

# IL PONTE ROSSO

MENSILE DI ARTE E CULTURA

N. 101 - MARZO 2024



**Domenica 7 Aprile 2024**  
alle 11.00 presso la  
**Sala Nobile**  
**dei Musei Provinciali**  
**Palazzo Attems Petzenstein**  
in Piazza E. De Amicis, 2  
Gorizia

con l'intento di ricordare  
**Alessandro Rocco**  
per molti anni attivo in seno al  
Comitato di Gorizia della  
Società Dante Alighieri

promuove

**"Omaggio a Mozart"**  
matinée di teatro a leggio  
con inserti musicali  
da un testo originale  
di Alessandro Rocco  
riduzione teatrale e regia  
di Giorgio Amodeo  
in scena gli attori  
Franco Ongaro  
e Roberto Franzot

L'ingresso è libero, con eventuale  
donazione volontaria a favore della

**Croce Rossa Italiana**  
**Comitato di Gorizia**

L'iniziativa è sostenuta anche da:

**Rotary Club Gorizia**

**Lions Club Gorizia Maria Theresia**

**Associazione "Stropula Cantieri  
Teatrali" di Monfalcone**

**Associazione culturale  
Il Ponte rosso APS di Trieste**

## Sommario

Silos di Trieste: servono altre firme .....	3
Inviati molto speciali a Norimberga .....	4
<i>di Gabriella Ziani</i>	
Figure di donna del primo '900 triestino .....	7
<i>di Fulvio Senardi</i>	
L'Italia della Massoneria .....	10
<i>di Roberto Spazzali</i>	
Un musicista triestino tra due secoli .....	12
<i>di Luciano Santin</i>	
Il testamento tradito di Manzoni .....	16
<i>di Francesco Carbone</i>	
I palazzi della ragione .....	18
<i>di Roberto Curci</i>	
Il vizietto di Svevo .....	20
<i>di Walter Chiereghin</i>	
Le segrete cose di Primo Levi .....	22
<i>di Gabriella Ziani</i>	
Istriani tra il 1943 e oggi .....	24
<i>di Fulvio Senardi</i>	
Filosofia come cura? .....	27
<i>di Carlo Dellabella</i>	
Un attore <i>beat</i> .....	28
<i>di Claudia Pezzutti</i>	
Ramin Karimloo in <i>The Addams family</i> .....	31
<i>di Virginia Veruma</i>	
La stimolante Stagione de "La Contrada" .....	32
<i>di Walter Chiereghin</i>	
Una commedia triestina .....	34
<i>di Alberto Brambilla</i>	
Maschere di guerra per <i>l'Iliade</i> .....	36
<i>di Stefano Crisafulli</i>	
I novant'anni di Mimmo Jodice .....	37
<i>di Michele De Luca</i>	
Machiavelli, Verdelot e la Bàrbera .....	40
<i>di Luigi Cataldi</i>	
La pazienza antica di Loredana Bogliun .....	42
<i>di Maurizio Casagrande</i>	
La Palestina narrata prima di Israele .....	44
<i>di Roberto Dedenaro</i>	
Le <i>Poesie nuove</i> di Giulio Favento .....	45
<i>di Marina Silvestri</i>	
Disegni e pitture di Bordini .....	46
<i>di Giancarlo Pauletto</i>	

# SILOS DI TRIESTE: SERVONO ALTRE FIRME

Le oltre 7000 firme raccolte in pochi giorni a sostegno dell'appello al presidente della Repubblica sulla situazione delle persone al Silos testimoniano che è stato tolto il tappo dell'indifferenza e del colpevole immobilismo delle autorità cittadine, regionali e nazionali, stimolando i triestini ad esprimere la propria indignazione per una situazione di vergognoso degrado alle porte della città.

In quel magazzino del porto sono transitati centinaia di richiedenti asilo, lasciati vegetare per mesi in condizioni disumane di sporcizia, carenze igieniche, freddo polare o caldo soffocante, a seconda delle stagioni. Una situazione nota e sempre ignorata, seppur denunciata dalle forze politiche dell'opposizione ed affrontata dalle associazioni del volontariato.

Del resto, visitare il Silos fu una delle prime azioni del nuovo vescovo di Trieste, mons. Trevisi, che affermò: «Ho visto un'umanità ferita. La nostra bella città, Trieste, deve farsi carico di questa estrema povertà. Anzi, è l'Italia intera a dover farsene carico: perché, come per gli sbarchi a Lampedusa, i migranti della rotta balcanica non sono un problema soltanto nostro, ma dell'intero Paese. La città deve essere sostenuta».

È esattamente il nostro obiettivo. Avvertiamo una responsabilità nei confronti di coloro che hanno risposto all'iniziativa: in quest'ottica, dobbiamo dire che non ci bastano le rassicurazioni del prefetto, che, come abbiamo letto, spiega che si sta lavorando "alacremenente" sulla soluzione dell'Ostello scout.

E non ci tranquillizzano quelle del sindaco, che pensa di risolvere tutto mettendo fuori dal Silos "una macchina della polizia, dei carabinieri, della polizia municipale, così nessuno potrà entrarci".

Si tratta di semplificazioni verbali che non appaiono sufficienti: come hanno spiegato esponenti delle associazioni che seguono da anni il problema, e che vanno ringraziate per il loro lavoro ingrato e oscuro, i 100 posti dell'Ostello e gli altrettanti di casa Malala erano attivi già in precedenza e

si sono rivelati più volte assolutamente insufficienti quando si sono toccati picchi di migranti che arrivavano anche a 500 persone.

È necessario un cambiamento di paradigma per creare un sistema dell'accoglienza ad alta rotazione stabile e definitivo, articolato su tre pilastri: uno o più centri di accoglienza dotati di quanto necessario per ospitare degli esseri umani nel rispetto della loro dignità, una prassi di sveltimento delle pratiche per definire il loro status, e l'incremento (nel numero e nella frequenza) dei trasferimenti verso altri centri di accoglienza in Regioni italiane diverse dalla nostra: solo così si eviterà che le strutture si intasino e si crei un'emergenza com'è accaduto finora.

È necessario che tutto avvenga nella massima trasparenza nei confronti della città: le parole non bastano, serve un cronoprogramma che individui i siti, evidenzi i lavori necessari e chiarisca i tempi degli interventi. La bella stagione favorirà gli arrivi e bisogna trovarsi preparati.

Non possiamo permetterci che tutto si esaurisca in un'infinita ricerca del sito adatto che produca soltanto l'esito di chiudere il Silos senza trovare una struttura capace di evitare che ognuno dei migranti che arriva cerchi, nella disperazione, da solo o in gruppo, la propria personale sistemazione nelle pieghe della città.

Da oggi, le firme che i cittadini vorranno continuare ad apporre su Change.Org acquisteranno questo significato, oltre a quello di tener ben viva l'attenzione in occasione delle prossime visite del presidente Mattarella e di papa Francesco.

Franco Belci  
Gianfranco Carbone  
Mauro Gialuz  
Pierluigi Sabatti

Coloro che volessero firmare la petizione possono utilizzare il seguente link: <https://chnge.it/vHmBVC92KS>

EDITORIALE

sommario

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

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

n. 101  
marzo 2024

**Direttore:**  
Walter Chierighin

**Posta elettronica:**  
[info@ilponterosso.eu](mailto:info@ilponterosso.eu)

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

In copertina:  
**Oscar Hermann Lamb**  
**La coppa verde**  
olio su tela, 1933  
96x85 cm.  
collezione privata

**IL PONTE ROSSO**  
**MENSILE DI ARTE E CULTURA**  
N. 101 marzo 2024



# INVIATI MOLTO SPECIALI A NORIMBERGA

di Gabriella Ziani



Il castello Faber-Castell  
a Stein, presso Norimberga



Uwe Neumahr  
**Il castello degli scrittori**  
Norimberga 1946, cronache  
dall'abisso  
Traduzione di Silvia Savojni  
e Giovanna Targia  
Marsilio, Venezia, 2023  
pp. 302, euro 22,00

**IL PONTE ROSSO**  
MENSILE DI ARTE E CULTURA  
N. 101 marzo 2024

C'è stato un momento in cui «la letteratura globale ha incontrato la storia del mondo». Tra il 1945 e il 1946 a Norimberga, città simbolicamente tragica per essere stata un centro di espansione del delirio genocida di Hitler, le quattro potenze vincitrici della seconda guerra mondiale portarono alla sbarra i sopravvissuti gerarchi nazisti e le loro organizzazioni di sterminio. Fu non solo un evento di enorme portata storica, ma anche potentemente mediatico: tutto il mondo doveva sentire e sapere in diretta. Per la prima volta entrò in funzione, con innovativa tecnologia Ibm, la traduzione simultanea, in quattro lingue. Per la prima volta un'aula di tribunale fu disseminata di "radio box" per la messa in onda del dibattito. E per la prima volta si radunò un numero così esorbitante di giornalisti da tutto il pianeta, circa trecento, di cui ben cento dagli Stati Uniti. In molti casi erano anche scrittori, e grandi firme. Per la prima volta inoltre si videro all'opera tante giornaliste donne. E, per la prima e certamente ultima volta, questa massa di *reporter-globetrotter* trovò alloggio in un castello dalle forme fiabesche, nella vicina città di Stein: era la fastosa residenza (confiscata allo scopo) dei Faber-Castell, i produttori – con una bella e contorta storia

familiare alle spalle – delle celebri matite, tuttora un marchio di valenza globale.

Che cosa accadde in quel complicato tribunale che sperimentava nuove categorie giuridiche la storia lo sa bene, grazie alle cronache dell'epoca, alla trascrizione e diffusione dei verbali, ai filmati, per non dire delle sentenze (undici condanne a morte, quattro ergastoli, e il resto). Il nazismo decifrato ed esposto come crimine contro l'umanità, a futura memoria. Ma non si sapeva che cosa succedeva attorno, e precisamente in quel castello che l'addetto stampa americano aveva trasformato in «*Press camp*», con stanzoni da dieci letti, cinema, sala da pranzo, sala giochi, biblioteca, ma grave carenza di servizi igienici, compensati da cibo offerto (molto in scatola), e soprattutto fiumi di alcol che correvano veloci la sera, quando i corrispondenti – ma anche procuratori e giudici americani, inglesi, francesi e russi – bisbocciano allegramente dopo aver assorbito durante la giornata resoconti e soprattutto filmati dell'orrore dello sterminio e dei campi di concentramento, che, come disse sgomento Gregor von Rezzori, inviato di una emittente radiofonica della Germania occidentale, era quasi impossibile ritradurre in parole adeguate a dare l'idea di quanta disumana malvagità avesse prodotto la Germania.

I resoconti in massima parte furono di tono medio, poco empatici, poiché si diede lettura di circa 4.000 documenti prodotti dal regime di Hitler, e molte ore trascorsero in una nebbia di noia per reporter abituati ai botti di una notizia al minuto, solo qualche bizzarro per far colpo sui capiredattori s'inventò un po' di cose appariscenti ma false, e qualcun altro diede ai propri articoli una piega molto e anche troppo soggettiva, pesata sulle proprie convinzioni ideologiche e distante dalla deontologica regola del mantenersi nei paraggi di una sufficiente obiettività. Giornalisti, si dirà, con lo scetticismo e l'ostilità che c'è nell'aria oggi. Ma molti di loro erano scrittori acclamati, o lo sarebbero diventati, e la loro scrittura era vivacemente creativa, fu in quell'occasione che nuovi modelli di *reportage* vennero sperimentati con successo, avevano taglio cinematografico e trasmettevano l'emozionalità dell'autore.

## Il ruolo della stampa nel dar conto di un evento che non aveva precedenti storici

STORIA

sommario

Era lo stile muscolare di Ernest Hemingway.

