È chiaro perché la scelta di Smuts viene fortemente osteggiata dai suoi compatrioti boeri, ma lui non demorde: dopo aver combattuto i tedeschi in Africa, nel 1917 capeggia la delegazione sudafricana nel Regno Unito, entrando nel gabinetto di guerra del premier David Lloyd George, che gli affida appunto il delicatissimo incarico di indurre gli Asburgo a una pace separata.



Ricordo che Smuts aveva combattuto dalla parte boera nella guerra del 1899 reggendo un comando indipendente a Pretoria, dove aveva utilizzato con successo tattiche di guerriglia contro le linee britanniche. Nell'aprile 1902 aveva invaso la Colonia del Capo, ma la sua armata era troppo piccola ed era ormai troppo tardi, visto come stavano volgendosi a favore degli inglesi le sorti del conflitto.

Si era arreso, però aveva partecipato alla stesura delle condizioni di pace. Come detto, i boeri avevano perso le loro repubbliche indipendenti, ma Smuts era rimasto fermo nella sua convinzione nel futuro di un Sudafrica unito. Tornato a Pretoria e alla vita familiare, fu inevitabilmente coinvolto negli affari pubblici. Lui e il generale Louis Botha si opposero all'interpretazione restrittiva dei termini di pace dell'alto commissario Alfred Milner e insistettero sui diritti boeri. Smuts tornò in Inghilterra alla fine del 1905 per sollecitare il Gabinetto di sua maestà a concedere l'autogoverno del Transvaal e l'Unione del Sudafrica che ottenne nel 1910.

Aveva la reputazione di essere freddo

IL PONTE ROSSO
MENSILE DI ARTE E CULTURA
N. 100 febbraio 2024

Nel 1917 si tentò, da parte britannica, di conseguire una pace separata con l'Austria, che avrebbe cambiato il corso della guerra e della Storia



e distaccato, ma tra i suoi amici e nella sua cerchia familiare era diverso, rilassato e geniale, colto e appassionato, amante della letteratura e della poesia.

È questo l'uomo che presenta al suo interlocutore un documento in cui prefigura la conservazione dell'Impero ma anche le profonde modifiche, che Marina Cattaruzza sottolinea nel suo scritto, per farlo «diventare forte e indipendente utilizzando tutto il potenziale che l'Intesa aveva a disposizione. Un grande Impero asburgico, secondo Smuts, non avrebbe mai potuto rappresentare una minaccia per il mondo, dato il suo carattere etnicamente eterogeneo, ma sarebbe stato in grado di riequilibrare il ruolo della Germania nell'area e alleggerire la pressione esercitata dal blocco mitteleuropeo verso la Russia e l'Oriente».

«Dobbiamo far capire all'Austria, affermava Smuts, che se si separa dalla Germania potrà godere della nostra indiscussa benevolenza. Una volta scom-

parso il pericolo russo, non c'era nessun motivo per l'Austria di continuare a fare da *junior partner* dell'Impero germanico. I termini della pace separata da proporre a Vienna dovevano essere tali da porre fine alle sue presenti sofferenze (in primo luogo la fame di cui soffrivano i popoli dell'Impero asburgico e l'umiliazione di essere subalterni dell'alleato germanico)».

«La nostra offerta di pace – proseguiva il generale – deve implicare un rafforzamento e un ingrandimento dell'Austria. Con ciò, noi aiuteremmo noi stessi nell'immediato e per il futuro».

Quindi Smuts elencava punto per punto le condizioni per una pace separata da sottoporre a Vienna nel corso dell'incontro di Ginevra: «All'Italia andava ceduto il Trentino, con assicurazioni per l'autonomia culturale degli italiani di Trieste e di altre aree costiere dove costituissero una parte considerevole della popolazione. Alla Romania si sarebbero dovute cedere la parte della Bucovina e della Bessarabia abitate da Rumeni. A sua volta, la Romania avrebbe dovuto cedere alla Bulgaria la parte bulgara della Dobrugia. La Galizia (austriaca) sarebbe dovuta andare alla nuova Polonia indipendente che si sarebbe unita all'Impero asburgico come sua terza componente. La quarta componente della potenza asburgica sarebbe stata, infine, la Serbia (!), ampliata del Montenegro. In sede di trattative si sarebbe potuta considerare l'opportunità di anettere alla Serbia anche la Dalmazia e la Bosnia Erzegovina. L'Austria non avrebbe dovuto avere rapporti economici preferenziali con la Germania e sarebbe dovuta essere assistita il più possibile, nella ricostruzione postbellica, dalle potenze dell'Intesa».

«Dobbiamo far capire molto chiaramente all'Austria – continuava Smuts – che noi controlliamo le comunicazioni marittime e le risorse economiche del mondo intero e che siamo pronti ad andare avanti all'infinito, piuttosto che concludere una pace poco soddisfacente. La continuazione della guerra avreb-

Fosse andata in porto la trattativa, ci saremmo risparmiati un anno di guerra e il dopoguerra che partorì tre spaventose dittature e i milioni di morti che esse generarono

be avuto conseguenze disastrose per gli Imperi centrali: l'area mitteleuropea, annotava Smuts, continuerebbe a essere esclusa dagli scambi globali, che avrebbero seguito nuove rotte emarginando la Mitteleuropa per gli anni a venire. Neanche la guerra sottomarina era in grado, alla lunga, di piegare il Regno Unito. Quest'ultimo era, però, disposto ad addivenire a una pace ragionevole, nella prospettiva di una ricostruzione postbellica complessiva».

Però i primi passi avvengono nel segno di un equivoco destinato a rivelarsi insormontabile. Mensdorff si siede al tavolo con intenti del tutto diversi da chi gli sta di fronte. L'Inghilterra voleva rompere l'asse degli Imperi centrali, togliendo dai campi di battaglia gli eserciti di Vienna e isolando la Germania. Per Vienna, invece, l'obiettivo più importante era quello di pervenire a colloqui di pace diretti tra rappresentanti tedeschi e britannici, con l'intermediazione dell'Austria.

A complicare le cose ci si era messo pure il successore di Francesco Giuseppe, l'imperatore Carlo I, gran brava persona, tanto che lo vogliono fare santo, ma con scarso acume politico. Carlo che aveva avviato una trattativa personale con il presidente francese Poincaré, senza avvisare il proprio governo. Una gaffe, resa pubblica dai francesi, che il ministro degli Esteri austriaco Czernin riesce a fatica a rimediare. Un incontro tra Carlo I e il Kaiser Guglielmo ricuce l'alleanza, ma umilia Carlo che subisce una lavata di capo da Guglielmo. La guerra continua. E l'arrivo degli americani risolve le sorti dell'Intesa. Nella capitale italiana viene organizzato il "Congresso delle Nazionalità oppresse dall'Impero austro-ungarico". Nei tre giorni di lavori (8, 9 10 aprile 1918) in Campidoglio venne formulato il "Patto di Roma" con il quale il nostro Paese elabora un disegno di politica estera di ampio respiro, delineando il futuro del continente alla fine del conflitto.

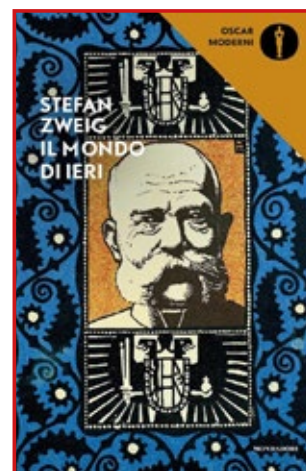
Il Patto – nota lo storico veneziano

Francesco Leoncini nel volume *Il Patto di Roma e la Legione Ceco-Slovacca. Tra Grande Guerra e Nuova Europa* – riveste due importanti aspetti: supera l'accordo di Londra in base al quale l'Italia era entrata in guerra e rivolge la sua attenzione verso quella "famiglia slava" con la quale deve allearsi per giocare un ruolo guida nella nuova Europa. Sono le idee di Giuseppe Mazzini, che collocava il Risorgimento italiano nell'ambito della rinascita nazionale dei popoli europei, tra i quali in grande considerazione doveva essere tenuto quello della "Grande Illiria", di coloro che abitavano la dirimpettaia costa dell'Adriatico. Mazzini aveva specificato che i confini d'Italia non andavano oltre Pola (chiaro il rimando a Dante) e che l'Istria era italiana, ma dopo Fiume bisognava confrontarsi con l'elemento slavo. Poi però Roma prenderà un'altra strada, tragica.

Se la trattativa del novembre 1917, ridottasi a due incontri tra Mensdorff e Smuts, fosse andata in porto, cosa ci saremmo risparmiati? Un anno di guerra e il devastante dopoguerra che partorì tre spaventose dittature e i milioni di morti che esse generarono. Forse non ci sarebbe neanche la guerra che oggi devasta l'Ucraina.

E Trieste? Sarebbe stata un porto fiorentissimo ben prima dell'arrivo di Zeno D'Agostino.

Il saggio di Marina Cattaruzza offre questa riflessione e ci induce a pensare che talvolta può essere utile rileggere la storia concedendosi qualche se. «Un serissimo passatempo – come ha scritto il giornalista Alessandro Mezzena Lona – che non ha mai spaventato Guido Morselli, autore di *Contro-passato prossimo*, in cui ipotizzava la vittoria degli imperi centrali. E per tutta la vita ha provato a convincere gli editori italiani che le sue non erano soltanto belle, inutili pagine da erudito grafomane. Dal momento che «il paradosso sta dalla parte dell'accaduto: dall'altra parte se ne sta, sconfitta, quella che chiamiamo (sebbene con ottimismo) logica delle cose».



Stefan Zweig
Il mondo di ieri
Mondadori, Milano 2017
pp. 392, euro 14,50

L'ULTIMO DEL PARADISO

di Fulvio Senardi



Elio Germano

Un trionfo assoluto per Dante Alighieri e la plateale dimostrazione di come ogni tentativo di implementare la forza espressiva della *Commedia* con supporti musicali o visivi finisca per rappresentare un orpello che va a smorzare il vigore comunicativo. E parliamo di un Grande la cui lingua, per la maggior parte comprensibile, non è peraltro sempre trasparente al pubblico di oggi.

Questo in estrema sintesi il bilancio della serata che il Politeama Rossetti di Trieste ha offerto a spettatori numerosi e particolarmente ben disposti (come si è capito dall'ovazione finale), presentando lo spettacolo *Paradiso XXXIII* di e con Elio Germano. Straordinario il testo (occorre dirlo?) e grandissima l'interpretazione, con Germano perfettamente capace di coinvolgere nonostante le asperità della parola antica. Verso la quale però forse è mancato, e suona quasi un paradosso, un completo atto di fiducia, tanto da volerla accompagnata dalla colonna sonora di Teho Teardo, a tratti sovrastante e appena tollerabile quando si fa sommessa, e dai giochi di luce, non di rado fastidiosamente intensi, voluti dai registi Simone Ferrari e Lulu Halbaek, a partire da un nucleo figurativo mutuato ora dalle suggestioni dantesche delle fiammelle di luce che si compongono e si scompongono nel sommo dei cieli (posto che la qualità sensoriale del Paradiso è "luce intellettuale piena d'amo-

re;/ amor di vero ben, pien di letizia;/ letizia che trascende ogni dolzore"), ora dalle illustrazioni dantesche di John Flaxman.

La recita dell'ultimo canto della *Commedia* – aggiungo ancora ispirata, per poi chiudere con le lodi all'interprete – diventa così, spettacolo, evento, happening, in omaggio a quel mito contemporaneo dell'"immersività", che pretende di arricchire il messaggio artistico, declinandolo in un più vasto arcobaleno di linguaggi. Dunque, per prendere come esempio emblematico una "mostra" (il termine è inadeguato, lo concedo) di cui si è molto parlato in tempi recenti, si sta imponendo la convinzione che non basti ammirare la notte stellata di van Gogh collocandosi, come vogliono le più usuali consuetudini fruibili, in posizione frontale davanti alla tela ma, grazie a tecnologie digitali, sfidarne la "staticità" con roteanti sfere di luce mosse in un firmamento blu cobalto da cui gli spettatori sono totalmente avvolti. In questo modo, sostengono i fautori delle nuove frontiere dell'esperienza estetica, si entrerebbe dentro la sostanza stessa dell'arte, con il fruitore integrato in una sorta di caleidoscopio che moltiplica all'infinito le possibilità insite nell'oggetto artistico, ridotto al rango di mero punto d'avvio di un universo di forme in continua metamorfosi che ne moltiplica le supposte potenzialità in virtù dei più moderni espedienti tecnici. Ma si capisce meglio van Gogh dentro un percorso che lo trascende quanto alle intenzioni e alla tecnica, o semplicemente si sposta il focus della fruizione dalla comprensione all'emozionalità? Nessuno metterebbe in dubbio che il rapporto con ciò che la nostra cultura definisce arte ne venga, in un certo qual senso, facilitato adeguandolo ai parametri di un'epoca superficiale e disattenta, che tanto più consuma tanto meno capisce, ma siamo sicuri che quel presunto "meglio", più ricco, più suggestivo, più parlante, offertoci dall'immersività con i suoi "effetti speciali" non sia invece un modo per snaturare e contraffare?

Il XXXIII canto del *Paradiso*, come certo ricorda chi ha frequentato un buon liceo, si divide in due parti; la prima con-

Lo Stabile presenta una lettura “immersiva” del XXXIII canto del Paradiso dantesco

TEATRO

sommario

tiene la preghiera che San Bernardo (dal canto XXXI, sostituendo Beatrice, a fianco del poeta che ascende nell’Empireo) rivolge alla Vergine affinché ella conceda a Dante la visione di Dio, la seconda racconta per allusioni e metafore la contemplazione del divino da parte del poeta-profeta, il quale non cesserà di accennare, fino alla conclusiva perdita di orizzonti nell’«amor che move il sole e l’altre stelle», all’impossibilità di dar voce con fedele espressione letteraria a quell’esperienza di cui gli rimane nel ricordo solo un flebile ma rivelatore senso di beatitudine («La forma universal di questo nodo/ credo ch’i’ vidi, perché più di largo,/ dicendo questo, mi sento ch’i’ godo»), e che tuttavia si sforzerà di richiamare alla memoria traducendo i misteri cristiani nell’allegorismo delle immagini (i «tre giri/ di tre colori e d’una contenenza» il mistero della Trinità; «la nostra effigie [...] pinta» ivi iscritta il mistero dell’incarnazione e della doppia natura del Salvatore): «Ormai sarà più corta mia favella, / pur a quel ch’io ricordo, che d’un fante/ che bagni ancor la lingua alla mammella»; e ancora: «Oh quanto è corto il dire e come fioco/ al mio concetto! E questo a quel ch’i’ vidi,/ è tanto, che non basta a dicer ‘poco’».

Ora compensare questa impossibilità così insistentemente dichiarata, e insieme tanto ovvia se si consideri l’incommensurabilità del divino rispetto all’umano, con un’aggiunta irritante di “luci e suoni”, come a voler dare contenuto e sostanza a ciò che invece, per sua propria natura, deve restare celato e alluso, non ci avvicina a Dante, al suo mistero e alla sua bellezza, ma piuttosto degrada un campione potente di autonomia poetica inquinandone la suggestiva testualità e la potente drammaticità con un supporto cromo-musicale; per non dire della passività che tutto ciò induce nel fruitore: seguendo questa pratica il rapporto con l’arte perde il senso di una ricerca di significato, di un penetrare nel suo mistero (magari anche difficile e faticoso, come sempre quando si tratta di mettersi in gioco per una vera crescita culturale), ma piuttosto un abbandono

“voluttuoso”, insieme pigro ed estatico, a stimoli della più varia natura (e perché allora non aggiungere i profumi, da aspergere in sala – qualche cultore dell’immersività lo ha fatto –, e una coppa di champagne da offrire agli spettatori, o meglio, nella fattispecie, un bicchiere di vino, giusto «il calor del sol che si fa vino», di *Purgatorio* XXV?). Ha spiegato Anne-Cécile Robert (*La strategia dell’emozione*), toccando un tema che mi limiterò a sfiorare per mostrare la congruità del contemporaneo microcosmo dell’arte con i grandi processi di fondo della nostra società, che «l’invasione dello spazio sociale da parte delle emozioni», caratteristica dello sfaccettato poliedro politico-culturale di un Occidente nella sua parabola discendente, fa sì che «questi sentimenti, sollecitati e incoraggiati, si installano nel cuore delle relazioni sociali a scapito di altre modalità di conoscenza, come la riflessione o la ragione», assumendo in più «carattere globale e sistemico». Nessun processo alle emozioni, ad ogni modo, e men che meno nell’ambito dell’esperienza artistica, dove sovente fungono da supporto di senso. Non sfuggirà però, per ritornare a Dante, che trasferire per via “immersiva” l’esperienza di fruizione del XXXIII canto dal testuale (l’unica categoria espressiva che rispetti l’intenzione autentica dell’autore, che nella parola trova la sua consacrazione e il suo limite) al sensoriale-emozionale per renderne il messaggio più ricco, forte, penetrante, esplicito risulta un’operazione non solo, come si è detto, poco efficace quanto al risultato ma anche “filologicamente” ingannevole, visto che la *Commedia* non nasce, come le opere di Wagner, sullo stimolo di un lucido progetto di *Wort-Ton-Drama*, ma è appunto, per esplicita volontà del suo creatore, “poema sacro” («al quale ha posto mano e cielo e terra»). Concludo: assistendo a questo evento dantesco viene da pensare a quella Venere di Milo, “aggiustata” per il (cattivo-)gusto moderno con l’aggiunta di due braccia, che Umberto Eco, più con malinconia che con indignazione, raccontava di aver visto in un museo statunitense.

IL PONTE ROSSO
MENSILE DI ARTE E CULTURA
N. 100 febbraio 2024



Dora Bassi
1970
foto di Tino da Udine

DORA BASSI SCRITTRICE

di Gennaro Rega

Nel n.° 85, ottobre 2022, de *Il Ponte rosso* era apparsa la recensione di Walter Chiereghin sulla mostra dal titolo *Dora Bassi fra immagini e parole* che la Galleria Spazzapan in quei mesi aveva organizzato a Gradisca d'Isonzo. Perciò rimando i lettori a questo articolo per avere notizie più dettagliate sulla biografia dell'artista isontina.

Piuttosto vorrei confermare un giudizio che Chiereghin esprimeva nel suo "pezzo". Fra Dora Bassi e la lettura, la scrittura, la manipolazione della materia o dei colori sembra esistere un connubio innato. Testimonia, appunto, la figlia Roberta Corbellini in *L'arte di una vita*, a cura di Luigi Vitale, *Friuli Venezia Giulia. Artisti & Artigiani nella Terra dell'oro*, Paravolo 2021, che «la luce emanata dalla tela» è pari a quella di cui sono intrise le pagine scritte sia narrative sia saggistiche della madre.

Infatti poche donne del Novecento italiano si sono espone al cemento di esprimere la propria interiorità attraverso la stretta interazione fra varie tecniche delle arti plastiche (ceramica, scultura) e generi della pittura (neorealismo, informale, simbolico-figurativo) unite a un'ecclettica produzione di testi in prosa. Dora Bassi (Feltre 1921 - Udine 2007) è una di queste. La si potrebbe accostare alla personalità poliedrica di Graziana Pentich (Trieste 1920 - Roma 2013) di cui mi sono occupato su *Il Ponte rosso* n° 62, novembre 2020 e nel volume collettaneo *Un giorno, a ricordare - per Graziana Pentich*, a cura di Angelo Stella, (Fondazione Maria Corti, 2021). Ma in lei si potrebbero cogliere anche affinità con Silvana Weiller Romanin Jacur (Venezia 1920 - Padova 2022) la cui pittura, permeata dalla magia del colore, si trasfonde nel testo letterario che diventa rispecchiamento dell'anima, frammento dell'inconscio. Infine non va trascurato un ideale legame con la versatile capostipite novecentesca delle avanguardie artistico-letterarie, Benedetta Cappa (Roma 1897 - Venezia 1977), moglie di Filippo Tommaso Marinetti, creatrice del "tattilismo" futurista, ma anche scrittrice dallo stile sperimentale ed empatico. Ad esempio, il suo romanzo a sfondo autobiografico, *Le forze umane* (1924), lo accosterei a quello di Dora Bassi, *L'amore coniugale*.

Ricordo brevemente che l'artista isontina sperimentò vari generi, oltre al romanzo, come il saggio breve, la recensione, l'autobiografia.

Spesso l'animava nello scrivere una volontà caparbia di esprimere il proprio impegno per la valorizzazione della figura femminile nell'arte e nella vita. Vanno citati a questo proposito alcuni dei "pezzi" pubblicati per la rivista milanese *Lapis* con la quale collaborò nei primi anni '90. Sono *reportages* e recensioni su mostre e cataloghi espressi con una prosa duttile e plastica. Per esempio, in *Lapis* n. 13-14, 1991 chiosava l'indagine condotta da ricercatrici tedesche intitolata *Das Verborgene Museum* (Il museo nascosto) e la mostra che ne seguì a Berlino fra il 1986 e il 1987 per rivendicare una piena e paritaria presenza delle opere di artiste donne nelle sale dei musei e non nei loro sotterranei. Oppure in *Lapis* n. 15, 1991 recensiva quasi con spirito sororale e accorato il saggio di Withney Chadwich, *Women Artists and Surrealist Movement* per condividerne l'opinione che «molte di noi [artiste] oggi fanno che non devono chiedere giustizia. All'inizio la giustizia era con noi, ora dobbiamo soltanto riprendercela». Proponeva inoltre al pubblico italiano suggestive e sconosciute personalità come la giovane pittrice ebrea di nascita tedesca Charlotte Salomon, morta nel 1943 ad Auschwitz o l'artista neo-concettuale statunitense Jenny Holzer. La sua dunque era spesso una critica d'arte "militante" che tentava di strappare il velo di silenzio che nel secondo Novecento copriva ancora l'arte femminile, in particolare nel nostro Paese.

A questo punto aggiungerò un altro importante tassello affinché risulti approfondito il quadro delle qualità di narratrice di Dora Bassi.

In vita ebbe modo di pubblicare un solo romanzo, *L'amore coniugale*, Trieste 1998. Tuttavia ne aveva scritto anche un secondo, le cui bozze rimasero nel cassetto.

Riporto due testimonianze significative che fanno riferimento alla gestazione di questo testo intitolato: *Una notte in fondo al cielo*, nel 2021 edito da Braitan.

Hans Kitzmuller, scrittore, traduttore, saggista che gestisce una famosa azienda vitivinicola a Brazzano, nello stesso borgo dov'è la casa dell'infanzia di Dora Bassi, ricorda di aver avuto una positiva sorpresa quando lesse nei primi anni Duemila il dattiloscritto che l'artista gli aveva inviato per riceverne un parere. Una quindicina d'anni dopo la scomparsa

La poliedrica figura dell'artista isontina include un'attività di scrittura saggistica e creativa di rilevante interesse

PROFILI

sommario

di Dora Bassi, egli si decise a pubblicarlo con la sua piccola casa editrice. Kitzmuller scelse, però, un titolo diverso da quello del faldone che aveva potuto a suo tempo esaminare: *Il triangolo e il cerchio*.

Nell'abbozzo del romanzo, come nel testo a stampa, questi due simboli primari, «abisso e vertice», ispirano comunque alcune opere del pittore protagonista. Costui rivela di averli tratti dalla sua instancabile lettura della *Commedia* di Dante. Infatti è fermamente convinto sia necessario conoscere l'abisso della disperazione per avere il privilegio di vedere apparire all'improvviso una luce e ritornare a «riveder le stelle».

Anche Marco Menato in *Genesi di un racconto: Dall'immagine alla parola*, Gorizia 1997, testimonia: «l'epoca in cui è ambientato è quella degli anni di Brera, anni pieni di attività, di studi, di conoscenze e di esperienze emozionali. Mi ha confessato [Dora] che sta lavorando su Stelio Sole, pittore e giramondo canadese». Alle pagine 31-32 di questo stesso volume Dora Bassi scrive un capitolo intitolato *Sesto San Giovanni*. Rievoca con entusiasmo quella società di artisti i quali immaginavano di essere a Montparnasse ed erano immersi nei fumi ammorbanti delle acciaierie Falk e nello smog milanese. E ricorda nostalgicamente la Milano fra gli anni Settanta e i primi anni Ottanta del Novecento, polo attrattivo per le arti visive. Vi si era trasferita dal Friuli nel 1972. Lo scultore Dino Basaldella l'aveva proposta per un incarico di assistente alla cattedra di scultura all'Accademia di Brera. Vi conobbe fra gli altri ed elesse ad amico fraterno l'italo-canadese Stelio Sole, che nelle bozze del romanzo è alluso attraverso la figura del protagonista, Elio Del Monte. Ma nei primi anni Ottanta ci fu una sorta di diaspora da Milano e molti di questi artisti, insofferenti nei confronti della logica mercantile predominante nel capoluogo lombardo, cercarono sedi più appattate. Anche Stelio Sole, «un poeta dell'arte», come Bassi amò definirlo, si vide costretto a ritornare definitivamente in Canada.

Il romanzo è composto da un prologo, tre movimenti e un epilogo. Intendo come «prologo» il cap. I (*Un incontro*) e come «epilogo» il cap. XI (*Una lettera per Nora*). Attraverso un ampio *flash-back* Bassi attinge i suoi personaggi dall'aereo pulviscolo della memoria personale.

La scrittrice usa una tecnica simile a quella del suo primo libro: in un lontano presente i protagonisti si abbandonano ai ricordi. Anche in questo testo Nora, *alter ego* di Dora, è l'io narrante, colei che preserva dall'oblio la storia tormentata e fascinosa dell'artista Elio, *alias* Stelio.

Mi piace citare l'ammissione da lei stessa fatta a Kitzmuller e riportata nella postfazione del libro: «In realtà Elio *c'est moi*. Quando ho cominciato a scrivere di lui, sentivo che tendeva a sfuggirmi di mano. Dovevo rincorrerlo e immedesimarmi in lui».

La trama del romanzo dunque è imperniata su Elio Del Monte, un pittore. Adolescente, a Morsano Veneto amorgeggia con una coetanea, Maria. Ma l'inattesa gravidanza della giovane lo costringe a emigrare in cerca di fortuna in Canada, a Sorel nella regione del Québec. Con il passare dei mesi nostalgia e solitudine lo convincono a compiere un matrimonio riparatore. Maria e il neonato vengono a stare con lui. La relazione si rivela subito spigolosa. Lei è una ragazza bella ma insoddisfatta. Lui non riesce a darle sicurezza economica e affettiva. L'unione fra i due a distanza di un anno si interrompe traumaticamente. Nel frattempo la ricerca di un fine creativo e appagante che lo elevi dalla greve, ripetitiva e circoscritta realtà della vita, spinge Elio verso la pittura. Intuisce che questa passione lo potrà riscattare da una condizione anonima di immigrato, gli potrà offrire un senso compiuto e attraente del mondo, gli potrà permettere di costeggiare l'abisso del Mistero che all'inizio del racconto dalle nude finestre del quartiere popolare canadese in cui era costretto a vivere gli si palesava soltanto come un fiume ghiacciato o come una grigia sequenza di squallidi edifici metropolitani.