In quell'aula di tribunale (sul cui allestimento esiste un bel film del 2000 recentemente ritrasmesso in tv, *Il processo di Norimberga* di Yves Simoneau) si trovarono fianco a fianco John Dos Passos, già corrispondente dai teatri di guerra e celebre per l'innovativo romanzo *Manhattan Transfer*, Rebecca West, al tempo considerata la *old lady* del giornalismo britannico, inviata dalla rivista *New Yorker* e dal *Daily Telegraph*. Subito s'impegnò in una relazione clandestina con un giudice, e forse per questa personale passione fece cronache a volte eccentriche, scrisse per esempio che «Göring faceva pensare a una *maîtresse* di un bordello». C'erano la figlia ribelle di Thomas Mann, Erika, con la propria amante. C'era Elsa Triolet che era stata la prima donna a vincere il prestigioso premio Goncourt, mandata dalla rivista *Le lettres française*, a cui inoltrò servizi che con sarcasmo e irriverenza mettevano a processo il processo stesso, definito con qualche invenzione di troppo «manipolatorio»: con il marito Paul Aragon, portabandiera del surrealismo francese, era ciecamente presa dal marxismo stalinista. Alfred Döblin (poi autore di *Berlin Alexanderplatz*), s'incrociò con Ilja Ehrenburg, corrispondente di guerra per Radio Mosca e autore di un libro di denuncia sullo sterminio dei russi perpetrato dai tedeschi. Ma in quell'aula prese appunti anche un giovane Willy Brandt, futuro cancelliere tedesco, che allora, espatriato, scriveva per un giornale di Oslo, fianco a fianco con Markus Wolf, in seguito capo della Stasi, la polizia segreta della Germania Est. E non potevano mancare all'evento del secolo l'inviata di guerra più temeraria di sempre, e cioè Martha Gellhorn, moglie di Hemingway (l'unica a partecipare perfino allo sbarco in Normandia facendosi passare per una porta-lettighe), e i due Walter che sarebbero diventati gli astri della tv Usa, Cronkite e Lippman. Fra i traduttori simultanei dal tedesco, Wolfgang Hildesheimer, poi prolifico scrittore di romanzi e radiodrammi, e nel 1977 autore della più importante, e forse ancora oggi insuperata, biografia di Mozart.

È quanto viene ricostruito, scavando nel pubblico e nel privato dei nomi più fa-



mosi nel mentre si dà un quadro generale della situazione giudiziaria e politica del tempo, nel davvero eccellente *Il castello degli scrittori* di Uwe Neumahr, già autore di biografie storiche (Cervantes, Benvenuto Cellini), e qui capace di intrecciare in modo approfondito e professionale storie, destini, carriere, avventure, gossip, dibattiti etici e politici, conflitto di opinioni, vicende epocali e personali, nonché il prismatico quadro di come queste penne d'oro di cui era fatto il grande giornalismo di allora interpretarono vuoi la faccia e la sfacciataggine dei duecento imputati sotto interrogatorio (tra cui Göring, von Ribbentrop, Hess), vuoi la gelida confessione di chi senza patemi confessò di essere responsabile dell'uccisione di circa 60 mila esseri umani.



Gli imputati alla sbarra  
In prima fila, da sinistra: Göring,  
Hess, von Ribbentrop e Keitel.  
In seconda fila, da sinistra:  
Dönitz,  
Raeder, Schirach e Sauckel.

Alec Baldwin nel film di  
Yves Simoneau  
Canada-USA 2000

**IL PONTE ROSSO**  
MENSILE DI ARTE E CULTURA  
N. 101 marzo 2024



## Pochissimi, solo sette, i giornalisti tedeschi accreditati, nessun italiano



L'aula del processo

Qualcuno si lasciò andare a troppo pittoreschi resoconti, basta vedere ciò che combinò Janet Flanner, corrispondente di guerra ma pure scrittrice e amica di ogni bel mondo culturale parigino, che abusando del proprio tono sarcastico sul *New Yorker* definì Göring un «pagliaccio», demoniaco sì, ma arguto, sagace e intelligente nel difendere se stesso, a fronte del procuratore americano paragonato a un «avvocato di paese». La cosa suscitò scandalo in America, non era certo il momento di diffondere sprezzanti opinioni anti-americane, e così Harold Ross, il direttore della rivista, guardiano delle buone regole del mestiere, le revocò l'incarico.

Più prudenti i pochissimi giornalisti tedeschi autorizzati a entrare in aula, solo sette, e tenuti isolati; la stampa nazista era stata soppressa, e nell'estate del '45 erano state concesse le prime venti nuove licenze per fonti d'informazione "denazificate". Non c'è traccia di un italiano. Anche la trentina di giornalisti russi furono tenuti a distanza in una palazzina a parte. Il processo andò a sentenza il 1° ottobre 1946, ma già nel marzo di quell'anno, dagli Stati Uniti, Winston Churchill aveva pronunciato la famosa frase che certificava l'inizio della Guerra fredda: una cortina di ferro, disse, era calata sul continente da Stettino a Trieste. Secondo Neumahr, i giornalisti

sovietici non fecero una piega, erano saturi di pessime notizie.

Ciò che risalta, dal punto di vista politico, nell'intrecciarsi di un così ampio e internazionale approccio a questo "esperimento giuridico" che si svolgeva in una Norimberga completamente distrutta e coi cadaveri ancora sotto le macerie, è il problema di fondo che gli inviati affrontarono ciascuno con la propria testa: i tedeschi erano tutti colpevoli? C'erano i tedeschi "buoni" da recuperare? Erano stati colpevoli oppure (solo) responsabili? Era la Germania tutta geneticamente malata (come diceva Erika Mann con furore)? La geopolitica del dopoguerra, a guida statunitense, vietò di mettere pubblicamente sotto processo l'intero popolo: nei disegni della nuova Europa la Germania sarebbe dovuta essere un'alleata, e infatti andò così, per la zona Ovest.

Chi fece le spese di questi irrisolti equilibri fu un altro figlio di Thomas Mann, quello che meno si sentiva amato dal celebre padre. Golo Mann, giornalista e storico, negli anni Sessanta prese parte al dibattito sull'opportunità di scarcerare «per ragioni umanitarie» uno dei più stretti collaboratori di Hitler, Rudolf Hess, che Norimberga aveva condannato all'ergastolo (mentre molti corrispondenti dell'epoca avevano invocato la pena di morte), dicendosi favorevole in quanto l'uomo sarebbe stato «innocuo e innocente». Nel 1987 Hess fu trovato impiccato nella sua cella, aveva 93 anni, uscirono delle dichiarazioni di Golo Mann ripescate dai casseti (egli disse a sua insaputa), e da quel momento fu considerato un reazionario vicino alle frange dell'estrema destra, e isolato. Neumahr argomenta che Golo, in pieno regime, si era appellato con successo proprio a Hess per mettere in salvo un proprio congiunto, un debito che potrebbe aver influito sul suo baricentro etico-politico. Ma la singola esperienza era anche il segnale del fatto che sul «male assoluto», o sulla «banalità del male» (Hanna Arendt) si sarebbe continuato a dibattere ben dopo che il ticchettio assordante delle trecento macchine da scrivere nel fiabesco castello si era spento, e i reporter erano volati a raccontare meno travolgenti cronache dall'abisso.

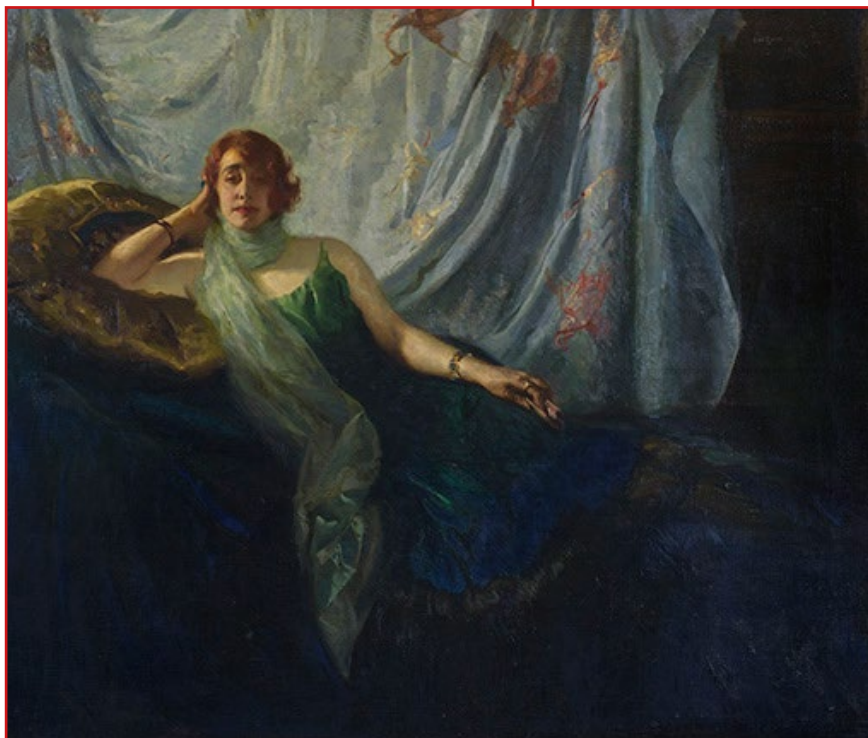
# FIGURE DI DONNA DEL PRIMO '900 TRIESTINO

di Fulvio Senardi

MOSTRE IN REGIONE

sommario

Sgombriamo subito il campo da ogni possibile equivoco: la mostra organizzata al Museo Sartorio di Trieste (*Eterno Femminino. Arte a Trieste tra fascino e discrezione 1900-1940*, 21 dic. 2023-1 aprile 2024) da Federica Luser, Michela Messina e Alessandra Tiddia è una bella occasione per fare il punto sull'arte giuliana della prima metà del "secolo breve" e ammirare qualche opera altrimenti negata agli occhi dei più perché facente parte di collezioni private. Immagino la fatica bestiale delle curatrici per strappare l'assenso ai gelosi proprietari, con tutte le garanzie anche legali che saranno state richieste. Poi a lavoro fatto, ci ha messo il cappello l'assessorato alla Cultura del Comune di Trieste il quale, come sappiamo perfettamente (considerando i milioni di euro che versa agli imprenditori delle mostre, preferenzialmente Arthemisia, per portare a Trieste pittori e generi che con la città assai poco hanno a che fare), è impegnato a «valorizzare i propri beni culturali e i propri musei», come fa scrivere l'assessore Rossi sul Catalogo di "Eterno femminino", che raccoglie le immagini della trentina di opere esposte, con una prefazione a più mani nella forma di tre ottimi saggi della curatrici. Facile supporre che con un piccolo sforzo finanziario e organizzativo da parte dell'assessorato un'occasione del genere avrebbe potuto ampliarsi per diventare una riflessione di ampio respiro sull'immagine della donna nella pittura giuliana, svolgendo quelle funzioni di studio, ricerca e pedagogia culturale, in relazione ad un territorio determinato e ad un'epoca specifica, che è tra le *mission* (traduciamo dal burocratese: compiti) universalmente riconosciute di un sistema museale cittadino. Ma il vento della spesa pubblica soffia in un'altra direzione. Cosa volete che contino un Timmel e un Bolaffio, in mostra a Monfalcone nel 2023 (in un rassegna dal titolo: *Il fiore della desolazione fantastica*), un Famà esposto a Malborghetto, il Marussig visto a Trieste nel 2022 a cura di Federica Luser (tutte occasioni di cui si intuivano le potenzialità inesprese per mancanza di un generoso volano istituzionale) di fronte ai



Lego, alla Cracking Art, a van Gogh (che ha sfrattato le opere dal quarto piano del Museo Revoltella e di cui nessuno nega la grandezza, ma semmai la pertinenza con Trieste, il costo stratosferico, la funzione non sollecitante sul piano culturale, perché "consumistica" e commerciale).

Detto ciò, veniamo all'*Eterno femminino*, che schiera nel pittoresco ambiente di Villa Sartorio 28 tra tele e sculture, con il commento di didascalie molto fini ed attente, le si ritrova poi nel catalogo, tanto agli aspetti biografici del pittore che ai presupposti stilistici e al "linguaggio" dell'opera esposta. Molti artisti sono rappresentati da una sola opera (per es. Sofianopulo, Rietti, Orell, Wostry, Marussig, Sbisà, Lucano, Lamb, Asco), evidentemente considerata rappresentativa del loro intero percorso. In un caso l'offerta è più ampia: di Gino Parin (1876-Bergen Belsen 1944) sono esposte ben quattro opere collegate, almeno in tre casi, dal filo rosso di una stessa modella, quella Fanny Lackenbacher che dell'artista fu musa ispiratrice. Siamo negli anni Venti e nel riflusso post-bellico si fanno ancora sentire suggestioni primo-novecentesche, che l'artista aveva assimilato in Inghilterra

Gino Parin  
**Vanità**  
olio su tela, 1927 c.a.  
167x190 cm.  
Collezione privata

**IL PONTE ROSSO**  
MENSILE DI ARTE E CULTURA  
N. 101 marzo 2024

Bruno Croatto

Ritratto di giovane donna

in abito nero

olio su tavola, 1931

69x61,2 cm.

Collezione d'Arte della  
Fondazione CRTrieste

## Interessante e piacevole mostra di ritratti femminili al Museo Sartorio di Trieste



ma soprattutto a Monaco, una delle preferite destinazioni di studio degli artisti triestini.