È ambizioso e incontra o tenta di incontrare maestri come Père Xavier, Bill Krompskj (entrambi personaggi di fantasia) Riopelle e soprattutto Mark Rothko, capaci di insegnargli a calibrare positivamente la propria forza pulsionale e a seguire la disciplina della forma. Ma occorrerebbe anche sottostare a una ben precisa regola, a un instancabile lavoro interiore. Tuttavia per un'innata debolezza di carattere Elio non sa attuare nel suo lavoro d'artista una continuità che sia sempre di alto profilo. Dunque un elemento psicopatologico blocca la sua ascesa. Da uomo sarebbe in grado di «rischiare la vita», ma da



Dora Bassi
L'amore quotidiano
Lint Editoriale, Trieste 1998
pp. 240, fuori catalogo

IL PONTE ROSSO
MENSILE DI ARTE E CULTURA
N. 100 febbraio 2024



Dora Bassi
Una notte in fondo al cielo
 Braitan, Brazzano (GO) 2021
 pp. 262, euro 16,00

Nel suo secondo romanzo, postumo, Bassi narra di un amico artista, Stelio Sole, che entra nella struttura narrativa col nome di Elio Del Monte

pittore è irretito da un'inadeguatezza di fondo che nessun esercizio tecnico potrà mai risolvergli. Il dolore di esistere prevale sulle sue risorse e aspirazioni creative. Il fallimento a questo punto diventa per lui ripetuto e insopportabile.

Questo personaggio dimidiato e soffocato dall'ambizione di gareggiare con i "maestri", è per certi versi accostabile alle due figure reali che, come accennavo in precedenza, sono celate dietro la vicenda romanzesca: Dora Bassi e Stelio Sole. Anche loro «si sentivano addosso le ali di Icaro» quando a volte avrebbero voluto ascendere alle altezze dei Grandi. La citazione di questa efficace metafora è tratta da *Una nota* di Roberta Corbellini posta alla fine del libro.

Seguendo le peripezie di Elio Del Monte, artista nomade sempre in viaggio, perché deluso da amori impostati su un *ménage* tradizionale, perché insofferente di un rapporto condizionato soprattutto dal fattore economico-affaristico quando frequenta gli ambienti alla moda e i galleristi, perché frustrato nelle ambiziose aspirazioni a realizzarsi come artista "totale", ho sentito il bisogno di scoprire chi fosse in realtà il suo *alter ego*, Stelio Sole, che nel romanzo la Bassi cela sotto il nome di Elio Del Monte. Dora Bassi confessa a Piero Fortuna in *La luce nell'ipotesi estetica di Dora Bassi* che era «un fratello per me». Aggiunge poi arguti dettagli sul periodo a cavallo fra gli anni Settanta e gli anni Ottanta vissuto in sua compagnia nei falansteri di Sesto San Giovanni. Delle interminabili, accalorate discussioni sull'arte che Dora e Stelio intraprendevano durante le serate trascorse nell'appartamentino di Sesto San Giovanni, mi ha dato conferma in un'affabile telefonata anche la seconda moglie del pittore, Giulia Ivanov, da anni residente in Italia.

Continua la Bassi: «Se rincasavo la sera avevo paura ad attraversare il piazzale male illuminato. Sono stata scippata una infinità di volte, nel condominio di Sesto dove avevo comperato lo studio e un monolocale più servizi [...]. Al pianterreno c'erano gli studi degli artisti, qualcuno mi è diventato amico. Stelio Sole, ad esempio, pittore canadese [...] Gli devo molto, c'era affetto fra noi [...]».

Un altro commosso ricordo dell'amico si legge in *Da materia a memoria*, Gorizia 1997: «Il lavoro pomeridiano a Sesto continuava. Il quartiere era cambiato, i costi degli studi negli

stabili Valladè vertiginosamente saliti. Ci fu una lenta ma irreversibile diaspora degli artisti [...] Verso sera Stelio Sole [lui e Dora erano tra i pochi rimasti agli inizi degli anni Ottanta] si piazzava sotto le mie finestre, alzava quel suo faccione roseo e sorridente verso di me gridando: "Ciò, tosa, la zena l'è pronta". Era canadese di origine veneta [...]. Con me comunicava in bassanese. A Milano se la passava da cani. Era candido, sognatore, affettuoso, un po' guascone. [...] Nel suo studio mancava tutto. Prima di sedermi alla sua tavola che era un quadro rovesciato sorretto da cavalletti, passavo dal pizzicagnolo e comperavo vettovaglie per tre o quattro giorni.[...] Questo durò fino al 1983. Stelio tornò a Montreal da dove mi scriveva le più bizzarre lettere che io abbia mai ricevuto. Tre anni fa mi telefonò da un ospedale di Toronto, se ne stava andando di cancro».

Stelio Sole era nato nel 1930 in provincia di Venezia da genitori del luogo. Poco più che ventenne, attratto dal fascino dell'arte classica italiana, si recò a Venezia per seguire un corso di disegno. Successivamente si trasferì a Milano dove dal 1952 al 1955 studiò scultura e disegno analitico all'Accademia di Brera. All'epoca suo maestro era Marino Marini. Alla fine del 1955 lasciò l'Italia e si recò in Canada. Qui soggiornò a Sudbury, Montréal e infine nella regione del Québec, dove tornò più volte fino alla morte. Avvicinò artisti come Riopelle, Paul - Emile Borduas, Paul Leduc. Poi curioso e irrequieto decise di andare a New York, per affinare la sua tecnica e avvicinare le nuove tendenze pittoriche. Attraverso Jackson Pollock aderì alla pittura informale. Ma assimilò anche i concetti di creazione come liberazione del gesto, e di colore come spazio, frequentando entusiasta lo studio e le composizioni di Mark Rothko. Alla fine degli anni Sessanta si separò definitivamente dall'ambiente newyorchese, alla ricerca di una sua originale espressività. Aspirava come uomo e artista (è un atteggiamento che connota anche il personaggio creato dalla Bassi) a mantenersi libero di esprimere totalmente il suo vissuto. Fra i primi anni Settanta e il 1986 viaggia e risiede per periodi più o meno lunghi in Québec e in Europa. La sua attività artistica si sviluppa nell'atelier che aveva lui stesso scelto, ubicato nella regione della Mauricie. Successivamente a Milano e a Parigi.

Stelio Sole e Dora Bassi

In vita ebbe modo di pubblicare un solo romanzo, L'amore coniugale, Trieste 1998. Tuttavia ne aveva scritto anche un secondo, le cui bozze rimasero nel cassetto.

Ho potuto arricchire la mia documentazione su questo periodo della carriera di Stelio Sole grazie alla consultazione dell'archivio raccolto personalmente da Marie-Andrée Levasseur, direttrice del Centro per le arti visive di Trois-Rivières (Québec) e oggi vera, squisita "vestale" della memoria del pittore italo-canadese. In quegli anni le sue opere erano molto apprezzate in Canada e Francia. Molti critici commentavano: «*Stelio Sole est vraiment un maître*». Al contrario, in un'intervista rilasciata nel 1986 al giornalista canadese Normand Biron confessava amareggiato di aver avuto una tiepida accoglienza da parte della critica e del pubblico italiani e addirittura non faceva cenno al secondo periodo vissuto a Milano fra la fine degli anni Settanta e i primi anni Ottanta. Nell'accurato repertorio di ritagli di giornali presente nell'archivio della dott.ssa Levasseur ci sono, a conferma di questo dato, poche recensioni su esposizioni e mostre di Stelio Sole, in Italia. Quelle che ho potuto leggere fanno riferimento a gallerie, come "Vismara" di Milano, "Triade" di Torino, "Studio 2" di Sesto San Giovanni oppure "Fumagalli" di Bergamo che lo invitarono ad esporre fra il 1971 e il 1979. Ho, inoltre, trovato notizia di una mostra che Bassi (come scultrice) e Sole (come pittore) tennero nel marzo 1980 presso la galleria del Centro friulano di arti plastiche a Udine. In relazione a questo evento la stampa locale si preoccupò soprattutto di riferire dettagli su uno sgradevole episodio di vandalismo ai danni di due quadri di Stelio Sole.

Dora Bassi ricordava sconsolata come «le sue [di Sole] tele splendide di oro bizantino a Milano passarono inosservate». Ritornato definitivamente nella regione di Montréal, precisamente a Trois-Rivières, riprese un'intensa attività creativa. Morì nel 1993. La città di Trois-Rivières in suo onore ha istituito un premio per i migliori talenti emergenti della regione. Sue opere sono esposte in diversi musei canadesi.

Tornando al romanzo, il suo protagonista, Elio Del Monte, è narrato con assoluta libertà immaginativa, anche se riprende alcune delle esperienze vissute realmente da Stelio Sole. Dora Bassi ne fa uno sconfitto della vita, melanconico e disperato, un antidivo dalla visione romantica e sublime dell'arte. Il risultato delle sue azioni è determinato dalla esuberanza e



dalla debolezza del suo carattere. Dopo ogni fallito tentativo di realizzare "il capolavoro", non prova a riabilitarsi agli occhi di spocchiosi critici d'arte, di galleristi alla moda, di un pubblico saccente e svagato. Consuma le sue forze, dissecca la sua ispirazione, diventa alla fine un tronco arso dal fuoco dell'insoddisfazione creativa: proprio come succede ai suoi quadri nell'episodio bizzarro raccontato nella seconda parte del X capitolo del libro. Nella realtà anche Stelio Sole il 27 settembre 1978 davanti alla «Ecole des Beaux-arts» di Montréal bruciò con gesto provocatorio la serie di quadri intitolata *350 milioni di anni luce*, come riportato all'epoca con grande evidenza dal quotidiano canadese *Le nouvelliste*.

L'adesione di Dora Bassi, scrittrice e pittrice, alla mutevole personalità del personaggio maschile da lei creato, è intensa. Non a caso le sequenze narrative più originali e sofferte sono quelle in cui la narratrice ci descrive il processo pittorico di alcuni lavori di Elio. È raro nel romanzo italiano del secondo Novecento trovare pagine che «scrivano la pittura» così emozionalmente, senza trascurare i procedimenti tecnici necessari alla realizzazione di un'opera d'arte.

Concluso il manoscritto, Dora forse avrà ripetuto a se stessa le parole che testualmente disse ad Ellero in *Conversazioni sulle arti visive*: «Prima sapevo di avere una storia, ma non avevo l'immagine. Devo ringraziare quell'ultima lettera di Stelio perché ha dato ordine ai miei percorsi della memoria».

L'amicizia fra lei e Stelio ebbe una qualità precipua: come persone e come artisti si attravevano ed erano disposti a penetrare «la galleria della luce» per emergere con un rinnovato senso di libertà totale.

IN SCENA FIGURE DI DONNA

di Walter Chiareghin



Il Teatro La Contrada ha proposto, traendoli dal suo articolato cartellone 2023/2024, alcuni testi drammaturgici che inducono a riflettere sulla condizione sociale o esistenziale di una donna, che può assumere di volta in volta toni di divertita autoironia, com'è stato nel caso di *Stupida show*, nella frizzante interpretazione di Paola Minaccioni (v. *Il Ponte rosso* n. 99), oppure nella riproposizione di una vicenda drammatica che dalla metà degli anni Sessanta ha iniziato a interrogare le coscienze circa la morale condivisa riguardante le condizioni di subalternità delle donne in una società ancora fondata, all'epoca, su un patriarcato prevaricatore che ha iniziato in quegli anni, seppure con troppa incertezza, a sgretolarsi.

Olivia Denaro al Teatro Bobbio

Il testo portato validamente in scena da Ambra Angiolini è dovuto alla drammaturgia del regista Giorgio Gallione – cui ha contribuito anche l'attrice –, modellato sull'omonimo romanzo di Viola Ardone (Einaudi, 2021), a sua volta modellato su una storia vera, quella di Franca Viola, una ragazza di una famiglia di contadini di Alcamo, in Sicilia, rapita, non ancora diciottenne, nel giorno di Santo Stefano del 1965 da un suo pretendente, mafioso, che la stuprò e la tenne sequestrata fino al giorno di Capodanno, quando furono avviate trattative con la famiglia della ragazza che avrebbero dovuto portare a un matrimonio cosiddetto riparatore, che – per legge – avrebbe consentito la improcedibilità dell'azione penale nei

confronti del rapitore e dei suoi complici, anche se il delitto fosse avvenuto ai danni di una minorenni. La famiglia aveva tuttavia informato la polizia, che liberò la ragazza il giorno successivo e, grazie al rifiuto della ragazza di sposare il suo stupratore, questi fu condannato a dieci anni di detenzione, mentre sei dei suoi complici subirono una pena di cinque anni.

L'episodio, per quanti erano appena adolescenti nel 1966 e per le generazioni più adulte, si rivelò portatore di una presa di coscienza destinata a modificare profondamente la sensibilità civile riguardo ai diritti della persona, alla morale condivisa, a una diversa percezione dei rapporti sociali: in quello stesso anno il processo penale agli studenti del Liceo Parini di Milano che avevano pubblicato sull'organo della scuola, *La Zanzara*, un'inchiesta che riportava anche riflessioni e giudizi sull'educazione sessuale e i rapporti prematrimoniali aveva concentrato sul dibattito (in esito al quale tutti gli imputati furono assolti) l'attenzione della stampa internazionale. E ancora, l'anno successivo, la pubblicazione di *Lettera a una professoressa*, della Scuola di Barbiana di don Lorenzo Milani furono tutti momenti di una profonda revisione di pregiudizi ormai inveterati ma ancora radicati nella società italiana, e si può ritenere che la scelta resistenziale della ragazza di Alcamo costituì la prima pietra che rotolando diede inizio a una frana inarrestabile che di lì a poco avrebbe trasformato la nostra società.

Questa la storia “vera”, mentre quella portata sulla scena da Ambra Angiolini poggia, quasi per intero, sulla narrazione di Viola Ardone, che fa raccontare a un'Olivia ormai adulta, retrospettivamente, la sua vicenda, dal fiorire della sua adolescenza al “gran rifiuto” del matrimonio “riparatore”, scelta temeraria per l'epoca e per l'ambiente sociale, dove un acuminato modo di dire recitava che «la femmina è una brocca, chi la rompe se la piglia», finendo per prendere coscienza del suo diritto al rifiuto e per accompagnare anche i due genitori in un percorso di crescita culturale e civile che li vide alla fine schierati alle spalle della figlia nella battaglia contro una società – periferi-

Due drammi diversissimi impegnano Ambra Angiolini e Vanessa Scalera sul palcoscenico del Teatro Bobbio di Trieste

TEATRO

sommario

Vanessa Scalera

ca quanto si vuole – attardata sulla reazione anche feroce a qualsiasi tentativo di mettere in crisi i presupposti autoritari, violenti e maschilisti. Giunta quasi alla fine della rappresentazione, scesa in platea, Ambra ha fatto riferimento alla vicenda di Franca Viola, non citata nel romanzo ispiratore della *pièce*, producendo un cortocircuito emotivo che ha indotto il pubblico, ritto in piedi, a un caloroso prolungato applauso, che ha finito per commuovere la generosa interprete di una vicenda che è parte della storia della crescita della nostra coscienza civile.



La sorella migliore, proposto dal Teatro La Contrada

Dall'8 all'11 febbraio è andato in scena al Teatro Orazio Bobbio di Trieste il dramma *La sorella migliore*, di Filippo Gili, per la regia di Francesco Frangipane, nell'interpretazione di Vanessa Scalera, come sempre più che adeguata al personaggio che incarna, e con lei, altrettanto adeguati, Daniela Marra, Giovanni Anzaldo e Michela Martini.

La vicenda riguarda una situazione che inverte la prospettiva di un incubo che, più o meno latente, riguarda ciascuno di noi, quando un fatto di cronaca ci induce a riflettere circa la possibilità che una persona cara rimanga vittima di un incidente stradale con esito mortale. Il dramma di Gili si sofferma invece sulla condizione di una famiglia che vive la medesima tragedia dalla parte di chi si è reso responsabile di un incidente che ha provocato la morte di una persona sconosciuta, rivivendone le situazioni esistenziali intrise di sensi di colpa e dell'intollerabile dolore di aver causato la morte, per imperizia o imprudenza, pur ovviamente senza averne avuta in alcun modo l'intenzione.

Luca (Giovanni Anzaldo), un uomo ancora giovane, è ristretto ai domiciliari da un paio di anni dopo un periodo di detenzione in carcere, nell'abitazione di sua sorella Sandra (Daniela Marra), dove dovrà rimanere per ulteriori due anni prima di aver scontato per intero la pena alla quale è stato condannato. Fa loro visita Giulia (Vanessa Scalera), la sorella maggiore, avvocatessa, che annuncia di aver fortuitamente scoperto che la donna investita sei anni prima era malata

di un male incurabile, che le avrebbe lasciato non più di tre mesi di vita. La notizia deflagra nella percezione della famiglia circa quanto è avvenuto, stemperando in parte i sensi di colpa, ma attizzando invece un conflitto in particolare tra le due sorelle, che vede la più giovane Sandra mantenere ed accentuare un atteggiamento protettivo nei confronti del fratello, fino al punto di indurla a sospettare che Giulia avesse conosciuto la verità circa le condizioni di salute della vittima fin dall'inizio della dolorosa vicenda, ma di averla taciuta, forse ritenendo opportuno astenersi dall'offrire a Luca una scorciatoia emotiva per liberarsi almeno parzialmente dal rimorso per l'incidente provocato, finendo in fondo per sposare acriticamente la pesante condanna penale inflitta al fratello.

Il testo teatrale intende dar conto di tutto l'aggrovigliato intersecarsi di affetti, rimorsi, rilievi etici, memorie, insofferenze che, all'interno di una cerchia familiare, sembrano configgere tra loro nel momento in cui la cognizione di un fatto nuovo getta una luce diversa sulla triste vicenda che aveva generato un così profondo smarrimento emotivo al quale ciascun personaggio cercherà di adeguarsi a modo suo, allontanandosi dagli altri in un'esplosione centrifuga dei percorsi individuali. Il dramma non si cura di indicare un finale chiarificatore, appropriandosi così del merito aggiuntivo di lasciare agli spettatori una risposta ai numerosi interrogativi che il testo stesso propone. Incluso quello su chi tra Sandra e Giulia, possa a ragione essere riconosciuta come la sorella migliore.

IL PONTE ROSSO
MENSILE DI ARTE E CULTURA
N. 100 febbraio 2024

CULTURA O CANCEL CULTURE?

di Sabrina Di Monte



Una delle sfide che un insegnante d'inglese deve affrontare al liceo, è riuscire a far capire ad adolescenti del terzo millennio, di solito in tutt'altre faccende affaccendati, quanto un classico della letteratura possa essere una bella occasione per entrare in contatto con un mondo lontano da noi nel tempo, ma ancora miracolosamente vicino alla realtà in cui viviamo.

È quello che può succedere con *The Canterbury Tales* (I racconti di Canterbury) poema narrativo in versi rimati scritto da Geoffrey Chaucer tra il 1387 e il 1400, ambientato in un'Inghilterra che qualche decennio prima aveva vissuto l'epidemia della Peste Nera.

Inspirato dal *Decameron* di Boccaccio, Chaucer descrive un eterogeneo gruppo di trenta pellegrini, in viaggio a cavallo verso il santuario di Thomas Becket a Canterbury, che durante il percorso si raccontano storie di vario genere.

Chaucer è considerato il padre della lingua inglese (come avviene con Dante e la lingua italiana) perché con *I racconti di Canterbury* ha elevato a linguaggio letterario il *Middle English*, dialetto dal quale si è sviluppato l'inglese moderno.

Eppure, oggi questo capolavoro della letteratura medievale, secondo diverse università anglosassoni, contiene temi «sconvolgenti».

Lo scorso anno, l'università di Oxford ha definito le novelle di Chaucer «razziste e misogine», ed ha apposto loro un *trigger warning* (avviso d'allarme), perché possono triggerare (neologismo da *trigger*: gril-

letto, innesco) e cioè innescare, emozioni negative.

Di fronte a questa censura, molte sono state le reazioni indignate, e alcuni docenti per protesta hanno persino rinunciato all'incarico. Prima di Oxford, l'università di Leicester aveva annunciato l'intenzione di rimuovere *I Racconti di Canterbury* e di sostituirli con corsi incentrati su «sessualità, diversità, razza ed etnia». Come se una cosa escludesse l'altra.

È ben vero che anche nelle nostre antologie, quando si studiano i *Canterbury Tales* si tratta di solito di un estratto dal *General Prologue*, e di uno o due brani presi dalle novelle più "innocue": ad esempio, quella raccontata dalla Comare di Bath, tralasciando il brano nel quale si accenna a uno stupro. Certo non si legge la novella narrata dalla Prioressa sul bambino cristiano ucciso dai «cattivi» ebrei o quella del Mugnaio sulla giovane moglie che fa cornuto il vecchio marito con uno studente.

Anche quando noi insegnanti riassumiamo quest'ultima per offrire un esempio di *fabliau* (breve racconto medioevale in versi dai contenuti spesso comici e osceni), lo facciamo in modo edulcorato, evitando i dettagli più piccanti che Chaucer si è divertito a includere senza lasciare nulla all'immaginazione: rapporti fisici, peti e intimi baci ai deretani.

Peraltro, quando leggiamo a scuola il *Decameron*, le novelle proposte sono di solito quelle di Federigo Degli Alberighi, perfetto esempio di nobiltà d'animo; o di Ser Ciappelletto, amorale maestro d'inganni; o di Andreuccio da Perugia, sciocco mercante gabbato a Napoli che però, per una serie di casi fortunati, finisce col guadagnare molto più di quanto avesse sperato.

Del *Decameron*, non leggeremo la novella del frate eremita che seduce un'ingenua fanciulla servendosi di uno stratagemma: dicendole cioè che non c'è miglior modo di servire Dio che «rimettere il diavolo in inferno», lì dove è facile indovinare cosa intenda il sant'uomo quando vuole il suo «diavolo» nell'intimo «inferno» della ragazza. Non si legge questa storia non perché in Italia ci sia una censura esplicita,

ma per semplice buon senso: è facile immaginare la reazione che potrebbe avere una classe di adolescenti che si sentisse raccontare (tanto più da un'insegnante donna) che la ragazza della novella di cui sopra passa dalla titubanza alla scoperta del proprio piacere, e finisce con l'esigere dall'eremita che continui a «mettere il diavolo in inferno».

Secondo un'indagine del *Times*, già dal 2022, le università inglesi avevano iniziato a rimuovere dai programmi scolastici più di mille testi ritenuti «pericolosi» perché contenenti esempi di razzismo, schiavismo, misoginia, islamofobia, ecc. Oltre a Chaucer, ci sono Shakespeare, Jane Austen, Charlotte Brontë, Charles Dickens e Agatha Christie. Nel 2023, la Queen University di Belfast, ha apposto a *Macbeth* un TW (abbreviazione per *trigger warning*), perché la tragedia shakespeariana potrebbe risultare offensiva a causa delle sue scene di violenza.

Si iniziò a parlare di *cancel culture* nel 2017, con la diffusione negli Stati Uniti del movimento #MeToo e le denunce di molestie sessuali subite soprattutto da donne in contesti lavorativi. Il dibattito si è poi allargato, concentrandosi sui linguaggi da adottare, le parole da evitare e su quelle invece da introdurre per essere il più inclusivi possibile, anche nei programmi scolastici e universitari.

Ma finché questa sorta di semplicistica caccia alle streghe riguardava gli americani (da noi europei spesso considerati ipocriti puritani, sprovvisti dei necessari strumenti critici e culturali) da questa parte dell'oceano pensavamo di poter stare tranquilli. Abbiamo assistito, rattristati, a quanto è successo alle carriere di Woody Allen e Kevin Spacey per supposti scandali di violenze sessuali, mentre negli stessi anni l'acclamato Trump diceva, senza subire conseguenze, che le donne vanno prese in un solo modo: «*Grab them by the pussy*».

Perciò per molti di noi è stato traumatico scoprire che la pratica della “messa all'indice” fosse arrivata anche in Inghilterra, e per processare Chaucer e Shakespeare, soprattutto da quando nel 2021 fu istituito il nuovo *Heritage Advisory Board*, comitato consultivo che si occupa di riconsidera-

re il patrimonio culturale del Regno Unito tenendo conto degli aspetti più controversi della sua storia.

Che fosse giunto il momento per l'Inghilterra di fare i conti, anche in modo ufficiale, col proprio passato schiavista e coloniale, diventò chiaro già nel 2020, quando a Bristol, durante una manifestazione di protesta fu abbattuta la statua in bronzo di Edward Colston (1636-1721), ricchissimo mercante di schiavi africani.

La *cancel culture* in Italia non è arrivata, o si è limitata a tentativi maldestri e lasciati a metà. Ricordiamo un paio di anni fa, all'inizio della guerra tra Russia e Ucraina, il corso su Dostoevskij all'Università Bicocca che fu prima cancellato e poi ripristinato nel giro di 48 ore. Anche se si trattò probabilmente di un eccesso di zelo per conformarsi alla posizione del governo, in questo caso l'ateneo adottò un comportamento tipico della *woke culture*, la nuova frontiera del *politically correct*. *Woke* (passato di *wake*, svegliare, svegliarsi) è un termine inglese con il quale si intende «stare svegli, all'erta» nei confronti delle ingiustizie sociali o razziali.

Benedetto Croce ci ha insegnato che ogni storia è storia contemporanea. È sempre il presente che interroga il passato per trovare risposte sulla propria identità. Cancellarne una parte, sarebbe come se nella nostra famiglia scopriremmo di avere avuto uno zio nazista e per questo lo depennassimo dall'albero genealogico, convinti di aver fatto una cosa giusta, quando invece abbiamo solo rimosso una parte importante, seppur atroce, della nostra storia familiare.

Di questa problematica ho parlato con i ragazzi, stupiti che un insegnante anglosassone ci pensi due volte prima di trattare Chaucer in classe.

Interrogato in merito alla *cancel culture*, Alessandro Barbero ha detto che in questo fenomeno «uno storico serio dovrebbe dire che ci sono sicuramente ragioni profonde e che possiamo imparare moltissimo analizzando quello che sta succedendo, ma in realtà la prima tentazione è di dire semplicemente che sono diventati tutti scemi...».

ISTRIA, FOTO E FILM RITROVATI

di Paolo Cartagine



Francesco Penco
Raduno eucaristico
Pola, 1937

La mostra foto-cinematografica *Istria, immagini di Francesco Penco*, curata dal giornalista e fotografo triestino Claudio Ernè e da Piero Delbello, direttore dell'IRCI (Civico Museo della Civiltà istriana fiumana e dalmata), è visitabile presso il Museo stesso in via Torino a Trieste fino al 15 marzo 2024.

Duecentocinquanta immagini coprono l'arco temporale che va dal 1910 al '50.

Penco, nato a Trieste nel 1871, era emigrato a New York dove aveva appreso le allora moderne tecniche di ripresa. Rientrato a Trieste con un bagaglio di conoscenze del linguaggio fotografico e della relativa tecnologia, le aveva subito messe in pratica per raccontare con le immagini la vita in mezzo alla gente, sia nella quotidianità che in occasione di grandi eventi. Tra le immagini "triestine" di quel periodo, il funerale dell'arciduca Francesco Ferdinando ucciso a Sarajevo assieme alla moglie Sofia, evento che darà il la allo scoppio della Prima Guerra Mondiale.