In un altro caso, Sofianopulo e il suo *Ritratto di Luciana Valmarin* (1927) l'immagine trova un utilissimo appoggio nel saggio che Messina dedica alla Walmarin, di cui si illustra il complicato percorso esistenziale e in special modo la relazione con D'Annunzio. Ne esce il profilo di una *femme fatale*, che Sofianopulo rappresenta facendo trasparire, nel suo ritratto a corpo intero, una «natura volitiva, forse un po' imperiosa, sicuramente non intimorita di fronte agli uomini di fama dei quali si sente alla pari» (Messina). Una "*belle dame sans merci*", per dire con Keats, che il mondo maschile (in un Dopoguerra che voleva rimettere in riga le donne alle quali, negli anni del conflitto, era stato concesso di esercitare molte professioni un tempo interdette) non poteva che vivere con quel filo di inquietudine (e, forse, con un implicito ripudio) che il quadro in mostra trasmette perfettamente.

Detto questo, qualche osservazione se non critica, un po' pepata. Perché lasciar fuori Veruda, che avrebbero potuto degnamente aprire la rassegna? Ragioni cronologiche? È vero che la sua produzione è tutta sbilanciata nell'Ottocento (inevitabilmente, muore nel 1904) ma qualche sua opera, con la frizzante aria di Parigi, avrebbe fatto da ottimo prologo a una vicenda collettiva che è di lenta chiusura d'orizzonti in cam-

po artistico, culturale, sociale e politico, soprattutto dopo la fondamentale cesura della Grande Guerra quando viene reciso il nutriente cordone ombelicale con l'Europa centrale e la città va incapsulandosi entro prosaici e rassicuranti orizzonti borghesi (il "ritorno all'ordine" inteso anche come radicale *ethos* di classe).

Nell'*Abbandono*, del 1901, in possesso del Museo Revoltella grazie alla donazione di Livia Veneziani Svevo (che, conservatrice di idee e di gusti, sarà stata ben felice di liberarsi delle rosee carni di quella donna caduta, ceduta al museo insieme al *Grande nudo di schiena*, 1900, dello stesso pittore) c'è una vivacità cromatica e una sensibilità sociale, ma su impianto formale di impronta realistica, che avrebbe potuto fungere da ottima pietra di paragone, anche, se vogliamo, nel senso di una conferma. Perché, come scrive giustamente Tiddia, «a Trieste le esperienze figurative della prima metà del '900 rimasero fortemente ancorate alle modalità di quel realismo ottocentesco così presente nei ritratti della borghesia emporiale, tanto da resistere nel tempo anche ai venti delle avanguardie» (non si dimentichi la curiosa vicenda del futurismo, che "vinse" a Trieste in epoca asburgica, quando Marinetti e seguaci vennero applauditi a prescindere, in quanto artisti italiani, per essere poi fischiati – l'insuccesso del Teatro futurista nel 1924, su cui la lettera aperta di Marinetti, *Ai miei fischiatori triestini* – dopo la "rendizione", quando non contava più il predicato d'origine ma la qualità della proposta). E poi, sempre con Tiddia: «la pittura triestina [...] mantiene la sua posizione salda nell'ambito della figurazione che assicura la possibilità di fondare l'arte del dipingere su basi solide, 'borghesemente' stabili. Anche il ricorso alla figura femminile partecipa a questo processo, risponde cioè alla domanda di una committenza borghese affascinata da quell'ineffabile eterno femminino, in grado di incantare gli artisti e i fruitori della loro arte».

Impossibile dir meglio, salvo il fatto, mi permetto di correggere, che quando l'"ineffabile eterno femminino" prende concreti contorni storici diventa assai meno



## “Eterno Femminino” offre l’occasione per vedere numerose opere provenienti da collezioni private

Cesare Sofianopulo

Ritratto di Luciana Valmarin

olio su tela, 1927

193x100 cm.

Collezione privata

“ineffabile” e finisce per muoversi, con accettata e felice auto-censura, nel perimetro degli stereotipi, dei valori, dei pregiudizi, delle proibizioni (e delle ipocrisie e ambiguità) di una società borghese sempre più chiusa e autoreferenziale (il mondo, per dire, raccontato da Moravia negli *Indifferenti*, con in più, a Trieste, un po’ di sempre più labile detrito storico di marca centro-europea).

Una società che, in termini di gusto, occasioni di committenza, ecc., disciplina tendenze e sensibilità che Trieste aveva raccolto dalla grande cornucopia centro-europea riducendoli alla funzione di “accenti” di un’unica, piuttosto compatta intonazione. Poste queste premesse, presentare *La coppa verde* (1933) di Oscar Hermann Lamb come «compendio di tutto il percorso» (Federica Luser) è, mi pare, affermazione perlomeno azzardata. Premettiamo che di Lamb si sa poco (non esiste un catalogo completo dell’opera), nasce a Trieste nel 1875, poi trascorre un ventennio formativo tra Monaco, Roma e Vienna, per ripresentarsi a Trieste nel Primo Dopoguerra, constatare la propria inattualità e ritornare a Vienna dove muore alla fine degli anni ’40. La tela in oggetto si è già vista qualche anno fa al Mart di Rovereto, rubricata sotto l’avventurosa etichetta di “realismo magico” ed è, se vogliamo, la dimostrazione *a contrario* dell’essenza del femminile nella pittura triestina fra le due guerre. L’algida bellezza delle due signore, dal corpo efebico e taglio quasi alla maschietta, rimanda, per negazione, ai nodi complessi del desiderio erotico, sfida l’ipocrisia del sentire di una città, nel Ventennio, molto conservatrice e non poco fascista; figure che attirano e respingono, che trasmettono un non detto denso di allusioni (perfino saffiche, secondo una possibile lettura, o di freudiano sdoppiamento con un “rimosso” che irrompe sulla scena, se interpretiamo diversamente) ma che certo le brave borghesi, irreprensibili mogli (concediamo il beneficio del dubbio) e orgogliose madri di figli della lupa non avrebbero considerato come una accettabile immagine di sé (discorso differente per l’umanità maschile, cui la figura attizzante, nel senso che si è



detto, della donna in piedi avrebbe forse suggerito fantasie di bordello, il rovescio della medaglia della sessualità castigata dell’etica matrimoniale). In un contesto in cui declina la fortuna del nudo femminile, e meglio se “rivestito” di classicità per annullarne la portata trasgressiva (qui la splendida *Venere della scaletta* di Sbisà, il quadro che incantò Silvio Benco, ora nella collezione del Revoltella, sarebbe venuta a fagiolo), e la *femme fatale*, di cui, come già si è detto, resta qualche traccia nell’opera di Gino Parin (ma non è purtroppo in mostra un suo capolavoro assoluto, il ritratto di Aglaja Georgiadis, di proprietà della Comunità Greco-Ortodossa) lascia il campo al mito della “regina della casa” (anche di quelle “chiuse”, ovviamente, suo naturale complemento). Così Giovanni Gentile, nel 1934: «la donna è colei che si dedica interamente agli altri sino a giungere al sacrificio e all’abnegazione di sé; la donna è soprattutto idealmente madre, prima di essere tale naturalmente». Per altro (e qui ha certo ragione Luser auspicando la ripresa del tema del femminile nell’arte con nuovi approfondimenti e riflessioni) quasi non esistono nel Novecento pittorico triestino ritratti di famiglia. Certo, la fotografia. Ma la ragione è soltanto questa?

# L'ITALIA DELLA MASSONERIA

di Roberto Spazzali



Quando si pronuncia la parola Massoneria, il pensiero corre immediatamente ad allusivi riferimenti: conventicola, ordito, trame oscure, torbida cospirazione, poteri occulti, Stato nello Stato. Su uno tutti: impalpabile organizzazione segreta che ha deciso, e tuttora decide, le sorti politiche ed economiche del mondo. «Potenze demagogiche massoniche» aveva detto un politico in orbace facendo una gran sintesi di almeno centocinquanta anni di contumelie e invettive. La Massoneria, vista come una unica entità enigmatica quanto sfuggente, è stata spesso giudicata in Italia e nell'Europa continentale – l'approccio nel mondo anglosassone è diverso – come una palese minaccia al potere costituito, essendo essa già potere in sé, al sistema democratico per la sua capacità di insinuarli e orientarli per propri scopi. Che ciò sia pure avvenuto è un fatto, ma quel sospetto pregiudiziale vale per tante altre istituzioni politiche laiche e religiose. Demonizzata dalla chiesa cattolica, le altre chiese cristiane occidentali hanno avuto invece un rapporto sincero, e dalle maggiori correnti ideologiche e politiche, socialismo, comunismo, fascismo, nazismo, anche se poi alcuni suoi esponenti non avevano disdegnato l'affiliazione. Chi volesse avere una panoramica ampia, pur nella complessa materia in cui le prassi risultano naturalmente estranee al lettore interessato, può affidarsi all'ultima fatica di Luca G. Manenti *La Massoneria italiana. Dalle origini al nuovo millennio*, edito da Carocci.

In poco più di duecento pagine, di cui un terzo occupate da una minuziosa biblio-

grafia in cui si può trovare tutto ciò che di serio è stato scritto, l'autore ripercorre le vicende storiche interne della Massoneria. Dico subito interne, in quanto dall'impianto storiografico di Manenti l'aspetto di influenza esterna, e del suo agire nell'agone pubblico rimangono sullo sfondo, non come un sottinteso scontato oppure una sottovalutazione ma per volontà di raccontare in sintesi la storia di una istituzione politica e culturale di cui spesso si sente parlare e se ne parla senza precisi riferimenti. Ma è, a ben vedere, trecento anni di storia d'Italia e non di poco conto. Quindi nessun mistero a solleticare curiosità ma un saggio storico che prende avvio con la confraternita universalistica (1717-1723) la quale attinge le sue radici al sistema corporativo di età medioevale e giunto fino agli arbori dei tempi moderni, quando l'industrializzazione ha cambiato il sistema produttivo e conseguentemente quello sociale. Manenti conduce il lettore nell'esplorazione della liberamuratoria e le sue diverse declinazioni esoteriche, gnostiche, simboliche, templari, occultiste quando nel Granducato di Toscana, terra notoriamente ribelle e di liberi pensatori, con l'influenza dell'età dei Lumi assume una connotazione così rilevante da provocare la reazione di papa Clemente XII con la bolla *In eminenti*, espressamente rivolta all'irregolarità dei massoni nei confronti della Chiesa cattolica. Qual è stata la fortuna in Italia della Massoneria e delle sue logge, per molto tempo divise da osservanze e ritualità diverse? L'autore dà una prima risposta: l'assenza di uno stato unitario nella penisola ha certamente favorito l'affermazione di un ente collettivo che poteva essere certamente la Chiesa di Roma grazie alla diffusione del cattolicesimo ma che per il senso di primato politico temporale, per i suoi pregiudizi religiosi e per la rigidità con cui giudicava e interpretava la società, non sembrava idoneo a rappresentare quei nuovi soggetti che si stavano affermando i quali non trovavano alcun elemento ostativo di fede, credo e origine sociale nelle logge. Qui le fratellanze, verso le quali subito fu sollevato il sospetto di una nuova oligarchia, si sentivano attratte



## *Il recente saggio di Luca G. Manenti aiuta a comprendere molte cose date per scontate*

dalla percezione del presente e quindi farsi predestinati di un nuovo ordine delle cose.

Abbandonate le sponde arcane, la liberamuratoria prendeva la via del pragmatismo, guardando alla scienza, agli sviluppi delle teorie economiche, del risveglio intellettuale fino a creare un elitarismo borghese e patrizio e di conseguenza una nuova classe dirigente che affermerà già con l'effimero regno d'Italia sotto l'impronta napoleonica ma che sopravviverà nella Restaurazione per approdare infine alle lotte per l'unità nazionale. È la propensione iniziatica a portare le logge ad occuparsi direttamente di politica, vedendo in essa lo strumento più idoneo per l'affermazione della loro idea di nuova e riformata società. Ma non è una storia di indipendenza né di unità massonica, in quanto tanto che officine e logge e i loro raggruppamenti distrettuali dovranno misurarsi con le influenze della massoneria britannica e francese. La stessa Carboneria, interpretata come il prodromo del Risorgimento, era stata favorita dal Rito scozzese a logorare quelle logge che facevano capo agli ex ufficiali dell'Armata francese rimasti fedeli a Gioacchino Murat.

Storia complessa e fatta da tanti protagonisti di cui Manenti dà conto e che al lettore medio di saggi divulgativi indubbiamente sfuggono, ma è bene conoscerli, perché in quasi tutte le vicende italiane degli ultimi duecento anni è importante tenere a vista una doppia chiave interpretativa su tanti personaggi: il ruolo pubblico e l'affiliazione muratoria. Diversamente è impossibile esaminare il processo risorgimentale e soprattutto la vita politica dell'Italia prima monarchica e poi repubblicana. L'apice di visibilità pubblica della Massoneria sarà negli anni dei governi della Sinistra storica da Depretis a Crispi con i vari Coppino, Nicotera, Zanardelli impegnati a modernizzare la società e introdurre riforme politiche che piacevano pure alla sinistra marxista, con la costituzione del Grande Oriente d'Italia (palazzo Giustiniani), quando la politica riformista e la cultura positivista si scontreranno con le tendenze antimoderniste della Chiesa cattolica almeno fino a Leone XIII, culminate già

nel 1896 con il congresso antimassonico di Trento promosso dal pontefice e da Francesco Giuseppe I.