Negli anni ha immortalato tanti altri momenti fra cui gli scontri, dei primi giorni del maggio '45, dei partigiani del Corpo volontari della Libertà con i soldati dell'esercito tedesco che stavano per arrendersi e lasciare Trieste. Penco aveva lo studio a metà di quello che oggi si chiama Corso Italia e, a 74 anni di età, d'istinto era sceso in strada per fotografare da vicino cosa era successo. Si era anche recato

in Piazza Goldoni, in Piazza Dalmazia e sulle Rive completando così il reportage incentrato su quei momenti.

Nel periodo del Governo Militare Alleato aveva fotografato manifestazioni e cortei. Nel '50, dopo cinquant'anni di ininterrotto fotografare, sopraggiunse la morte. L'attività del suo studio proseguì per oltre 10 anni circa, ma nel frattempo l'archivio fu smembrato e in parte disperso, impedendo che la continuità narrativa frutto di questo incessante operare giungesse intatta fino ai giorni nostri.

Solo grazie alla paziente attività di ricerca e recupero dei materiali originali, Ernè ha potuto ricostruire, seppur parzialmente, l'intero racconto foto-cinematografico di Penco, a cominciare dal volume *Francesco Penco fotografo, il Novecento di Trieste* (Comunicarte edizioni, 2009), proseguito a Palazzo Gopcevich sul finire del 2023 con *Trieste il tempo della storia*, approdato attualmente all'IRCI con *Istria, immagini di Francesco Penco*. Il relativo depliant illustrativo chiarisce che gli episodi e le fotografie su cui questa mostra «si sofferma rappresentano comunque un catalizzatore per la memoria e aprono scenari che si ritenevano chiusi per sempre», e con analogo spirito Ernè ha scritto i testi del catalogo corredato da numerose foto.

Una sezione della mostra è dedicata alle macchine e alle attrezzature d'epoca utilizzate da Penco, e presumibilmente anche da qualche suo assistente, per fotografare e filmare. Risalta la funzionalità del design degli strumenti esposti che era finalizzato ad agevolarne la gestione preordinata allo scatto. Infatti, tutto stava unicamente nell'abilità e nella sveltezza dell'operatore e al suo colpo d'occhio, dato che le macchine di allora non avevano né l'esposimetro per regolare la quantità di luce, né l'autofocus per assicurare la nitidezza voluta, e non c'era alcun display dove poter controllare immediatamente i risultati.

Siccome Penco documentava dalla giusta distanza empatica quello che accadeva sotto i suoi occhi per restituirci l'atmosfera, l'ambientazione e la minu-

L'IRCI di Trieste propone una mostra di immagini in bianconero di Francesco Penco

FOTOGRAFIA

sommario

zia dei dettagli che caratterizzavano quel frangente, le immagini in mostra danno ulteriore impulso al desiderio di sapere di più delle situazioni da lui immortalate e filmate nell'area più settentrionale del Mediterraneo, a integrazione dunque delle informazioni attinenti a vicende storiche ben note.

Oggi noi rivediamo questi documenti grazie alla tecnologia digitale che ha consentito di ingrandire i negativi bianconero che i suoi scatti avevano fissato sulle pellicole e sulle lastre, e di convertirli in stampe positive sui toni del grigio di varie gradazioni. Non solo, ma l'informatica ha reso possibile anche il più delicato restauro dei film mantenendone l'essenza e adeguando il montaggio alla moderna fruizione su schermo.

Allo scopo di approfondire il contenuto e di scoprire come Penco usava le fotografie per raccontare, il visitatore ha l'opportunità di concentrarsi sui temi specifici affrontati nei diversi "capitoli" della mostra. Si nota subito che ogni "capitolo" consta di più foto scattate da posizioni mai identiche, motivo per cui il messaggio complessivo ne esce rafforzato essendo più completo e dinamico; non è un ampliamento numerico dalla quantità, ma una sommatoria di elementi che, rimanendo nel solco della continuità tematica, aggiungono novità.

Infatti, al di là del valore intrinseco dei singoli scatti, la serialità generata da più punti di vista così congegnati si trasforma in narrazione, perché più foto accostate dilatano il tempo, fanno vedere ciò che prima era fuori-campo, oppure restringono l'inquadratura su un aspetto di particolare importanza. Dunque uno schema comunicativo più vicino alla nostra comune percezione fatta di continuità visiva, una caratteristica che la foto singola non possiede essendo una frazione di spazio-tempo chiusa e delimitata. In altri termini, Penco aveva un modo di fotografare che si avvicinava al linguaggio cinematografico vero e proprio.

Istria mette in risalto ulteriori legami storico-territoriali in virtù dell'estensio-



ne conferita alla rassegna, la quale, oltre a parti geografiche afferenti all'Istria in senso stretto, comprende, in posizione non defilata né secondaria, Trieste e talune aree del territorio immediatamente circostante. Basti pensare alla Colonia Elioterapica di Sesana – inaugurata il giorno dopo l'annuncio in Piazza Unità a Trieste della promulgazione delle leggi razziali – e alla Colonia Estiva della GIL a San Bartolomeo.

Ma Penco si era occupato pure delle connessioni fra il mare e la terraferma fotografando il Cantiere San Rocco di Muggia, che sulle navi ivi realizzate installava i motori prodotti a Trieste dalla Fabbrica Macchine di Sant'Andrea. Di sicuro interesse poi la serie sul Cantiere San Giusto di Pirano – dove si costruivano scafi in legno ancora verso la fine degli anni '40 – che è di fatto una descrizione venata da residui del pittorialismo in voga nella prima metà del Novecento. Una connotazione che certifica l'eclettismo del suo autore specie alla luce del confronto con la fotocronaca, che Penco "scriveva" e raccontava in maniera diversa ricorrendo allo stile dei reportage giornalistici del mondo anglosassone. Esemplare in proposito il lavoro sul raduno eucaristico di Pola del '37.

In conclusione, *Istria, immagini di Francesco Penco* è una mostra che, sotto più punti di vista, serve a far riflettere.

Francesco Penco
Fiume, il ponte sull'Eneo
anni tra le due guerre

IL PONTE ROSSO
MENSILE DI ARTE E CULTURA
N. 100 febbraio 2024

UN GOLDONI RECUPERATO DA LAVIA

di Giulia Gorrella



Francesca Di Martino
e Gabriele Lavia
© Tommaso Le Pera

Il teatro contemporaneo deve unire due tempi: il tempo presente [...] e quello dell'autore [...] perché io sono il corpo e l'anima di Sofocle, anima non in senso giudaico-cristiano. Anima in senso greco, "psyche", respiro, soffio, alito.

Gabriele Lavia
intervista a Rai Cultura.

Continua esattamente con l'intenzione e lo spirito del pensiero di Lavia sopra riassunto, la *tournee* teatrale dell'attore e regista milanese, assieme a Francesca Di Martino, e Simone Toni, per presentare al pubblico una delle opere meno esplorate – almeno in Italia – di Carlo Goldoni: *Un curioso accidente*, con la regia firmata dello stesso Lavia, anche interprete di uno dei protagonisti.

La commedia in tre atti, scritta nel 1760 ovvero poco prima che Goldoni lasciasse la sua amata Repubblica, ha già riscosso notevole successo in vari teatri d'Italia, ed è attesa al Rossetti di Trieste dal 14 al 17 marzo. A molti lettori questo titolo potrebbe apparire poco noto rispetto ad altre opere goldoniane come *Il servitore di due padroni*, *Le baruffe chiozzotte* e *La Locandiera*; ma l'azzardo di Lavia è proprio quello di ridare vita a

testi di grandi penne, che per resuscitare hanno bisogno di quell'attenzione in più e di quello scrupolo in meno. Tuttavia, la commedia è ben più nota in altri paesi (europei ma non solo), dove le sue traduzioni, alla pari delle sue rappresentazioni sono molteplici. Sarà questa fortuna così diversa dovuta all'ambientazione? Infatti, *Un curioso accidente* rientra tra le opere di Goldoni ambientate fuori da Venezia e dalla penisola italiana. Si tratta per la precisione dell'Olanda e il respiro internazionale che riveste il testo è anche dato dall'eco del conflitto internazionale che stava insanguinando il suolo europeo, fornendo così inchiostro all'autore veneziano. La guerra dei sette anni (1756-1763) e la di poco precedente guerra di successione austriaca (1740-1748), avevano reso l'Europa più tetra e pertanto ancor più bisognosa di risate leggere. Bisogna sempre ricordare quando si tratta di Goldoni che pur avendo consacrato il meglio del suo genio e del suo talento artistico alla nobile, anzi nobilissima arte della commedia, egli non lo fece in celebrazione dei tempi gioiosi di cui si godeva (ve ne furono poi mai, di tempi così?), ma per rallegrare e distrarre i contemporanei dalle disgrazie che li circondavano. Il tono lievemente più cupo si intravede tra le righe dei testi goldoniani, come delle battute sussurrate da personaggi-spettro, in costante dialogo con l'azione comica messa in primo piano.

Lavia ci restituisce a pieno titolo lo spessore di questa commedia, arricchendo la rappresentazione di musiche (suonate dal vivo con un pianoforte presente in scena) i cui testi sono composti da lui stesso. Lo fa anche effettuando una scelta di regia che seppur non più definibile come d'avanguardia o rivoluzionaria, porta sempre con sé dell'innovazione, in quanto apre strade a infinite possibilità: l'abbattimento della quarta parete. Così accade anche in questo spettacolo dove non solo gli attori talvolta scendono dal palcoscenico (cosa ormai poco accattivante per i frequentatori più assidui di teatro), ma dove alcuni membri del

Un curioso accidente, *commedia tra le più tradotte all'estero*, è oggetto di una rivisitazione da parte di Gabriele Lavia

pubblico vengono fatti accomodare sulla scena. Forse questa scelta vuole essere un richiamo al fatto che lo stesso Goldoni dialogava con il suo pubblico a fine rappresentazione, chiedendo loro pareri, accogliendo critiche e argomentando la propria poetica. Questa scelta insolita potrebbe altresì trarre lontanamente ispirazione dal teatro delle avanguardie e dal teatro dell'oppresso e se fosse così l'intenzione di Lavia sarebbe piuttosto quella di restituire un po' di dinamicità e di imprevedibilità alla messa in scena, oltre a regalare un'esperienza più coinvolgente a coloro cui viene data la possibilità di avere un duplice sguardo sul teatro (nel senso fisico) e sull'opera stessa.

Breve menzione va fatta anche per scenografia e costumi che nell'insieme trasmettono il senso di decadenza e incertezza percepito ai giorni nostri, alla pari del decadimento dell'economia veneziana del tardo Settecento. Se la scenografia potesse essere sintetizzata con una sola parola, "rosso" sarebbe il lessema più adatto. Il colore della passione amorosa, della vita che scorre e della morte violenta, è versato sul palcoscenico in modo così incisivo da far sembrare la scena allagata. Allagata dalla cascata rivestita da sipario, spianato alle spalle degli attori. Lo stesso sipario inonda anche i piedi del palco, arrestandosi davanti alle prime poltrone della platea, per creare un *continuum* di rosso con il pavimento e le poltrone. Quella del rosso è un'alluvione che da lontano è percepita come una decisa rottura con l'immobilità dei pochi mobili (come, ad esempio, i bauli dall'apparenza pesante e antiquata) presenti sulla scena. Mobili appunto che risentono dell'usura e del tempo, mobili che segnano il passaggio di qualche piccola storia umana, nei confronti del grande flusso, della grande energia della Storia che – volutamente – è lasciata in bella vista eppure, come non mai, nascosta.

Per quanto invece riguarda i costumi, sono l'emblema dell'atemporalità e della semplicità. Si rivela una scelta interessante catapultare sul palco gli attori con



Gabriele Lavia

i semplici vestiti neri che – nell'immaginario dei più – rappresentano la tipica divisa di un attore durante le prove. Vestiti neri e sobri quindi, ricoperti solamente, da soprabiti dal colore non uniforme e sbiadito, quasi fossero macchiati da alcune pennellate inflitte di getto. I lunghi soprabiti fanno pensare per l'appunto a dei camici indossati da artisti durante le ore di lavoro in laboratorio. Sono abiti fatti per essere sporcati, che devono essere leggeri per meglio reggere il peso della fatica, del ritmo della creazione. L'attore è per Lavia il fulcro stesso del lavoro di rappresentazione tanto da dover essere in grado di compiere allo stesso tempo ritratto e autoritratto.

Per quello che riguarda gli attori, i personaggi sono costruiti non solo attraverso le battute, anche in quanto Lavia sostiene che il testo di partenza è soltanto una parte della narrazione, l'inizio di un viaggio. Battuta e didascalia per quanto ricche non possono rendere per intero un personaggio: serve invece un utilizzo accurato della gestualità. È ben resa per esempio l'apparente ingenuità e spensieratezza della giovane Giannina, co-protagonista interpretata da Francesca Di Martino. Il suo personaggio dà il via all'azione drammatica, segnando l'inizio della serie di fraintendimenti e sotterfugi che caratterizzano la commedia. Giannina, al fine di indovinare le disposizioni di suo padre – il mercante Filiberto – verso monsieur

Lavia ci restituisce a pieno titolo lo spessore di questa commedia, arricchendo la rappresentazione con musiche i cui testi sono composti da lui stesso



Simone Toni e
Francesca Di Martino
© Tommaso Le Pera

de Cotterie l'ufficiale francese loro ospite, innamorato di Giannina e ricambiato dalla ragazza. gli fa intendere che vi sia una tresca in corso tra l'ufficiale e un'amica di Giannina: Costanza. Le manipolazioni e le finte narrazioni di lei condurranno buona parte dell'intreccio, all'insaputa del padre, fino a condurre all'accidente finale. Pertanto, il personaggio in superficie ruffiano e obbediente, ma in realtà innamorato e determinato, è reso dalla leggerezza dei passi da un lato, e dal tono squillante dall'altro. Francesca Di Martino, infatti, sembra instancabile quando corre in punta di piedi, quasi saltellando, reggendosi appena lo svolazzante mantello con la punta delle dita; quando allo stesso tempo le parole svelte e la voce decisa lasciano indovinare la prontezza di pensiero che tanto è tipica delle eroine goldoniane. Quando si dice che gli opposti si attraggono, si potrebbe avere in mente proprio la coppia Giannina-Cotterie: lei dipinta con lieve vivacità; lui al contrario è il personaggio tetro della commedia, scelta inusuale trattandosi di un innamorato. Cotterie è contraddistinto per l'appunto da movimenti pesanti, che fanno pensare a una precipitazione, un'attrazione lenta e costante verso il baratro. D'altronde il suo personaggio ha un passato tragico, e il suo essere grave all'inizio dell'opera vuol rendere il senso dell'onore che pervade il personaggio. Cotterie è un ufficiale scon-

fitto e ferito in battaglia, che pur di non recare offesa al suo gentile ospite (Filiberto), decide di lasciare la sua casa appena accortosi del tenero sentimento che sta nascendo tra lui e Giannina. Essendo un nobile in ristrettezze finanziarie decide di sacrificare il proprio amore per rispetto della famiglia che lo ha accudito, sapendo di non poter garantire una stabilità economica a Giannina.

Abbiamo quindi il personaggio del buon padre borghese, solo all'apparenza eroe positivo della storia in quanto alla fine permette il coronarsi del sogno d'amore di due giovani. Tuttavia, in Goldoni è sempre riscontrabile quel sottotesto di critica anche verso la classe media in ascesa. Infatti, Filiberto – spesso rappresentato sull'altalena che ben sintetizza gli opposti valori con cui ogni personaggio è chiamato a confrontarsi – è messo all'angolo dal suo stesso inganno e consente all'unione per salvaguardare la reputazione della sua casa e di sé stesso. Inganno e manipolazione che desiderava portare avanti lui stesso ai danni di un suo vicino, suo simile in tutto e per tutto e sempre con l'aiuto del proprio denaro. Infatti, il denaro qui gioca ruolo cruciale ed è spesso citato, tanto da farlo risaltare come valore universale, in grado di promuovere ogni tipo di affare, tanto in guerra quanto in amore.

Non resta che andare a vedere questo accidente curioso, prestando attenzione ai dettagli e ascoltando attentamente le suggestioni trasmesse al di là delle battute, come si narra facesse lo stesso Goldoni mentre ascoltava:

Un fatto vero, verissimo, accaduto, non ha molto tempo, in Olanda. Mi fu raccontato da persone degne di fede in Venezia al Caffè della Sultana, nella Piazza di S. Marco, e le persone medesime mi hanno eccitato a formarne una Comica rappresentazione.

Carlo Goldoni
Prefazione all'edizione stampa di
Un curioso accidente.

TFF 35: TRA TERRA E NUVOLE

di Stefano Crisafulli

Un festival tra le nuvole, ma ben radicato nella (grigia) realtà. Si potrebbe riassumere in questa frase la trentacinquesima edizione del Trieste Film Festival, che si è tenuta in varie sedi (Politeama Rossetti, Teatro Miela e Cinema Ambasciatori) dal 19 al 27 gennaio, anche se, come sempre, è anche molto di più. Le nuvole fanno parte dell'immagine del festival firmata dal fotoreporter ucra-



ino Oleksii Furman, che ritrae due bambini di un paese a pochi chilometri da Černobil mentre giocano su uno specchio d'acqua. Un'immagine di speranza per una terra martoriata dalla guerra e, proprio a Černobil, ancora contaminata dal nucleare, che più di qualcuno, evidentemente con scarsa memoria, vorrebbe rimettere in piedi come presunta energia 'pulita' in Italia e in Europa.

Nuvolette bianche sono piacevolmente sospese anche negli ascensori del Rossetti, ma poi, quando si entra in sala, si precipita subito verso terra e verso la cruda realtà: anche il film vittorioso del festival, *Stepne*, di Maryna Vroda, parla dell'Ucraina, mentre il documentario vincente, *1489* della regista Shoghakat Vardanyan, racconta un'altra guerra da noi quasi dimenticata, quella del Nagorno-Karabakh. Il miglior cortometraggio premiato, *Land der Berge* (Il paese delle montagne), di Olga Kosanovic, parla dell'immigrazione, così come uno degli eventi speciali del festival, il film *Zielona granica* (Green border) della regista polacca Agnieszka Holland, che aveva già vinto il premio speciale della giuria al festival di Venezia e che risulta un vero e proprio pugno allo stomaco per le coscienze occidentali, visto che racconta con dovizia di particolari l'odissea dei rifugiati che cercano di passare il

confine tra Bielorussia e Polonia e che, ancora oggi, vengono usati come palline da ping pong dall'una e dall'altra parte, senza alcun rispetto per i diritti e la dignità delle persone.

Il film di chiusura, *The zone of interest* (La zona d'interesse), di Jonathan Glazer, tratto da un romanzo di Martin Amis e non a caso proiettato la sera del 27 gennaio, giornata della memoria, racconta la

quotidianità terrificante e grottesca della famiglia di Rudolf Höss, comandante di Auschwitz, che abita a due passi dal campo di sterminio e coltiva fiori e barbabietole sullo sfondo di latrati di cani, spari, urla e fumo nero che esce dai camini dei forni crematori. Il film di Glazer aveva ottenuto il Grand Prix della giuria a Cannes. Da segnalare, tra i film in concorso non premiati, anche *Hotel Pula* di Andrej Korovljev e *Shashvi shashvi maq'vali* di Elene Naveriani.

Quest'anno la sezione dedicata alle registe europee, 'Wild roses', si è focalizzata sulla Germania con, tra le altre, un ospite d'eccezione: Margarethe von Trotta, autrice di film indimenticabili come *Anni di piombo* o *Hannah Arendt*, che ha portato a Trieste il film biografico *Ingeborg Bachmann-Viaggio nel deserto*, sulla celebre scrittrice austriaca. Si tratta di un racconto focalizzato su una parte della vita di Ingeborg Bachmann, quando incontra lo scrittore svizzero Max Frisch e se ne innamora, ricambiata. Ma il rapporto tra i due si incrinerà presto, a causa della difficoltà di Frisch di accettare l'indipendenza e il successo della Bachmann. Ma lasciamo spazio proprio alle parole di Margarethe von Trotta, che abbiamo incontrato ad una conferenza stampa presso l'hotel Hilton, il 21 gennaio.

INCONTRO CON MARGARETHE VON TROTTA

di Stefano Crisafulli



Nel suo film, *Ingeborg Bachmann-Viaggio nel deserto*, la bellezza ha un ruolo importante?

Beh, la poesia non è soltanto bellezza: le poesie della Bachmann sono anche dure e sofferte: io ho parlato piuttosto di sofferenza. Certo, il film è bello, la fotografia anche, ma la bellezza non ha aiutato la Bachmann, anzi, le ha portato sofferenza.

Nel film il rapporto con l'Italia, per Ingeborg Bachmann, sembra molto importante e anche per lei...

Sì, il suo paese preferito era l'Italia. Del resto è vissuta a Klagenfurt, che si trova proprio al confine, e ha cominciato molto presto a parlare italiano. Anche l'amicizia con Hans Henze, che viveva a Ischia e a Napoli, l'ha portata spesso in Italia e già negli anni '50 andrà a vivere per un periodo a Roma. E quando fece scoprire Roma a Max Frisch, lui rimase lì con un'altra donna e allora lei dovette aspettare che lui se ne andasse per poter tornare. Io mi sono totalmente innamorata di Roma, tanto che, quando Rizzoli mi propose di fare un film, ci sono andata subito e ci sono rimasta per sette anni. Poi è arrivato Berlusconi e sono tornata a Parigi...

Qual è il suo rapporto con il cinema italiano?

Già prima di conoscere l'Italia ho conosciuto bene il cinema italiano: Fellini, Visconti, Pasolini... era il cinema più forte nel mondo del dopoguerra, lo dice anche Scorsese.

Può ricordare qualcosa del Nuovo Cinema Tedesco, di cui lei faceva parte?

Siamo stati una vera e propria banda, un gruppo molto legato: eravamo come la

Nouvelle Vague in Francia. Pensi che ho fatto il mio primo film in 16mm. e l'ho presentato alla berlina. Lo vide Wim Wenders e mi disse: «A costo di pagartelo io, il tuo prossimo film lo farai in 35mm». Eravamo molto solidali tra noi.

C'è qualche punto di contatto tra il film su Ingeborg Bachmann e quello su Hannah Arendt?

Ingeborg Bachmann ha scritto la tesi di dottorato su Heidegger (*filosofo tedesco che ebbe una storia con la Arendt, n.d.r.*) e l'ha distrutto. La Bachmann e la Arendt si sono anche incontrate a New York: la filosofa sperava che potesse tradurre le sue opere, ma poi non se ne fece nulla. La Bachmann tradusse soltanto le poesie di Ungaretti.

Nel film lei ha scelto il deserto, come luogo e come simbolo, perché comporta una sorta di rinnovamento interiore per la scrittrice?

Frisch parla del deserto e le dice: ti porterò io, ma poi non la porterà mai lì. Lei ci andrà con un altro uomo, per prendersi la rivincita su di lui. Poi, essendo molto malata, per lei il deserto (*quello della Giordania, n.d.r.*) ha rappresentato anche la salvezza. Il suo è anche un viaggio nel deserto dei sentimenti: il rapporto con Frisch inizierà con gioia e poi si deteriorerà a poco a poco. E poi c'è un'altra ragione, più personale: ho scelto il deserto perché mi è piaciuto molto andare lì a girare una parte del mio film!

Come ha scelto l'attrice protagonista?

Avevo visto Vicky Krieps nel film *Il filo nascosto* e aveva un sorriso bellissimo, come un sole che si alza. Anche Ingeborg Bachmann ce l'aveva e allora mi sono detta: ho bisogno di questo sorriso. E pensare che Vicky mi aveva scritto, quando ha saputo che facevo un film sulla Bachmann, chiedendomi di essere lei la protagonista, senza sapere che io l'avevo già scelta!

Cosa ne pensa di Trieste e del festival?

Ho sempre incontrato una grande gentilezza e un grande entusiasmo.

ALBAN BERG ENSEMBLE WIEN

di Luigi Cataldi

MUSICA

sommario

La stagione dei concerti di Chamber music, *Cromatismi 3.0*, è stata inaugurata il 17 gennaio scorso al Teatro Miela di Trieste da un bel concerto dell'*Alban Berg Ensemble Wien*, un gruppo di recente formazione, ma dal passato glorioso. È nato infatti nel 2016 sulla radice, da oltre trent'anni solidissima, dell'*Hugo Wolf Quartet*. Ai componenti attuali del quartetto, Sebastian Görtler e Régis Bringolf (violini), Subin Lee (viola), Florian Berner, (violoncello), si sono aggiunti Ariane Haering (pianoforte), Silvia Careddu (flauto) e Alexander Neubauer (clarinetto), appartenenti all'Orchestra Sinfonica di Vienna. L'importanza del gruppo è testimoniata da un apprezzato CD inciso nel 2020 per la Deutsche Grammophon dedicato a musiche del secondo classicismo viennese. Per loro Ralf Yusuf Gawlick ha scritto nel 2022 *O Lungo (D)rom*, rielaborazione originale di musiche provenienti dalla tradizione di rom e sinti. La trasformazione da quartetto a *ensemble* ha consentito una estensione del repertorio, che, pur restando nell'ambito cameristico, può arrivare ad avere respiro sinfonico.

Lo si è visto anche nel concerto triestino, il cui programma, iniziato e concluso con Mahler, pur limitandosi a un ristrettissimo numero di autori, ha toccato alcuni snodi cruciali della novecentesca "musica nuova". Punto di partenza: il *Quartetto per pianoforte, violino, viola, violoncello* (1876), unica composizione da camera mahleriana, risalente agli anni di studio al Conservatorio di Vienna, di cui restano il primo movimento e alcuni frammenti di uno "Scherzo". Questi frammenti (solo 27 battute) sono stati rielaborati in una modernissima composizione (1988) per il medesimo organico dal russo-tedesco Alfred Schnittke (1934-1998), la quale offre una concreta testimonianza del perdurare dell'influenza della musica di Mahler in tutto il Novecento, col suo conflittuale rapporto fra dissonanza e consonanza e con il persistente, seppure disarticolato e frammentato, senso della forma di derivazione tardo romantica. L'*Alban Berg Ensemble* ha messo in evidenza questa



Alban Berg Ensemble Wien

profonda eredità mahleriana eseguendo il primo movimento originale e la rielaborazione di Schnittke del secondo come due parti di un unico quartetto. Eseguita in questo modo, la composizione percorre un itinerario musicale novecentesco di cui si ascoltano la partenza e l'arrivo, dal retaggio brahmsiano del primo movimento (peraltro un celebre saggio di Arnold Schönberg, *Brahms il progressivo* del 1933, ora in *Stile e idea*, indica proprio in Brahms lo snodo da cui partono le nuove strade della musica) alla dissoluzione di ogni struttura formale e armonica del secondo Novecento. L'esecuzione del primo movimento, precisa e asciutta, ha ben posto in rilievo la dicotomica separazione dei due gruppi tematici, il primo in tempo più lento (*Nicht zu schnell*), di andamento lirico, e il secondo più mosso (*Entschlossen*), che diverrà tipica delle future composizioni sinfoniche dell'autore. Intenso e dalla sonorità tutta novecentesca è parso lo "Scherzo" di Schnittke, in cui, nell'esposizione iniziale, i due frammenti mahleriani, uno di fluenti semicrome, l'altro cantabile e mesto, prima disegnano un tessuto sonoro uniforme, poi si aggrovigliano con dissonanze (emergenti soprattutto dal piano) e sovrapposti ritmi binari e ternari fino a perdersi in suoni quasi irrelati del pianoforte, una sorta di pausa prima dello sviluppo, nel quale ritmi (binario e ternario), tempi (variabilissimi dal 6/8 d'impianto al 15/16), sonorità sempre

IL PONTE ROSSO
MENSILE DI ARTE E CULTURA
N. 100 febbraio 2024

Inaugurata al Teatro Miela di Trieste la stagione dei concerti di Chamber music, Cromatismi 3.0

più dissonanti che ricordano Šostakovič, alternanza di pianissimi e fortissimi, apparizione puntillistica di suoni, glissandi fortemente dissonanti degli archi, clusters del pianoforte, sfociano in un parossistico crescendo che si stempera in un 3/4 di pura sonorità sospesa nell'ultimo accordo. Nella ripresa (è il persistere della forma-sonata, seppure dilaniata da un simile esplosivo sviluppo), la riproposizione dei temi mahleriani, meno contraddetti da dissonanze, appare come una estenuata conclusione di un percorso sonoro che ha attraversato tutto il Novecento. L'esecuzione dell'*Alban Berg ensemble*, cristallina, precisa e evocativa al tempo stesso, ha reso chiari modi, forme e sonorità dell'intera composizione.