Che il GOI sia stato condizionato in certo punto dalla crescita esponenziale di officine e logge, tanto che la Massoneria era diventata, in età giolittiana, una sorta di partito dello Stato ben diffuso tra funzionari civili, militari, intellettuali insospettabili è un fatto, soprattutto nei suoi rapporti con il Rito scozzese e il Grand Orient di Francia alle soglie della Grande guerra in nome del principio della "guerra giusta", il sostegno all'irredentismo anche nella fase di transito da movimento rivoluzionario di sinistra a strumento della destra imperialista. Sostegno offerto dal GOI al D'Annunzio fiumano e dalla Gran Loggia d'Italia alla marcia su Roma.

Tanti aspetti su cui riflettere, anche se l'autore indugia nel particolare su origini e caratteristiche culturali e semantiche in alcune pagine meno scorrevoli, e tende a un approccio più discorsivo quando si tratta infine di affrontare alcuni nodi cruciali del Novecento, dalla nascita della Gran Loggia d'Italia (piazza del Gesù) che si aprirà successivamente al fascismo e avrà un ruolo non secondario in questioni decisive nei rapporti con la Chiesa cattolica e in genere con il successivo asservimento di alcuni suoi esponenti al regime malgrado lo scioglimento imposto da Mussolini nel 1926 e le devastazioni di templi e sedi da parte di uno squadristico affatto disinteressato.

Così si attraversa, a mio parere, forse troppo velocemente l'antifascismo massonico, il tentativo di mantenere le distanze con le affiliazioni dei maggiori esponenti del regime, l'apporto all'Italia repubblicana fino alla crisi provocata dallo scandalo dell'eversiva P2 sul quale tanto è stato scritto dalla commissione d'indagine parlamentare presieduta da Tina Anselmi e altrettanto probabilmente non si conosce ancora. Come pure dei tempi a noi più recenti.

Insomma, molto più di una sintesi ma bussola con cui orientarsi in ambienti non sempre conosciuti. Con qualche sorpresa anche per le vicende triestine ai tempi della Questione di Trieste.



Luca G. Manenti

**La Massoneria italiana**

**Dalle origini al nuovo millennio**

Carrocci editore, 2024

pp. 219, euro 19,00

# UN MUSICISTA TRIESTINO TRA DUE SECOLI

di Luciano Santin



Si può cambiare la storia, narrandola in genere dopo maquillage politici che toccano la mistificazione. La geografia, però, rimane. E sulla lunga distanza è destinata a vincere.

In epoca recente l'Alto Adriatico ha avuto tante denominazioni quanto forme di appartenenza e di governo diverse, e non di rado contrapposte. Ma è rimasto il luogo in cui il Mediterraneo si insinua più profondamente nell'Europa danubiana, costituendone lo sbocco a mare diretto e fisicamente praticabile. Un punto nel quale le coordinate cardinali rappresentano l'inizio di convergenti diversità, e dove mondo latino, slavo e germanico sono destinati a incontrarsi.

O a scontrarsi, *tertium non datur*.

Su quest'area, *Künstenland*, o *Pri-morska*, o Venezia Giulia, o comunque la si sia chiamata, la prima metà del '900 si è accanita più che altrove, e proprio sulla sua funzione di raccordo.

Due conflitti sanguinosi, che gli storici, oggi, tendono a considerare un guerra dei trent'anni, hanno avuto come esito una fa-

glia, statuale, linguistica, ideologica, economica e persino religiosa (l'ateismo di stato da una parte e il Vaticano dall'altra). Mentre i dolori seguiti ai lutti sono stati lumeggiati, coltivati ed esaltati a fini politici. Chi non rispondeva all'allineamento perfetto, e si trovava aperto a più mondi (a partire dai figli dei numerosissimi matrimoni misti) era malvisto quasi da tutti.

E, con la diversità messa in sottrazione invece che considerata ulteriore ricchezza, si è immeschinita e inaridita anche la cultura.

Epitome di queste devastanti logiche e delle sue conseguenze nel mondo dell'arte è la figura di Viktor Parma, musicista triestino di valore, autore di composizioni di varia natura, soprattutto operistica, in quattro lingue diverse.

Gerarchizzato negativamente per ragioni etniche e politiche, risulta pressoché sconosciuto nella sua città natale, ma è poco noto – o almeno lo era sino a pochi anni fa – anche in Slovenia.

Come la sua musica merita di essere riscoperta (a cent'anni esatti dalla morte, avvenuta nel 1924), così la sua storia va raccontata, perché, con le traversie vissute a livello personale, illumina sulle vicissitudini e sui prezzi pagati dal *Caput Adriae*.

L'atto di nascita data 20 febbraio 1858, l'abitazione è in piazza Barbacan 1, cuore del cuore della vecchia Trieste, da una famiglia proveniente dalla Slovenia, anche se, forse, di antica origine ebraica italiana.

Il padre è un commissario superiore dell'I.R. polizia. Comandato a Venezia, all'epoca ancora asburgica, vi aveva conosciuto e sposato Matilde de Mattei la cui famiglia era imparentata con l'arcivescovo croato Strossmayer. Per questo fecondo incrocio di valenze, e per i trasferimenti del padre in varie città dell'Impero, il giovane Viktor si trova a parlare quattro lingue: il tedesco, l'italiano, il croato e lo sloveno. Presto si accorge che è quest'ultimo che conosce meno bene, in forma dialettalizzata (a Novo Mesto verrà addirittura bocciato) e di conseguenza si mette diligentemente a studiarlo. Partecipa di più mondi, "austriaco" nel senso europeo



## Viktor Parma, musicista triestino di valore, autore di composizioni di varia natura, soprattutto operistica, in quattro lingue diverse

di allora, Parma si autoidentifica comunque come sloveno, tanto da intitolare uno dei suoi primi composizioni *Slovenska Duša* (Anima slovena).

Frequenta scuole italiane, poi, dopo il 1866, con il passaggio del Veneto all'Italia, il padre è trasferito a Zara. Mostra, fin da piccolo, un'inclinazione per la musica: studia il pianoforte, il violino e il violoncello (giovannissimo, verrà cooptato nell'orchestra locale), poi segue il padre, trasferito a Novo Mesto, dove fonderà e dirigerà un complesso orchestrale di studenti. Lo stesso farà a Trento, nuova sede assegnata al padre, che poi è mandato a Klagenfurt e a Lubiana.

Seguono l'iscrizione all'università e al conservatorio di Vienna, dov'è allievo di Bruckner; non si diploma, ma continua gli studi in proprio. Conseguita la laurea in giurisprudenza, il giovane Viktor si garantisce un posto sicuro al Ministero degli Interni, sulle orme del padre. E inizia a comporre. A 23 anni è già incanutito, forse per lo stress.

La sua prima assegnazione è Trieste, da cui, dopo un anno di prova (è il 1882, cinquecentenario della Dedizione all'Austria, con la grande esposizione internazionale e il caso Oberdank), passerà a Lubiana, iniziando una vita girovaga, perché ai funzionari di polizia veniva impedito un radicamento locale: Kocevje, Kranj, Krsko, Litija, Logatec, Kamnik, Črnomelj...

Se nella sua città natale, causa il crescente nazionalismo italiano, Parma era stato malvisto in quanto sloveno, anche a Lubiana verrà considerato "straniero", perché triestino e dunque meticcio (è l'epoca della grande rivalità tra i due centri per il ruolo di capitale della nazione slovena).

A Lubiana però il giovane Parma conosce e poi sposa Pavla Pavšin, che gli darà sei figli. Durante la luna di miele, trascorsa a Vienna, ha modo di assistere alla rappresentazione di *Cavalleria rusticana* di Mascagni, che forse lo spinge a passare dai brani che compone nel tempo libero, a qualcosa di più impegnativo: un'opera lirica.

Nel 1890 il poeta Anton Funtek aveva pubblicato un libretto sulla vicenda dei nobili di Teharje. Il fatto, con radici storiche, racconta di Urh, conte di Celje, che insidia una fanciulla alla vigilia delle nozze, e viene imprigionato dai paesani, che rifiutano il riscatto offerto (tanto che per ottenere la libertà il conte dovrà nominarli tutti nobili).

L'opera *Urh, conte di Celje* va in scena a Lubiana nel 1895, e la cosa non è gradita ai superiori di Parma, che gli impongono di non citare in nessun modo, nei manifesti e nei programmi, il suo ruolo di funzionario. Gli vietano inoltre di dirigere l'orchestra, se non alle repliche, e di presentarsi al pubblico (ma la platea lo "costringerà" ad uscire sul palco, e le autorità chiuderanno un occhio).

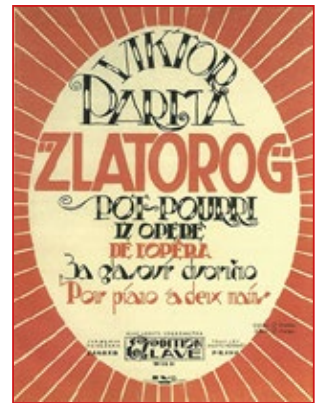
I critici però non condividono il successo popolare: pesa lo stigma di "dilettante straniero", e la sua musica risentirebbe troppo dell'influsso italiano.

Funtek gli propone un'altra opera, *Ksenija*, che ha un enorme successo anche a Zagabria, dove il teatro dell'opera commissiona a Parma un altro lavoro, a scatola chiusa: sarà *L'antica canzoncina* (su testo, in italiano, di Guido Menasci, librettista di Mascagni).

Il paradosso è che questo disinvolto uso delle lingue dell'Impero (tedesco e italiano offrono, evidentemente, migliori prospettive per le esecuzioni) fa sì che Parma non sia considerato abbastanza sloveno dai lubianesi. Mentre in Croazia e Serbia verrà considerato "fratello slavo" e i suoi lavori saranno messi in scena a Belgrado come a Praga. Non gli mancheranno i riconoscimenti, anche dai re di Serbia e Montenegro.

A parte *Urh*, che ha un finale epico e glorioso, inneggiante alla nobiltà del popolo, le altre opere si concludono tragicamente: gli amanti murati vivi de *La vecchia canzoncina*, la fanciulla uccisa mentre si frappa tra due fratelli di *Ksenija*, e *Zlatorog*, dove il protagonista precipiterà dalla montagna. Questo, forse si lega alla tristezza temperamentale slava di Praga.

Ma c'è anche un'altra vena, quella del-



*A Trieste fu malvisto in quanto sloveno, anche a Lubiana verrà considerato "straniero", perché triestino*



Scena da *Ksenija*  
Opera di Lubiana, 2017

la brillante società viennese. Nel '900 Parma affianca alle opere dalla conclusione drammatica, delle operette, componimenti briosi, forse eredità della *bohème* vissuta vent'anni prima nella capitale. Scrive, tra l'altro, *Le amazzoni della zarina* (storia di un clan profemminista che si ribella allo strapotere maschile), *Il tempio di Venere*, ambientata in una casa d'appuntamenti parigina che, al sopraggiungere della polizia, si trasforma in una scuola di musica, con le *entraineuse* intente a strimpellare qualche strumento. C'è anche un commissario che non riesce mai a sorprendere in flagrante le ragazze (chiara citazione autoironica sgradita ai superiori). Interviene la censura che fa cambiare il titolo dell'operetta, trasformandola nell'incongruo *Tempio di Apollo*.

Lo scandalo vero, però, scoppia nell'estate 1914, a Litija, per una dichiarazione di ostilità alla guerra appena dichiarata: in osteria, Parma dice pubblicamente che il far scontrare tra loro popoli slavi, assecondando le ambizioni belliciste della Germania, avrebbe portato l'Impero alla rovina.

Denunciato dallo stesso sindaco al tribunale di Graz, è arrestato sotto il sospetto di panslavismo, subisce la perquisizione della casa, e nel giro di otto giorni è sottoposto a processo. Ne esce assolto, perché l'Austria è uno stato di diritto: l'imputato si è limitato ad esprimere il proprio parere

– sentenza la magistratura – quantunque questo sia molto sconveniente per un dipendente del ministero degli Interni. La vicenda si conclude così con un prepensionamento forzato.

Gli anni del conflitto il musicista li passa a Vienna. E lì prende forma la sua opera più alta, *Zlatorog*, che intreccia leggende alpine con una tragica storia d'amore ambientandola in quello che è il santuario naturale del popolo sloveno: il Triglav.