Se già la versione originale della *Kammersymphonie* op. 9 di Arnold Schönberg (1906) appare come un singolare concentrato sia sonoro (perché riduce il gigantismo orchestrale wagneriano a soli 15 strumenti, 10 fiati e 5 archi), sia formale (perché riunisce in un ininterrotto tracciato i quattro tempi della sonata classica, lento - scherzo - adagio - finale), la trascrizione per quintetto (pianoforte, flauto, clarinetto, violino e violoncello) di Anton Webern (1923) ne accentua l'essenzialità. Resta il respiro sinfonico e diviene ancor più chiaro il procedimento personalissimo e moderno seguito da Schönberg per allontanarsi dal linguaggio tardoromantico e imboccare senza esitazioni la via del modernismo: costruzione armonica per quarte con funzione strutturale e non impressionistica come in Debussy, linee melodiche precedenti spesso per toni interi, intenso sviluppo contrappuntistico. Persino l'originalissima stratificazione timbrica schönberghiana si mantiene nella trascrizione. L'*Alban Berg Ensemble* raggiunge il culmine della massa sonora (nelle tre componenti di fiati, archi e piano) nelle parti più concitate, mostra una grande raffinatezza espressiva in quelle liriche e dà sostanza al dinamismo dell'intera composizione, grazie a un'intesa perfetta e a un calibratissimo impasto sonoro.

La fierissima avversione di Alma

Mahler a permettere qualsiasi completamento dell'incompiuta *Sinfonia n. 10 in Fa diesis* (ma uno dignitoso e illuminante fu condotto a termine da Deryck Cooke nel 1959) ha favorito la consuetudine che di essa si esegua solo il primo tempo (Andante-Adagio) completato dall'autore. Eppure, anche così, si ha l'impressione di un'opera essenziale a cui nulla manchi. Un universo sonoro (spesso Mahler definiva così l'ambito sinfonico), che ha perso il suo centro di gravità ma che continua a esistere. Al suo interno tre gruppi tematici appaiono. Il primo, affidato a un unisono di viole di tonalità difficilmente determinabile (sorta di materiale originario da cui si formano gli altri due gruppi melodici), sfocia, nell'Adagio, in un tema più luminoso e aereo in Fa diesis ed è a sua volta seguito da un altro più corrente. Questi tre gruppi tematici ritornano senza uno schema prefissato, come riapparizioni, reminiscenze o frammenti di materia sonora. Verso i due terzi della composizione un evento caratterizza l'intero brano. Un pesante accordo di La bemolle minore, con piena massa orchestrale, che si accresce di lì a poco fino a giungere a nove suoni su dodici. Non un *cluster* (che implica la percussione casuale di un gruppo di note con la mano o il gomito), ma una presenza improvvisa, inattesa e irrelata al resto, con marcata connotazione timbrica, che assume carattere di correlativo oggettivo sonoro di un evento interiore traumatico di tale forza da far mutar significato a ciò che si è già ascoltato e da cambiare il corso di ciò che ancora si ascolterà. Dopo di che la composizione va spegnendosi su un acuto e pianissimo accordo di Fa diesis maggiore. Una composizione di sconcertante forza espressionistica. Una parte di tale forza (l'estrema variabilità timbrica) si perde nella pur raffinata trascrizione di Martyn Harry, ma l'esecuzione dell'*Alban Berg Ensemble*, frutto di acuta analisi e perfetta intesa, ha reso chiare le sfumature del testo. Un'esecuzione che insegna ad ascoltare. Nessun bis nonostante i calorosissimi e meritatissimi applausi, come forse è giusto dopo un simile programma.

NON DIMENTICARE GLI ANGELI

di Sandro Pecchiari

POESIA

sommario

Christopher Whyte

Il 2 febbraio 2024 l'Associazione Gruppo Ermada Flavio Vidonis e Poiein aps, all'interno del Festival degli Angeli Duino & Book, con il supporto della casa editrice Vita Activa Nuova, hanno presentato presso la sede CEI a Trieste la 4a edizione del Premio Internazionale Rainer Maria Rilke a ricordo della figura del poeta austriaco.

Il Premio del 2023 è stato vinto dalla raccolta *Non dimenticare gli angeli* di Christopher Whyte - Crisdean MacIlleBhàin, Vita Activa Nuova, Poiein, Trieste.

Il libro è stampato in italiano e in gaelico scozzese dove Whyte usa quasi esclusivamente pentametri giambici non rimati che possono a volte cedere il passo ad una forma più libera, senza mai arrivare al 'free verse', parzialmente diversi da quelli della poesia inglese.

La scelta linguistica è strettamente collegata alle esperienze e scelte di vita del poeta: in giovane età aveva scoperto l'impossibilità di leggere i nomi delle colline e dei picchi della Scozia. Il passaggio all'Inglese, avvenuto appena due secoli prima, aveva reso non fruibile tutta una serie di informazioni preziosissime. Riappropriarsi del gaelico costituiva quindi sia rimarginare una ferita che appropriarsi di un mezzo di potere. Che questo potere potesse significare non farsi capire, inoltrarsi in discorsi assolutamente impenetrabili per chi parlava inglese, era paradossale ma entusiasmante.

MADRELINGUA

All'inizio il gaelico/ era quasi un sogno per me,/ un petto materno ancora caldo/ di un calore che avevo scordato,/ che non avevo mai provato,/ una illusione dentro alla quale/ potevo comunque rifugiarmi/ in cerca della sicurezza, del conforto,/

un luogo in cui nessuno poteva trovarmi./ Ma capii che la lingua madre/ non è altro che un miraggio,/ che non furono mai la sicurezza,/ o il conforto, ma la difficoltà/ e la stranezza ad attirarmi,/ che nessuna lingua è capace di restituire/ un'infanzia che non ha mai avuto luogo,/ che se io amo questa lingua/ è proprio perché non è materna.



MÀTHAIR-CHAINNT

Is ann a bh'agam an toiseach/ brúadar den Ghàidhlig./ seòrsa uchd mo mhàthar/ a bh' innte, fhathast blàth/ le blàthas le-anabachd a chaidh/ a dh'iochumhneachadh, nach robh/ riamh agam, a bha 'na mealladh,/ ach a dh'fhaodainn teicheadh a-steach dhì/ ri teàrainteachd a lorg, is socair,/ àite far nach fhaigheadh duine mi./ Ach thuig mi gur e aisling/ a th' anns a' mhàthair-chainnt,/ nach teàrainteachd, no socair/ ach doirbhe is coimheachas/ a bha gam shìor-tharraing,/ nach tèid le-nabachd gun tairbhe/ ath-chumadh ann an cainnt sam bith,/ gur annsa leam a' chànanain seo/ bho nach eil i màthaireil.

Quindi il gaelico nella sua scelta di bilinguismo affettivo ed effettivo, può definirsi una lingua non-madre. Questa lingua così affascinante e complessa era ed è un modo per assicurarsi non solo innocenza e freschezza di espressione, ma anche una difesa impenetrabile.

La sua famiglia aveva una storia di abusi sessuali al suo interno, tanto più pesante perché totalmente rinnegata. La lingua della famiglia era una lingua nella quale non si poteva raccontare la verità.

Inoltre la riscoperta del gaelico storicamente usurpato da secoli va letta anche all'interno del processo lento, a volte estremamente doloroso, attraverso il quale la Scozia odierna si sta distaccando dall'unione con l'Inghilterra propriamente detta.

Vista in quest'ottica, la traduzione in altre lingue invece rappresenta un procedimento grazie al quale una poesia si ricrea

IL PONTE ROSSO
MENSILE DI ARTE E CULTURA
N. 100 febbraio 2024



Christopher Whyte
Non dimenticare gli angeli
 Vita Activa Nuova
 Poiein, Trieste 2023
 pp. 168, euro 14,00

Tradotta dal gaelico, pubblicata da Vita Activa Nuova e premiata col Premio Internazionale Rainer Maria Rilke una raccolta del poeta scozzese Christopher Whyte

continuamente, anche più volte nella stessa lingua, continuamente generando nuovi testi, nuove possibilità, anzi, scoprendo queste all'interno dell'originale.

Il libro coinvolge il lettore con un continuo chiedersi, porsi domande e ipotesi di percorsi da fare o tralasciati o scelte dolorose e difficili, trasportandolo dalla questione della lingua a mondi più mitologici e alle saghe della tradizione, annullando spazio e tempo e contemporaneamente rinnovandolo e ristrutturandolo. La scrittura spazia dalle tradizioni gaeliche alla poesia medievale e rinascimentale, al settecento scozzese, dal buddismo all'apporto di autori importanti come Proust, Pasolini, Rilke, Cernuda e Cvetaeva, con la sua bisessualità sfrontata, alleata di una tenerezza che sembrava quasi un senso di tutela verso gli uomini gay.

È evidente che, scrivendo in gaelico una poesia del tutto moderna, internazionale, venata di amore e di sensibilità gay, Whyte contribuisce alla sua diffusione ed alla sua sopravvivenza, ma allo stesso tempo questa lingua gli ha permesso di uscire da una situazione di stallo, verso una chiarezza magari non scevra di dolori, ma alla lunga portatrice di gioia.

Come scrive Whyte nel suo saggio del 2015 *Scrivere in Gaelico Scozzese*, il libro fa rivivere all'interno di una sensibilità per così dire contemporanea, degli aspetti specifici della tradizione gaelica con *Hard Men*, che parte da un passo dell'antico epos irlandese, il *Táin Bó Cuailnge*, per polemizzare contro un'icona di mascolinità (e di machismo) operaia prevalente nella città della sua crescita, mentre nella poesia *Al Ruscello di Kilmartin* si cerca una risposta alla questione di cosa significa avere un sé, quella parte di noi che ci rende unici e diversi da tutti gli altri, e di come questo si potrebbe descrivere. Oltre ad essere un testo di spirito tendenzialmente buddista, riprende una lunga serie di poesie risalenti al Settecento scozzese ed oltre, che cantano le lodi di un corso d'acqua ben conosciuto a chi questi versi all'epoca li sentiva cantare ad alta voce.

AL RUSCELLO DI KILMARTIN

Mi piacerebbe avere la natura del ruscello/ che scorre limpido e chiaro sotto

Kilmartin./ Puoi vederlo passare rapido sotto il ponte/ d'acciaio che attraversa la strada dell'albergo./ Chiunque ti vedesse chino,/ intento a scrutare le acque,/ direbbe che stessi guardando in uno specchio./ Però non afferrerai nessuna immagine./ non vedrai che il fluire frettoloso/ della sostanza del ruscello, oppure i pesci/ che si fermano, tremando come bussole/ ad indicare la direzione del flusso. Per quanto sia grande/ il piacere che trovano in quella frescura inesauribile,/ per quanto piacerebbe anche a me essere un pesce,/ se potessi, sceglierei di essere il ruscello,/ senza sapere dove risiederebbe la mia essenza,/ se nell'eterno ricambio delle mie acque,/ o nelle rive che mi darebbero legge e forma.

La raccolta si apre con l'atmosfera fiabesca e di stupore sulle mele dello Yunnan che è una nitidissima dichiarazione di poetica: un poeta è sicuramente un'impalcatura, un mezzo per lasciare una traccia difficilmente spiegabile, ma che continua a suscitare stupore e meraviglia

LO SCARABEO CINESE

In una certa regione della Cina,/ nel Sud-Ovest, non lontano dalle montagne di Yunnan,/ si trova una specie di mele/ dal sapore così squisito/ che nei tempi antichi gli imperatori/ spendevano il loro oro per comprarle ed offrirle/ alle feste ed ai banchetti nel gran palazzo./ Però il loro sapore non era proprio quello delle mele./ Ho letto che la causa era uno scarabeo/ che si trova soltanto sugli alberi di quella regione/ e che lascia le sue uova nel cuore delle mele/ per tutto il tempo della maturazione./ Quando poi la creatura/ spiega le sue ali e vola via,/ non rimane nessuna traccia della sua presenza/ fuorché un rossore come d'ambra/ nel cuore delle mele, e un aroma/ meraviglioso che né gli eruditi/ né i giardinieri di tutta la corte sapevano spiegarsi./ Ecco quel che io faccio con questa lingua.

e si chiude con la fretta, l'eccitazione e lo stupore di un nuovo viaggio che ricomincia, con la possibilità di rinnovarsi perpetuamente

La scelta linguistica è strettamente collegata alle esperienze e scelte di vita del poeta

SARÀ FORSE LA MORTE COME QUANDO UN TAXI

Sarà forse la morte come quando un taxi/ aspetta davanti alla casa, in fondo alle scale./ arrivato solo pochi minuti prima./ e c'è la certezza che avrà pazienza./ Di colpo non ti ricordi più qual era/ il concerto o il teatro dove dovevi andare./ né con chi dovevi incontrarti/ per sedere insieme in mezzo al pubblico./ anche se sei sicuro di aver messo/ il biglietto attentamente in tasca./ Ma improvvisamente un'altra cravatta/ ti sembra che andrebbe meglio con la camicia/ che avevi scelto, e afferra un altro paio/ di scarpe. La fretta e l'eccitazione/ aumentano mentre il brusio sommerso del motore/ si fa più forte man mano che scendi.

(...)Ach saoilidh tu gu h-obann gum biodh tàidh/ eile na bu fhreagarrach don lèine/ a roghnaich thu, 's glacaidh tu paidhir bhrògan/ diofaraichte, d' aighear is do chabhadh/ a' meudachadh, crònan ciùin a' mhotair/ a' fàs nas fharamaiche 's tus' a' teàrnadh.

Nel solco della poesia riliana proporrei – per concludere – una delle poesie più potenti della raccolta:

APPELLO PER NON DIMENTICARE GLI ANGELI

Non dimenticate gli angeli/ perché le redini dei venti./ il governo e le divisioni dell'aria/ sono messe nelle loro mani./ Le tempeste scoccano come acuminate/ frecce di ghiaccio dai loro archi/ pieni di rabbia e esultazione./ hanno le faretre colme di grandine e di nevischio./ Manovrano le nuvole, accatastandole/ in bastioni traballanti sull'orizzonte./ e quando il rosso cielo ponentino/ si riflette sulle onde, come se la pelle/ del fondo marino fosse lacerata./ ed il sangue sorgendo si diffondesse/ nelle acque, vediamo soltanto/ avvamparsi le guance di un angelo/ che in continuazione soffia temporali e maltempo./ “Mostrami un angelo”, disse qualcuno./ “e lo dipingerò “. Ma abbiamo così tante rappresentazioni di loro, scendendo, inginocchiandosi./ formando con le labbra

parole/ che impregnano e fecondano./ Non sopporteremmo di vederli con chiarezza./ quando il cielo si illumina all'alba./ intravediamo soltanto lo spalancare esuberante/ delle loro braccia, mentre le gioie/ immense appese al loro petto/ lampeggiano per un istante./ I loro reggimenti si scorgono su antichi muri/ dai colori sbiaditi (il loro sesso ambiguo/ si rivela serenamente nell'espressione dei loro volti)/ con lance rigide e ali torreggianti/ sopra le loro teste, come uno stormo/ di uccelli giganti che frenano la loro forza./ immobili, precari e minacciosi./ Altrove è come se la ghigliottina/ del Paradiso li avesse decapitati./ si vedono solo delle testicine/ raggruppate come un fiore racchiuso/ nel biancore dei petali come piume./ Nell'effimero cinema dei nostri sogni./ appaiono proprio nel momento in cui/ il film ha cominciato a bruciare./ brandelli di celluloidi si curvano indietro/ come delle foglie nere, argentee/ attorno all'efflorescenza del loro non essere./ Le nostre narici percepiscono il loro passaggio/ da un profumo di bruciato che aleggia/ nella stanza, e quando ci svegliamo la mattina/ con la pelle tesa e dolente./ questo avviene solo perché i nostri corpi/ lordi sopportano male il loro tocco/ quando nel sonno amoreggiano con noi.

Christopher Whyte

Nato a Glasgow nel 1952, Christopher Whyte (Crisdean MacIlleBhàin) ha cominciato a studiare il gaelico all'età di diciotto anni ed ha pubblicato le sue prime poesie nel 1987. Sono state finora pubblicate otto sue raccolte di versi. Ha anche tradotto in gaelico le poesie di Kavafis, Mörke, Ujevic, Rózewicz, Ungaretti, József, Radnóti, Rilke e Tsvetaeva, sempre dalla lingua originale. *Euphemia MacFarrigle and the Laughing Virgin* e *The Gay Decameron* contano tra i suoi romanzi in inglese, dei quali l'ultimo, tradotto in italiano da Lucia Corradini Caspani, col titolo *La macchina delle nuvole* (Corbaccio, 2001). Le sue edizioni commentate della poesia di Sorley MacLean hanno conseguito grandi consensi di critica.



Giacomo Scotti
 Gli eroi del mare glaciale
 La scoperta e conquista
 della Terra di Francesco Giuseppe
 Hammerle Editori
 Trieste 2023
 pp. 184 con illustrazioni
 euro15.00

UOMINI DELL'ADRIATICO NEL MAR DI BARENTS

di Marina Silvestri

La scoperta di una nuova terra è stata spesso casuale, Colombo insegna. Così fu per l'arcipelago che porta il nome di Francesco Giuseppe, avvistato da una nave intrappolata nel pack, alla deriva, in balia delle correnti e dei venti. La spedizione austriaca fu organizzata per sondare se ci fosse un passaggio a nord-est navigabile nell'Artico, dal Baltico al Pacifico. Ricostruisce i giorni fra il 13 giugno del 1872, partenza dal porto di Brema, e il 20 maggio 1874 inizio del ritorno, il volume *Gli eroi del mare glaciale*, (Hammerle, 2023). L'autore, Giacomo Scotti, scandaglia le biografie dei protagonisti, consulta le cronache, i diari di bordo, ripercorre il tempo della quotidianità in condizioni estreme, lo spirito di sacrificio e la dedizione degli uomini. Attento ai dettagli più minuti come in tutti i tanti lavori dedicati al mare Adriatico e alle sue genti.

Alla missione e alla nave, l'*Admiral Tegetthoff* fu dato il nome del comandante della Marina austro-ungarica, che si era guadagnato la fama dopo la vittoria nelle acque di Lissa. Tegetthoff aveva incentivato viaggi esplorativi alla ricerca di nuove rotte commerciali. Il comando navale fu affidato al tenente di vascello Carl George Weyprecht, cittadino onorario di Trieste, già a fianco dell'arciduca Massimiliano in Messico, poi comandante della nave oceanografica *Trieste*; alla guida della spedizione terrestre, il colonnello dei Kaiserjäger Julius Payer, geografo e alpinista che sceglierà Bled in Slovenia come residenza. Triestino, il presidente del Comitato promotore, Bernhard von Wüllerstorff-Urbair, responsabile della spedizione oceanografica intorno al globo della fregata *Novara*; mentre lo Stabilimento Tecnico Triestino fornì il motore a vapore di cui fu dotato il veliero a tre alberi, costruito per la navigazione nelle acque oltre il Circolo polare artico e lo stesso Comune versò una quota in fiorini d'argento concorrendo a finanziare il progetto. Una storia che appartiene alla città ed era stata oggetto, nel 1998, di una mostra di disegni e fotografie par-

zialmente riproposte nel libro.

Impossibile riassumere l'intera vicenda, dai festeggiamenti alla partenza, al calore delle popolazioni nei porti; la solidarietà, i momenti cruciali in cui invece di sfasciarlo – sorte toccata ad altri legni – la pressione del ghiaccio inclinò la nave intrappolandola nella banchisa, i giorni di lotta per la sopravvivenza che ne seguirono.

Interessante è soffermarsi sul contesto plurilingue del bastimento. A bordo i comandi si davano in italiano, si parlava tedesco, veneto, croato, e ungherese. Dalle discussioni attorno alla composizione dell'equipaggio, ufficiali, personale di bordo e marinai traspare inoltre il clima positivista nel quale la sfida si svolse giocata sul progresso scientifico e sullo sviluppo tecnologico, ma non solo: la tipologia degli uomini ingaggiati rivela la ricaduta nella società del pensiero darwiniano. «Weyprecht, puntò subito l'occhio sulla costa istro-dalmata - scrive Scotti - consigliato in ciò anche da Heinrich von Littrow all'epoca ispettore dell'i. e r. Governo marittimo di Fiume, già direttore dell'Accademia di Commercio e Nautica di Trieste. Come scrisse: "Non credo di sbagliarmi considerando i nostri marinai del tutto idonei; essi vivono con la Bora e con la neve nelle loro stanze prive di riscaldamento e non hanno mai freddo; essi hanno probabilmente sangue più caldo". Un robustezza e un adattamento dimostrati dai battaglioni delle Province Illiriche che avevano subito meno perdite in Russia, e nel clima torrido del Messico. "Possedevano quel senso dell'umorismo tipicamente mediterraneo, utile per non cadere in depressione nei momenti di difficoltà"».

Inaccettabile oggi è la crudeltà di allora verso gli animali. Scotti riscatta il ruolo dimenticato di gatti e cani "arruolati", di cui ci restituisce i nomi; in appendice Luca Martelli della casa editrice, denuncia la caccia agli orsi, già allora praticata oltre la necessità di difesa e approvvigionamento, al giorno d'oggi per il pellame e purtroppo anche per "puro divertimento".

PER CAUTE SOPRAVVIVENZE

LEMMI LEMMI

sommario

di Malagigio

AMICHETTISMO

Il lemma *amichettismo* è già nella tribù dei neologismi della Treccani. Lo scrittore Fulvio Abate ci ha già scritto un libello che comincia così: «L'amichettismo ha lo spessore culturale e politico di un'emoticon accompagnato da un cuoricino». Non speriate che il resto del *pamphlet* sia così lezioso. *Amichettismo* piace al premier Meloni: le serve per rinfacciarlo a quelli di sinistra. Rinfacciare è una cosa che le viene benissimo. Sentite quante volte lo dice: «In Italia vige l'amichettismo, questo è amichetto mio... Questi circoli di amichettisti hanno un indotto. È finito quel tempo. Questo è il tempo del merito» (*Repubblica.it*, 22/1/2024). Come tutti quelli che non hanno troppi amichetti, oh quanto vorremmo che fosse così! Ora, non ci piove che la sinistra sia amichettista: è nella sua natura; restare tra amichetti fa parte della sua idea di buona educazione. È la sua *comfort zone*. La sinistra è molto umana. Riconosciuto questo, l'idea del *merito* di Meloni è complicata da capire: è uguale a quella di tutti noi italiani, che, anche se non di sinistra, siamo sempre molto umani. Certo, incontrare qualcuno che riconosca di essere stato avvantaggiato più che dal merito da un amichetto, sarebbe come trovare un tassista che c'implori di pagare col Pos. Ma anche questa ritrosia fa parte dell'amichettismo. Tutti sappiamo che chi trova un amichetto trova un tesoretto. Uno saggio aggiungerebbe solo: dai nemici mi guardo io, dagli amichetti mi guardi Iddio. Gli amichetti tendono ad avere la fedeltà instabile. Come ha detto Karl Kraus: oggi fedele a me, domani a un altro. Più affidabili degli amichetti ci sono solo i parenti, che hanno l'inconveniente di non poter essere scelti, ma che restano sempre nei paraggi. E ha ragione Meloni: è più facile riconoscere il *merito* di un parente che di un estraneo. Coi parenti siamo nell'usato sicuro.

PORNO

La società attuale è porno, e quindi non erotica. Gli psicologi sociali già hanno mostrato la proporzionalità inversa tra porno e desiderio. C'è da tempo un aumento vertiginoso del consumo di ansiolitici e di farmaci che diano qualche scossettina al desiderio sessuale. Il porno è narcisista, pubblico, esibizionista;



l'eros è empatico, segreto, allusivo. Il porno è svelto e stereotipato, l'eros è lento e avventuroso. Il porno assomiglia ai talk show e alla politica: è compulsivo, urlato, meccanico; l'eros è filosofico, un artistico inventore di suspense. Il porno è maschile, l'eros è femminile. Allo stesso tempo, non si tratta qui di un'opposizione manichea: porno ed eros si meticciano, soprattutto perché l'erotismo non sta mai fermo al posto suo. A differenza del porno, l'erotismo non ha un suo posto: come Socrate, è *a-topos*.

STATISTA

All'attualmente famoso generale Roberto Vannacci è stata chiesta cosa pensi di Mussolini; il generale, sempre gentile, ha risposto: «È lo statista che governò l'Italia dal 1922 al 1943». In effetti, si può anche dire che Jack lo Squartatore è stato un collezionista dal persistente successo popolare; o che il mostro di Firenze fu una cooperativa agricola attiva in Toscana dal 1968 al 1982; o – come ha fatto l'attuale premier – sostenere che le vittime delle Fosse Ardeatine erano «solo italiani». Ma non è detto – noterebbe il maestro delle giuste definizioni Aristotele – che sia stato colto l'essenziale. Il generale Vannacci ha parlato di Mussolini come fa la tv quando informa che a Malta ci sono 20°: è stato *denotativo*. Siamo *denotativi* quando diciamo laconici «piove»; mentre siamo *connotativi* quando diciamo «mannaggia la merdaccia, piove!». Quando siamo *denotativi*, è perché constatiamo qualcosa senza voler svelare i nostri giudizi a riguardo. Siamo *connotativi* quando spiattelliamo tutto. Un signore che ci confidasse che ha appena vinto un milione all'enalotto come se dicesse che è finito il sale fino, più che *denotativo* ci apparirebbe lobotomizzato. Facendo il *denotativo*, sapesse il Vannacci quanto è stato chiaro sulla sua lobotomia selettiva.

IL PONTE ROSSO
MENSILE DI ARTE E CULTURA
N. 100 febbraio 2024



NELLE LIBRERIE E SU WWW.HAMMERLE.IT