Il libretto è opera di Richard Brauer, presidente dell'"Associazione artistica indipendente", della quale Parma è vice; il testo è in tedesco (e ciò sarà ascritto a demerito di Parma).

Alla dissoluzione dell'Impero, come il protagonista di *Kapuzinergruft* di Roth ("*Wohin soll ich jetzt, ein Trotta?*"), Parma si pone anche a lui la scelta di una collocazione nella nuova Europa frantumata.

Chiede di poter stabilirsi a Lubiana, dove però gli viene vietata l'immigrazione, in quanto nativo di Trieste, ormai appartenente a un altro stato, ex funzionario asburgico, nonché autore di marce dedicate al Kaiser e al Kronprinz. Ci vorranno due anni per ottenere l'autorizzazione, e giocherà, nella concessione, un ruolo importante il processo del 1914. Se Lubiana lo tratterà con distacco, Maribor invece ne riconoscerà il valore, chiamandolo alla direzione del Teatro dell'Opera, che reggerà sino alla scomparsa.

La "prima" di *Zlatorog* avverrà comunque a Lubiana, il 17 marzo 1921. Osannata dal pubblico, che affolla il teatro in ben quattordici repliche, è avvertata, anche per invidia, da altri musicisti, e accolta freddamente dalla critica perché l'autore – "dilettante" e "forestiero", non si manca di ribadire – risente sempre troppo dell'opera italiana.

Lubiana trascurerà Parma, mettendo in scena due o tre opere in quasi un quarto di secolo, sinché ad allestire un'esecuzione in tedesco de *L'antica canzoncina* nel febbraio 1945, saranno gli occupatori nazisti (il che costituirà un ulteriore titolo di demerito per una valutazione "politica",



## Zlatorog, la sua opera più alta, intreccia leggende alpine con una tragica storia d'amore ambientandola sul Triglav

PROFILI

sommario

Carl Huck  
La leggenda  
di Zlatorog  
olio su tela, 1923  
© Alpenverein-  
Museum,  
Innsbruck



pur essendo una cosa avvenuta vent'anni dopo la morte del compositore).

Quello di Maribor sarà un periodo intenso e ricco di soddisfazioni, ma troppo breve. Il 20 novembre 1924 Viktor Parma è sul podio, a dirigere il suo *Tempio di Apollo*; non sta bene, ma, stanti gli impegni artistici, rimanda una visita medica, sinché il 24 dicembre, è ricoverato d'urgenza. All'ospedale gli diagnosticano un cancro alla prostata in fase avanzata e l'indomani viene tentato un disperato intervento chirurgico. Il giorno di Natale chiude gli occhi per sempre il "padre dell'opera lirica slovena", come viene definito dal musicologo Paolo Petronio nell'omonima biografia (cui questo articolo è integralmente debitore).

Altri fattori contribuirono a sminuire in seguito la figura e l'opera di Viktor Parma. Come detto, la scelta di un librettista tedesco per *Zlatorog*, e l'apprezzamento mostrato dagli invasori nazisti, ma anche il fatto che il figlio Bruno, deportato a Gonars, una volta rientrato a Lubiana, si dichiarò sloveno, antifascista e antinazista, ma non per questo comunista.

Ne seguì la messa al bando della produzione di Parma, quale "musica reazionaria". Il materiale disponibile, essendo di un triestino (dunque, di nuovo, "straniero") venne in qualche modo ripudiato e mandato nella città giuliana, dove rimase abbandonato in un magazzino sino agli anni '80, quando l'Università di Lubiana ne chiese la restituzione.

A tenere viva la memoria del compositore, nel tempo, è stata soprattutto Maribor dove, nel 1977 e nel 2008, è stata messo in scena la sua opera più alta, la già citata *Zlatorog*, tratta dall'omonima *Alpensage* di Rudolf Baumbach, composta tra Trieste e Tarvisio.

La leggenda delle entità femminili benefiche, le Rojenice e quella dell'animale magico, il camoscio dalle corna d'oro custode del Triglav e dell'immenso tesoro nascosto nelle viscere del vicino monte Bogatin, rappresentano miti comuni nell'arco alpino. Ma qui assumono una forma compiuta legandosi a una tragica

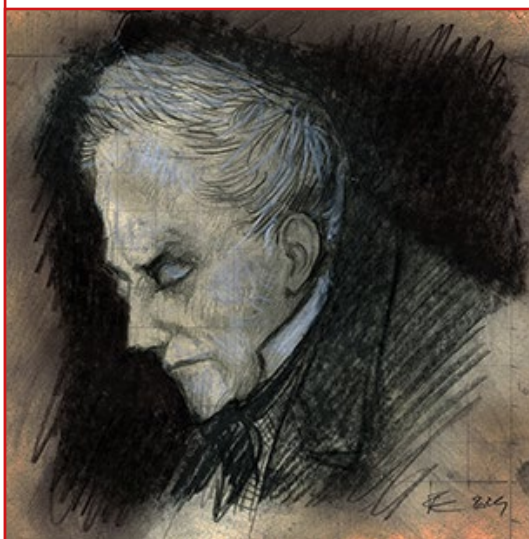
storia d'amore. *Zlatorog* costituisce un affresco nazional-identificativo dai risvolti arcani, e anche sociali. Lo sfondo è quello del monte sacro alla Slovenia (campeggia nella bandiera della repubblica e si dice che nessuno può dirsi veramente sloveno se non lo ha salito), mentre nel testo, oltre alle tradizioni locali, ci sono un ammonimento legato all'intangibilità del numinoso, e una condanna della mercificazione di tutto.

A *Zlatorog*, mai rappresentata a Trieste, città natale di Parma (in realtà nulla della sua musica è approdato in Italia), si affiancano altre tre opere, *Uhr*, *conte di Celje*, *Ksenija*, *L'antica canzoncina* (con libretto in italiano) Pavliha e alcune operette, oltre ad altra musica pianistica, strumentale e vocale. Materiale superstite, inedito e in alcuni casi mai eseguito, che il centenario dalla morte di Parma offre l'occasione di riscoprire e valorizzare.

In questo senso il Circolo della Stampa di Trieste sta predisponendo un programma, in collaborazione con il Comune, il Conservatorio "Tartini", la "Glasbena Matica", la Facoltà di Musica dell'Università di Lubiana, il Centro per l'educazione musicale "Komel" di Gorizia e l'Associazione internazionale dell'Operetta.

**IL PONTE ROSSO**  
MENSILE DI ARTE E CULTURA  
N. 101 marzo 2024

Francesco Carbone  
Alessandro Manzoni  
tecnica mista su carta, 2024



# IL TESTAMENTO TRADITO DI MANZONI

di Francesco Carbone

«Manzoni è meravigliosamente indigesto a qualsiasi ciarlataneria intellettuale [...]. Credo che ci siano, in Italia, più antimanzoniani d'istinto che topi.»

Guido Ceronetti

Abbiamo letto davvero *I promessi sposi*? Da ex scolari a tempo debito ammaestrati, diremmo che siamo nel Seicento in Lombardia, e che la storia di Renzo e Lucia è quella d'un matrimonio contrastato: «esile trama, affidata a due personaggi senza storia» (Giovanni Macchia, *Manzoni e la via del romanzo*, 1994). Ma il riassunto potrebbe essere già un inganno.

Alfred Hitchcock ci avrebbe avvertito che la vicenda dei due fidanzati in fuga da don Rodrigo è un *MacGuffin* e cioè un'esca: una storia piccola che serve a tirarci dentro una storia più grande. E Lucrezio ci avrebbe confidato che Renzo e Lucia sono il miele messo sul bordo del bicchiere per farci trangugiare la medicina amara di qualche filosofica verità. E un grande e fedelissimo lettore di Manzoni, Carlo Emilio Gadda, sempre l'ha letto come di un libro dall'«oscura metafisica» (*Un gomito di concause*, 2013).

Manzoni aveva avuto subito chiaro l'affresco a cui pensava: «il governo più arbitrario combinato con l'anarchia feudale e l'anarchia popolare; una legislazione stupefacente per ciò che prescrive e per ciò che fa indovinare, o racconta; un'ignoranza profonda, feroce, pretenziosa; delle classi con

interessi e principi opposti [...]; infine una peste che ha dato modo di manifestarsi alla scelleratezza più consumata e svergognata, ai pregiudizi più assurdi e alle virtù più commoventi» (Lettera a Claude Fauriel, 29 maggio 1822).

Si potrà dire che questo è lo sfondo. Resta la questione cruciale di quanto dovrà contare: scrivendo *I promessi sposi*, il rovello essenziale – persino più della questione della lingua – fu proprio questo: volendo realizzare un «componimento misto di storia e invenzione» (*Del romanzo storico*, 1830), come avrebbero potuto «mischiarsi» le due parti, e in quali dosi? E noi cosa dovremmo leggere meglio?

Se – come avrebbe voluto addirittura Goethe – ci fosse da seguire soprattutto le disgrazie dei due fidanzati, si apprezzerà con sollievo il finale lieto. E magari alla fine si potrà dire euforici che il Grande Romanzo Italiano è l'«epopea della Provvidenza», la cui mano invisibile ha salvato Renzo e Lucia da un pelago di disastri (così Attilio Momigliano, Natalino Sapegno, ecc.). È una lettura un po' *âgée*, per niente fedele all'autore, ma che ha ancora i suoi cultori.

Se invece nella narrazione lo sfondo storico non lo avvertiamo come una serie di semplici, e magari secondarie, digressioni (Manzoni fa scomparire i suoi personaggi anche per capitoli interi), leggeremo la loro microstoria come una vicenda minima, *inventata* dall'autore per farla galleggiare – quasi a mo' di turacciolo – nella tempesta vera e atroce di eventi abnormi, tutti accuratamente ricostruiti.

Così il violentissimo e stupidissimo Seicento lombardo sarà non solo il vero protagonista, ma l'emblema di «un ordine irrazionale e divino» (di nuovo G. Macchia, *Manzoni e la via del romanzo*), rispetto al quale anche gli uomini migliori non potranno correggere molto: altro che benefica Provvidenza.

Già Ezio Raimondi aveva fatto notare che Manzoni lascia che *Provvidenza* (ogni tanto con la maiuscola, ogni tanto no) la tirino in ballo i suoi personaggi, mentre da narratore se ne guarda (*Il romanzo senza idillio*, 1974). Nel *Fermo e Lucia* («guazzabuglio» bellissimo e diverso dai *Promessi sposi*), aveva osato persino scrivere che il lieto fine per i due



## Lo scrittore aveva collocato Storia della colonna infame dopo il testo del romanzo, scrivendone la parola Fine dopo aver chiuso l'ultima pagina delle due opere

NARRATIVA

sommario

sposini era stata una questione di «fortuna — non osiamo dire la provvidenza»...

Il romanzo della Provvidenza sarà un romanzo bianco; il romanzo degli sgherri che spadroneggiano, dei monatti, dei poteri occulti e impuniti, sarà un romanzo nero. Non è una questione di gusti del lettore, ma di attenzione al libro, che dice pressoché tutto da sé.

Prendiamo l'edizione definitiva, quella del 1840. Ogni tanto un editore la ripubblica (i più recenti: Newton Compton e Rizzoli). Rispetto alle funeste e innumerevoli edizioni dei *Promessi sposi* che si spacciano soprattutto nelle scuole, salta all'occhio che la *Quarantana* ha le 508 xilografie di Francesco Gonin, figure delle quali Manzoni voleva decidere persino «i posti e le misure» (Lettera a Gonin, 20 aprile 1842).

Andiamo a pagina 746: sotto l'ultima bonaria frase del romanzo («Ma se in vece fossimo riusciti ad annoiarvi, credete che non s'è fatto apposta»), c'è la «vignetta» dell'idillio di Renzo e Lucia con Agnese che spupazza la primogenita. Quasi tutti avrebbero trovato saggio che l'autore si fermasse qui: sicuramente Goethe, e con lui qualunque editore di ieri, di oggi e di domani: non si uccide un lieto fine con tanta cura costruito.

Invece no, e quanto segue è uno dei luoghi assoluti della letteratura italiana. Siamo sempre tra le pagine 746 e 747: a sinistra Gonin ha disegnato la più onesta delle famiglie, a destra un paesaggio urbano desolato come in un Sironi. In primo piano un mucchio di macerie su cui si erge una colonna. Alla sua base, su tre massi divelti c'è scritto STORIA DELLA COLONNA INFAME.

Giriamo pagina. Qui inizia la storia vera del processo a Gian Giacomo Mora e a Guglielmo Piazza, due innocenti torturati e condannati a morte da giudici impazienti di ostentare al popolo un successo finalmente memorabile nella caccia alla setta fantastica degli untori spargitori di peste.

Del supplizio Manzoni scrive così: «tagliati con ferro rovente, per la strada; tagliata loro la mano destra, davanti alla bottega del Mora; spezzate l'ossa con la rota, e in quella intrecciati vivi, e alzati da terra; dopo sei ore, scannati; bruciati i cadaveri, e

le ceneri buttate nel fiume; demolita la casa del Mora; sullo spazio di quella, eretta una colonna che si chiamasse infame; proibito in perpetuo di rifabbricare in quel luogo». Qui di romanzesco non c'è nulla.

Chi però ha letto il romanzo, sa che la stessa fine avrebbe potuto toccare proprio a Renzo (cap. XXXIV). Ma se Manzoni può salvare il suo personaggio fantastico, non può falsificare la storia dei due poveretti.

Questo è il punto: fino a pagina 746 siamo in una *fiction*; da pagina 747 precipitiamo in ciò che è accaduto davvero. Solo dopo, solo a pagina 864, Manzoni ha scritto la parola FINE.

L'operazione dell'autore è stupefacente: con la *Colonna* il romanzo «torna su se stesso; e dentro se stesso: al suo nucleo di orrore e di "errore"» (Salvatore S. Nigro, *I promessi sposi*, in Letteratura Einaudi 1995).

Scegliendo di farne l'ultimo capitolo del racconto, Manzoni fa «una deliberata violenza ai lettori», ed è un «caso rarissimo, forse unico nella storia del romanzo», scrive nella sua introduzione alla recente edizione della *Storia della colonna infame* il suo ottimo curatore Adriano Prosperi, (Einaudi, 2023).

La *Colonna infame* anticipa quel «manifesto sull'impossibilità del romanzo» (Carla Riccardi, *Introduzione alla Colonna infame*, Mondadori 1984) che leggeremo – non potendo non stupirci per tanta radicalità - nelle pagine *Del romanzo storico* (1845).

Dal congedo dal genere romanzo Manzoni non tornerà mai indietro: «Un gran poeta e un gran storico possono trovarsi, senza far confusione, nell'uomo medesimo, ma non col medesimo componimento», perché il romanzo storico «è un componimento nel quale riesce impossibile ciò che è necessario» (*Del romanzo storico*), ecc.

Eppure, scrive sempre Adriano Prosperi nell'introduzione, anche se «Manzoni volle che la *Colonna infame* viaggiasse per sempre insieme ai *Promessi sposi*», è stata la scuola a produrre *I promessi sposi* monchi del finale. La storia sarebbe interessante: se ne ricaverrebbe un ritratto della Nazione negli anni di De Sanctis e di *Cuore*, e magari del diffondersi di un «manzonismo papposo» (Carlo Emilio Gadda, *Divagazioni e garbuglio*, 2019) del quale chissà se ci siamo liberati.



Alessandro Manzoni  
*Storia della colonna infame*  
a cura di Adriano Prosperi  
Einaudi, Torino 2023  
pp. 216, euro 21,00

**IL PONTE ROSSO**  
MENSILE DI ARTE E CULTURA  
N. 101 marzo 2024

# I PALAZZI DELLA RAGIONE

di Roberto Curci



Camillo Jona  
Mercato coperto  
Trieste

Ex Casa del Fascio  
Tresigallo (Ferrara)

Chi trovasse tempo e voglia di girellare per Trieste come un ozioso *simil-flâneur*, senza impegni, orari, appuntamenti, oltre a guardar bene dove mettere i piedi visto lo stato dei marciapiedi comunali, dovrebbe ogni tanto alzare lo sguardo per assaporare, magari sorprendendosi, il mix architettonico che rende unica questa città: la Trieste neoclassica, anzitutto e principalmente, la Trieste storicistica, eclettica, neorinascimentale, neogotica...

Quella di cui meno si accorgerebbe è di sicuro la Trieste razionalista, cresciuta essenzialmente negli anni Trenta del '900, in cui il Razionalismo appunto ridisegnava molti aspetti della fisionomia di tante città e cittadine italiane, o addirittura le disegnava ex novo completamente. Una corrente nuda e cruda (per così dire), che già dalla metà degli anni Venti aveva fatto dell'antidecorativismo e del funzionalismo il proprio vangelo, su suggestioni derivanti soprattutto dalla Bauhaus e da Le Corbusier. Una corrente che talora si ibridava e si confondeva (o veniva confusa) con l'architettura di regime, con quello "stile littorio" che aveva in Marcello Piacentini il suo massimo, onnipresente interprete.

C'è dunque una Trieste razionalista, che sfugge ai più, e una fettina della quale è descritta nel nuovo libro di Fabio Isman, *Andare per l'Italia razionalista*, terza fatica che questo autore (triestino, se non per nascita, per buone ragioni familiari e sentimentali) dedica all'intelligente e agile collana "Ritrovare l'Italia" dell'editrice Il Mulino, dopo *Andare per le città ideali* e *Andare per l'Italia degli intrighi*, opera – quest'ultima – quasi naturale filiazione di una lunga carriera giornalistica vissuta da inviato e da giornalista d'inchiesta, specializzato appunto negli intrighi della politica, degli scandali, del terrorismo, dei processi, insomma dei cosiddetti misteri italiani, dagli anni di piombo a Mani Pulite.

Saldato il conto con tante brutte faccende, Isman si è votato all'arte e alla cultura, continuando però a essere un puntiglioso giornalista d'inchiesta, un investigatore metodico e accanito, capace di scrivere libri e articoli documentatissimi di denuncia dei malaffari legati al traffico di beni artistici, ma anche di segnalare le distrazioni, le inadempienze (o peggio) che spesso trasformano in ruderi edifici, palazzi, chiese, conventi con un passato nobile e orgoglioso (il riferimento è alla rubrica *La pagina nera* che Isman tiene da molti anni sul mensile *Artedossier*). Ma è doveroso citare pure titoli quali *I predatori dell'arte perduta*, *L'Italia dell'arte venduta*, *Quando l'arte va a ruba*.

Alla sua densa bibliografia ora Isman aggiunge appunto *Andare per l'Italia razio-*



## Sull'architettura razionalista italiana una preziosa guida di Fabio Isman

ARCHITETTURA

sommario

nalista, un viaggio curioso e appassionante, fatto di scoperte e riscoperte, e soprattutto di tante sorprese. Un itinerario che tocca grandi città, Roma, Milano, Firenze, Torino, Palermo, ma anche certe città di fondazione sorte dalle bonifiche laziali (Latina già Littoria, Sabaudia) e altrettante località sarde: Carbonia, Arborea, Fertilia. E c'è spazio pure per la minuscola Tresigallo, provincia di Ferrara, meno di 5.000 abitanti, epitome dell'architettura razionalista, anzi, come scrive Isman «paradigma della modernità». (Curioso che proprio a Tresigallo sia nato lo scrittore, ormai triestino di adozione, Diego Marani).

Strada facendo, Isman punta i riflettori su alcune figure di architetti se non geniali certamente di enorme talento inventivo e costruttivo: Giuseppe Terragni in primis, con almeno tre emblematici edifici realizzati a Como; Adalberto Libera a Roma; Giuseppe Pagano a Milano: quel Pagano nato Pogatschnig, a Parenzo, e morto a Mauthausen dopo aver rinnegato il fascismo in cui era cresciuto.

Di Pagano esiste a Trieste un solo palazzo: Casa Fanna-Widmer, all'angolo tra via Fabio Severo e vicolo Ospedale Militare. Ma Isman dedica alcune pagine ad altri edifici decisamente più significativi: la Casa del Fascio, degli architetti Battigelli e Spangaro, già sede del GMA, oggi della Questura; l'Idroscalo di Riccardo Pollack; e la Casa del Lavoratore Portuale di Giuseppe Zaccaria, oggi Casa del Cinema e Teatro Miela.

Ma il *simil-flâneur* di cui all'inizio avrebbe modo, se indottrinato a dovere, di apprezzare di più certi palazzi entrati nell'ottica quotidiana e quindi sostanzialmente invisibili: la Casa del Combattente, con la sua torre; la Casa Alta Opiglia-Cernitz (in Largo Riborgo); il Palazzo RAS di piazza Oberdan; perfino l'ex Scuola materna di via Paolo Veronese. Tutte edificazioni recanti la firma dell'architetto protagonista del ventennio, Umberto Nordio (come pure la Stazione delle autocorriere, oggi davvero ex: sulla sua fine si stenda un pietoso velo). Ma d'impronta razionalista è l'intero Quartiere Oberdan, sorto sulle ceneri della Caserma Grande austro-ungarica, compreso il Liceo Dante Alighieri, di Vittorio Privileggi. E di puro Razionalismo è fatto il Merca-



to coperto di Camillo Jona, per il cui riuso e la cui valorizzazione si sprecano tuttora i progetti più o meno insensati.

Due casi singolari, entrambi riguardanti cittadine sorte dal nulla, cita Fabio Isman nel suo libro: il primo concerne Carbonia, che nasce per iniziativa di una società mineraria capeggiata dall'imprenditore triestino Guido Segre e su progetto condiviso dal celebre "architetto delle navi", triestino a sua volta, Gustavo Pulitzer Finali. E vi sono presenti contributi artistici dello scultore Marcello Mascherini e del pittore Mario Lannes.

Il secondo caso riguarda l'ex Torre di Zuino, divenuta nel 1938 Torviscosa, sorta in tempi di autarchia per la produzione, appunto, della viscosa, alias seta artificiale. Patron della globale mutazione fu l'industriale Franco Marinotti, a capo della Snia, che ne delegò la realizzazione a un architetto suo parente, Giuseppe De Min. Sconosciuta, oggi, la velocità con cui il tutto fu realizzato: meno di un anno per la zona industriale, due anni per l'intera cittadina. D'altronde – assicura Isman – uno dei capolavori razionalisti dell'epoca, la stazione ferroviaria di Santa Maria Novella a Firenze, di Giovanni Michelucci, fu eretta in meno di un mese, tutto compreso.

Un'ultima curiosità: il significato della sigla Snia. Con il tessile non c'entrava affatto, essendo nata come acronimo della Società di Navigazione Italo-Americana. Poi Marinotti invertì la rotta.

Vittorio Privileggi  
Liceo Dante Alighieri  
Trieste



Fabio Isman  
Andare per l'Italia razionalista  
Il Mulino, Bologna 2024  
pp. 130, euro 14,00  
disponibile da maggio

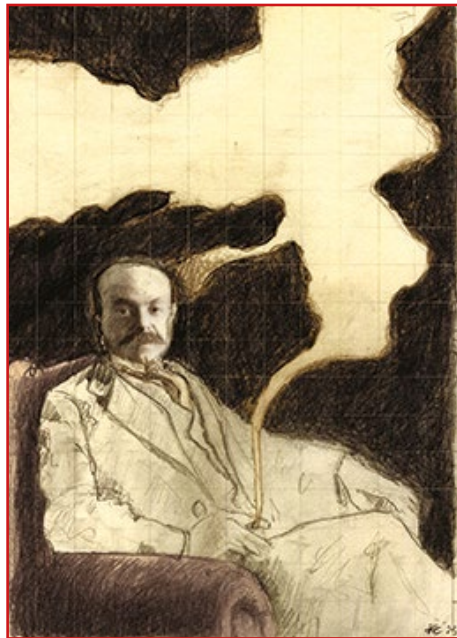
**IL PONTE ROSSO**  
MENSILE DI ARTE E CULTURA  
N. 101 marzo 2024



Francesco Carbone  
 Italo Svevo  
 tecnica mista su carta, 2023

# IL VIZIETTO DI SVEVO

di Walter Chiareghin



Il centenario dalla pubblicazione. lo scorso anno, del capolavoro sveviano *La coscienza di Zeno* ha dato luogo, com'era prevedibile, a una straordinaria fioritura di saggi, rievocazioni, articoli, conferenze, *pièce* teatrali, mostre, letture e manifestazioni di vario genere per celebrare la lieta ricorrenza, tanto in Italia che all'estero, ricordando la fama, ormai ampiamente consolidata, che attornia quel libro a livello internazionale, come ha elencato e chiosato Riccardo Cepach, in un suo breve saggio incluso nel volume *A tu per tu con Svevo. Le opere la critica* (Libreria del Ponte rosso, Trieste 2023). Cepach, è curatore del Museo Sveviano, in via di confluire in un più complessivo LETS, Museo della Letteratura di Trieste, autore di volumi monografici, articoli, saggi e conferenze su autori e temi della letteratura triestina e, in particolare, sulla vita e l'opera di Svevo. Tra le ultime sue fatiche in tale ambito il volume *La funzione S. E altri esperimenti di critica sveviana*, Cesati editore, 2023 (v. F. Senardi in *Il Ponte rosso* n. 94 del luglio 2023).

Tra le non poche benemerenze scientifiche ed organizzative cumulate in lunghi anni di studio, Cepach può vantare due requisiti che lo rendono particolar-

mente autorevole nel trattare di Svevo: è triestino ed è un ex fumatore non proprio inflessibile in questa sua determinazione, entrambi requisiti dei quali dispone anche l'estensore di queste noterelle. Forte di queste competenze, che si assommano alle altre cui abbiamo soltanto accennato, Cepach ha dato alle stampe un ulteriore saggio, *Ultima sigaretta. Italo Svevo e il buon proposito*, mediante il quale documenta e rende partecipe il lettore di quanto la tematica dei tentativi di smettere di fumare occupasse, prima ancora di Zeno Cosini, Svevo e lo stesso Ettore Schmitz, con la medesima ironia che sarà rappresentata nel godibilissimo capitolo nelle pagine iniziali della *Coscienza*, ma sarà una storia, quest'epopea sveviana, che accompagnerà l'autore per gran parte della sua esistenza, com'è testimoniato da una quantità di documenti privati – lettere, biglietti, cartoline, scherzosi *ukase* – con i quali, esercitando una reiterata autoironia, proclama solennemente la sua irremovibile determinazione, prontamente disattesa, di farla finita con il vizio assurdo, che si trascinerà invece fin sul letto di morte dello scrittore, quando gli viene negata dal nipote medico Aurelio Finzi una sigaretta che, come malinconicamente osserva il paziente, avrebbe potuto essere «proprio l'ultima».

Le date minuziosamente registrate anche con l'ora esatta della promessa sono associate a geometriche e simmetriche disposizioni delle cifre, com'è per il «Primo giorno del primo mese del 1901», oppure per il «Terzo giorno del sesto mese del 1912 ore 24», espedienti comici documentati in una quantità di carte private, oltre che nel *Diario per la fidanzata* e nelle *Lettere*, prima di comparire nella divertita narrazione della *Coscienza di Zeno*.

Non è che i propositi così perentoriamente proclamati e sistematicamente disattesi costituissero gli unici semiseri tentativi di farla finita col vizio del fumo: ci provava anche, ad esempio, sollecitando scommesse – regolarmente perdute – con le quali si impegnava ad autotassarsi



Riccardo Cepach  
 Ultima sigaretta  
 Italo Svevo e  
 il buon proposito  
 Acquario, Torino 2023  
 pp.158, euro 15,00

**IL PONTE ROSSO**  
 MENSILE DI ARTE E CULTURA  
 N. 101 marzo 2024

*In un volume di Riccardo Cepach tutto quanto c'è da sapere sul fumare (e smettere) di Zeno e, prima di lui, di Svevo e, prima ancora, di Ettore Schmitz*

con lo scommettitore ad ogni sua singola infrazione all'astinenza dal fumo.

La prima testimonianza di un Ettore appena diciottenne, che si cimenta con un oneroso impegno risarcitorio legato al consumo di sigarette, la dobbiamo a suo fratello Elio che nel suo *Diario* annota di un'opera in versi – *Ariosto governatore* – iniziata dal fratello, pigramente portata avanti e arenatasi dopo una manciata di versi e si risolve a fargli «firmare una Obbligazione nella quale promette che [...] finirà tutto l'*Ariosto governatore*, altrimenti mi pagherà per il corso di 3 mesi per ogni sigaretta che fuma 10 soldi». Non si tratta – osserva Cepach – di una scommessa diretta circa la volontà di smettere di fumare, ma tuttavia l'episodio «ci mostra come, nella mente dei giovani fratelli Schmitz, si instauri molto presto un nesso fra inerzia creativa e vizio. È una prefigurazione dell'antagonismo vizio/virtù che è alla base del meccanismo nevrotico dell'*Ultima Sigaretta*» (p. 32). Fino ad allora, e per molti anni a seguire, l'ossessivo intendimento di liberarsi da una così pervasiva dipendenza assunse toni macchiettistici e caricaturali, ma talvolta, abbandonata quasi ogni traccia di autoironica comicità, soprattutto nelle comunicazioni alla moglie Lidia e nel *Diario per la fidanzata*, si carica di contenuti più seri, divenendo il fumo epitome di ogni altra inettitudine, di ogni inadeguatezza, segnalazione costante dei sintomi della “malattia”: «tutto ciò che non va, nella vita di Svevo, viene messo in conto alla sozza abitudine» (p. 50).

Attorno alle vicende personali o legate alla più ristretta cerchia familiare, si interessava delle problematiche relative al fumo la società in senso più lato, «lontanissima da ogni ubbia salutistica odierna» (p. 60), e Cepach ci fornisce un articolato resoconto che tocca gli aspetti sanitari, scientifici, psicologici e di costume che percorrevano l'informazione e il dibattito sulla materia, cui non si sottrasse nemmeno Ettore Schmitz, che scrisse sull'argomento un articolo del 17



Riccardo Cepach  
foto di Massimo Goina

novembre 1890 – ripetutamente citato – sull'*Indipendente*, nel quale l'autore dà prova di una conoscenza non superficiale della coeva letteratura scientifica e divulgativa della materia.

Con tutti i presupposti fin qui accennati, Cepach si chiede, avviandosi alla chiusura del suo saggio, «come mai ci vorranno ancora tanti anni [dal 1889-90, n.d.r.] perché tutto ciò dia vita alla più celebre invenzione narrativa dello scrittore Italo Svevo?» (p. 103). Citando un saggio in cui la studiosa di Storia della psicanalisi Anna Maria Accerboni Pavanello (Trieste 1939 - 2006) «sostiene che questa strada doveva per forza passare per l'incontro con Freud» e che quindi le due cose, l'*Ultima Sigaretta* e la terapia psicanalitica «si sono indissolubilmente legate nella mente di Svevo che, all'atto di mettere mano allo Zeno, le avrebbe ritrovate pronte all'uso» (p. 108).

Sulla base di questo assunto Riccardo Cepach conclude il suo godibile saggio elencando – e naturalmente chiosandole – una serie di parole-chiave (volontà, desiderio, tempo, proposito, libertà, lotta, coscienza, ed altro) fino alla “catastrofe inaudita” dell'ultima pagina di quello straordinario romanzo che inaugura il Novecento letterario, evento che «non è nient'altro che una misura di igiene, l'unica efficace, la sola che può far sì che l'uomo, spenta l'*Ultima Sigaretta* e trasformandosi lui stesso in nebulosa, cessi. Di fumare» (pp. 148-149),

Paola Valabrega

# LE SEGRETE COSE DI PRIMO LEVI

di Gabriella Ziani

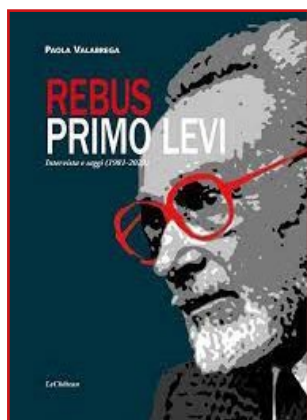


La scienza può ben servire alla letteratura, quando un testo che abbia spessore viene analizzato con metodo, appunto, scientifico. Nel caso di Primo Levi, sommo narratore delle inumane devastazioni patite ad Auschwitz, questo punto di vista analitico risulta una carta vincente: quando l'intera produzione dello scrittore, di professione chimico, è trattata con metodi chimici, e se ne studiano al microscopio tutte le componenti, un mondo si apre che prima non era visibile. È il non detto che comincia a parlarci, dando ancora più valore all'incalcolabile importanza vitale che proprio Levi – privato della parola e di ogni forma di interazione con gli altri nel campo di concentramento – dava alla comunicazione, quella verbale, quella scritta, e quella che per vie misteriose, attraverso il piacere di dar voce alla memoria, passa «dalla mente alla mano», ma non direttamente, bensì facendo «dei lunghi giri attraverso chissà quali organi». E lasciando tracce: l'autore può essere inconsapevole, ma il critico restare incantato.

È quanto avviene con una raccolta di saggi, significativamente intitolata *Rebus Primo Levi* (e non solo perché Levi, come si vede da un esempio pubblicato, di inventare rebus veri e propri era capace), che si apre con una intervista, da cui le citazioni precedenti. L'intervista è del 1982, lo scrittore aveva 62 anni, e di fronte a sé una studentessa impegnata nella stesura della

tesi di laurea all'Università di Torino. Il suo docente era Guido Davico Bonino, che all'allieva intenta a questo compito – analizzare non tanto il memorialista già famoso, ma lo scrittore *tout court* – aveva suggerito di “schedare” opera per opera. Paola Valabrega di quel certosino lavoro ha fatto tesoro, e da allora ha continuato a sondare tutti gli scritti di Levi, pubblicando saggi su molte riviste fino al 2023 (alcuni poi usciti anche in volume per Einaudi e Carocci), e in questo 2024 li ha finalmente raccolti a libro e noi godiamo di queste scoperte, narrate con stile pulito, delicatamente partecipe, colto ed elegante, così che ogni capitolo pare contenere a propria volta una “storia” che sta dentro e dietro i testi così come li leggiamo, non solo i più celebri (*Se questo è un uomo*, *I sommersi e i salvati*, *La Tregua*, *Il sistema periodico*) ma anche i racconti, che non sono da questo punto di vista meno intriganti e intessuti di strati di senso.

Uno dei nodi più oscuri e rivelatori è lì dove si indaga su un terribile assillo che, evidente o schermato, accompagnerà lo scrittore per tutta la vita, nonostante nasca da un episodio che in *Se questo è un uomo* occupa poco spazio, ma che verrà “rinforzato” di dettagli alla seconda edizione del 1958. L'episodio riguarda la selezione fra i prigionieri del campo avvenuta nell'ottobre del 1944. Levi è in fila con gli altri, e sa che essere mandati a sinistra o a destra significa o vita o morte. Davanti a sé ha un ragazzo bello robusto, definito come René, che teoricamente gli aguzzini avrebbero potuto mandare al lavoro forzato. E invece no. Chi si salva è il laureato in chimica italiano, l'altro è spedito dalla parte del non ritorno. Si apre il sospetto che le schede dei due internati siano state scambiate. Uno vivo al posto dell'altro, per caso, per destino, per errore, per un niente. A una mente così perfettamente lucida come quella di Levi il tragico dubbio s'insinua sottopelle, e come dimostra Valabrega – che voce per voce ha appunto messo in fila – il tema non solo del superstite, ma proprio della sostituzione, tornerà più e più volte nei più diversi testi e contesti, diventando quasi un “elemento



Paola Valabrega  
**Rebus Primo Levi**  
 Intervista e saggi (1981-2023)  
 LeChâteau, Arvier (Aosta), 2024  
 pp. 146, euro 12,00



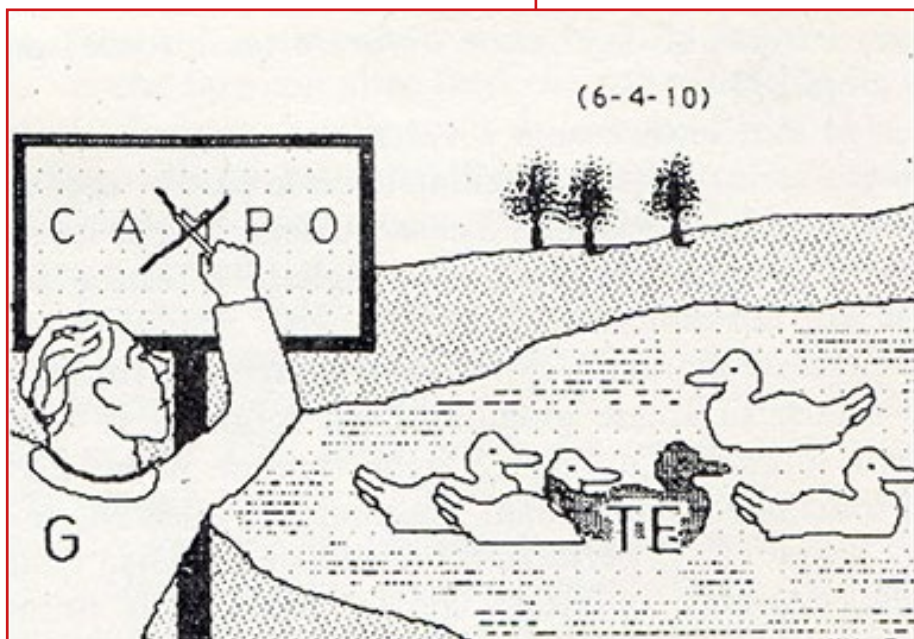
## Una raccolta di saggi iniziati con un'intervista allo scrittore sessantaduenne, nel 1982

SAGGI

sommario

chimico” costitutivo del profilo morale della persona e dunque del narratore.

Altrettanto sorprendente è la ricorrenza del tema delle mani. Alla manualità Levi dava grande rilievo, era nel suo carattere, era nella sua professione, era anche nella appassionata attività di “montanaro” e alpinista, ma diventerà una presenza frenetica dopo l’abisso del campo di concentramento: dopo la parola, che per gli italiani specialmente era diventata un fiato mortalmente inespressivo fra gente di ogni nazionalità che non li capiva, saranno le mani a diventare protagoniste, del duro lavoro, del prendere, del cercare, del trasformare, del nascondere, del picchiare. I compagni di prigionia chiamavano gli italiani «due mani sinistre», per dire che erano maldestri intellettualoidi, gente fragile e inutile nella bestialità di quelle condizioni estreme. E dunque le mani, in ogni mutevole aspetto e ruolo, Levi manterrà protagoniste di ogni testo, elemento identificativo, chiave di qualunque persona o personaggio. Fino al punto da inventare un rebus che le ha per tema (chi è abile lo risolverà, tutti gli altri hanno la soluzione in nota). «Forse – scrive Valabrega – il suggerimento involontario che Levi propone è di leggere anche i suoi libri come un rebus, ricercando gli indizi, talvolta disseminati in testi diversi, per ricomporre un disegno che può portare lontano, a interpretazioni inattese». Questo testo su *Mani/Cervello* ha dato spunto per ulteriori approfondimenti sull’u-

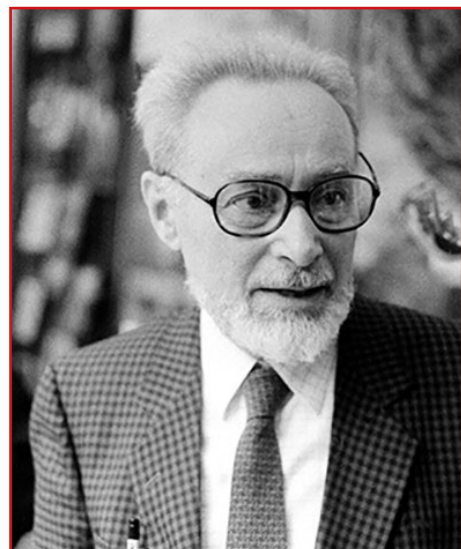


niverso concentrazionario alla storica Anna Bravo, e ha suggerito un programma televisivo di Rai 5 cui la stessa autrice di questi saggi ha partecipato.

A riprova del fatto che lo scandaglio tenace è di spessore, Valabrega nell’introduzione nota come molte sue domande di quell’intervista giovanile – poi stampata, e ristampata, e anche tradotta negli Stati Uniti in un volume dedicato alle interviste a Levi – ebbero in certi casi una risposta negativa, o gentilmente evasiva, ma che poi il tema proposto ha trovato effettiva dimostrazione nei testi: come dire, a volte l’occhio degli altri ti rivela a te stesso.

Per ogni altra indagine (l’ebraismo, il rifiuto di ogni religione, la famiglia come nucleo di salvezza, il pudore dei sentimenti, la scienza, il mare elemento d’inquietudine, il peso simbolico delle brutte stagioni...), è bene addentrarsi in silenzio fra queste pagine, in parallelo con la pubblicazione settimanale di tutte le opere di Primo Levi che il gruppo Gedi (*Repubblica*) manda proprio adesso in edicola (quindici piccoli volumi, l’ultimo in calendario per il 25 aprile). L’utile guida di Valabrega ai segreti itinerari nei testi è acquisibile anche direttamente visitando il sito della casa editrice valdostana che l’ha così ben pubblicata ([www.lechateauedizioni.it](http://www.lechateauedizioni.it)).

Un rebus di Primo Levi



Primo Levi

**IL PONTE ROSSO**  
MENSILE DI ARTE E CULTURA  
N. 101 marzo 2024

# ISTRIANI TRA IL 1943 E OGGI

di Fulvio Senardi

Mila Orlić



A ridosso della nuova celebrazione del Giorno del Ricordo, dedicato alle vicende del confine orientale – una giornata che guadagna nel 2024 anche il sapore dell’anniversario, visto che cadono i 20 anni dalla sua istituzione (e i 19 della sua prima celebrazione) – non è ozioso occuparsi di un libro distribuito nel tardo inverno dell’anno passato, e che non è potuto entrare nel contesto di riflessioni e di discussioni del febbraio 2023, ma che forse può aggiungere qualche parola fresca al bagaglio di formule fin troppo collaudate a cui rischia di ridursi ogni politica della memoria quando si impaludi sui binari di una stanca liturgia.

Lo suggerisce la stessa autrice dell’opera di cui ci accingiamo a scrivere, la storica dell’Università di Rijeka-Fiume Mila Orlić che ha bene messo in rilievo, in chiusura di volume, da una lato i pericoli insiti nell’amplificazione mass-mediatica di un doloroso evento storico come l’esodo, ovvero il rischio di enfatizzarne gli aspetti traumatici e violenti, che sicuramente richiamano l’attenzione del grande pubblico di massa più di quanto non farebbe, con le sue precauzioni e distinguo, un discorso tutto interno alla disciplina storiografica; dall’altro quello di conformare e amalgamare le memorie secondo un modello unico e stereotipato dalla poderosa forza di assimilazione, e di cui sarebbe anche ormai il caso di chiedersi (Orlić, con fine preterizione, non lo fa) quale sia il prevalente etimo politico-culturale e quali gli oscuri radicamenti nel ventre torbido di un

Paese mai capace di un profondo e onesto esame di coscienza sul proprio passato; non è certo un caso, giusto per essere più precisi, che ormai in Italia pochi ignorino chi sia stata Norma Cossetto mentre il nome, mettiamo, di Ado Negri, sia ampiamente sconosciuto (così Tullia Catalan in un saggio del 2021: «un altro elemento importante riguarda la tendenza della destra a voler gestire autonomamente questa ‘sua’ memoria [...] operando, con l’appoggio di una parte dell’associazionismo degli esuli, una sorta di gelosa appropriazione pubblica di questa memoria, che potremmo però definire a senso unico e più rivendicativa che costruttiva»). Aggiungeremo che, a rendere promettente la lettura di *Identità di confine. Storia dell’Istria e degli istriani dal 1943 ad oggi* (Viella editore, 2023) è anche il fatto che l’autrice, grazie alla sua conoscenza del serbo-croato (ci perdonino gli amici serbi e croati delle repubbliche post-jugoslave ma resta indiscutibile il fatto che le loro lingue siano due varianti con minimi scarti di un unico ceppo), sia a suo agio tanto negli archivi di Zagabria che di Belgrado, cosa che non si può dire di gran parte di quell’esercito di storici grandi, medi, piccoli e presunti, che si mobilita ogni anno in prossimità del 10 febbraio.

L’aspetto di fondo della ricerca è sicuramente il fatto di aver richiamato l’attenzione, con un’energia che non ha pari nel corpus di opere sullo stesso tema, sulla necessità di evitare «una lettura delle dinamiche dell’instaurazione del nuovo potere jugoslavo nelle aree contese con l’Italia condotta esclusivamente attraverso la lente nazionale, ascrivendo alle diverse direttive [del potere popolare, NdA] l’intenzione di una resa dei conti con la componente di lingua italiana». Si tratta di una «prospettiva fuorviante e semplicistica, soprattutto se si allarga lo sguardo al resto della Croazia e, ancora di più, alla cornice federale». Discorso che può sicuramente valere anche per quegli aspetti di violenza e intimidazione che hanno fatto parte integrante delle strategie per la conquista del potere da parte del titoismo e sui quali, con interessata ossessività, richiamano l’atten-



Mila Orlić  
**Identità di confine**  
 Storia dell’Istria e degli  
 istriani dal 1943 ad oggi  
 Viella, Roma 2023  
 pp. 212, euro 24,00



## Riflessioni su un volume della storica croata Mila Orlić

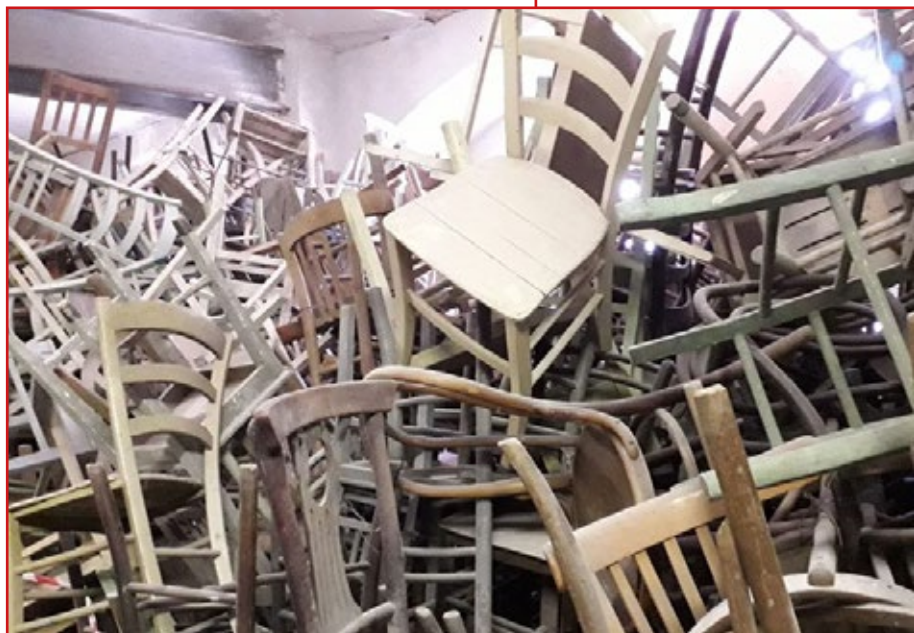
SAGGI

sommario

zione molti dei “predicatori” che salgono sul pulpito nel Giorno del Ricordo.

Una lente nazionale che Orlić propone di mettere tra parentesi anche per quanto riguarda le motivazioni dell’esodo quando si venga a parlare di quelle fasce della popolazione istriana negli anni del passaggio di sovranità collocabili nella rubrica dell’“indifferenza nazionale”: è evidente ed indiscutibile che in questo caso la spinta ad esodare sia stata suscitata soprattutto da ragioni di ordine socio-economico piuttosto che patriottico; ed ha buon gioco la storica a dimostrare quanto difficile sia stato il contesto jugoslavo e istriano a metà anni Quaranta, con un Paese semi-distrutto e impoverito, con una classe dirigente impreparata e sovente portatrice di un bagaglio di rancore, intolleranze e dogmi, risoluta a imporre sul modello sovietico una così radicale ristrutturazione socio-economica della società (in *primis* nelle campagne: non si dimentichi che, a quell’altezza, l’Istria era soprattutto una società rurale) da incontrare nelle popolazioni contadine non di rado incomprensione e resistenza più o meno passiva (sintetizzo in poche frasi ciò che Orlić dettaglia in pagine e pagine del libro). «Con l’allontanarsi nel tempo del secondo conflitto mondiale e dei suoi drammatici contraccolpi sulla regione», spiega l’autrice, «le motivazioni del fenomeno di migrazione costante, anche se a intensità variabile, si spostarono in forme sempre più accentuate dal terreno politico-ideologico a quello socio-economico. Tra gli anni Cinquanta e Sessanta era soprattutto la promessa di maggior benessere a calamitare le popolazioni jugoslave verso l’Italia del -miracolo economico-».

È una componente non secondaria dell’arcipelago motivazionale e reale dell’esodo che non è sfuggita a Fulvio Tomizza (il più grande testimone di parte italiana di quel periodo in terra d’Istria), che ha schiuso ai suoi lettori più attenti vasti e nuovi orizzonti interpretativi, né a quei cittadini giuliani che, vicini per ragioni anagrafiche allo svolgimento del fenomeno, sono stati capaci di coglierne senza lenti



ideologiche – nei mille intrecci di “sociabilità”, amicali, familiari, ecc., con gli esuli stanziatisi nel FVG – la complessa fisionomia, che incrina la vulgata dell’esodo come di un generalizzato plebiscito tricolore di massa; se sono stati numerosi coloro che, come scrive Paolo Sardos Albertini, esule da Capodistria, presidente della Lega Nazionale di Trieste da quando ne ho memoria, si sono sentiti «condannati all’esilio perenne in nome del loro amare l’Italia» (2023), altri istriani, provenienti dalle scarsamente nazionalizzate zone rurali della penisola istriana hanno seguito, con l’istinto che nasce dal bisogno, il motto dell’“ubi bene, ibi patria”. In uno dei suoi scritti più belli e interessanti (la lunga premessa: *Quattrocento anni dopo*, al libro che dedica a Pier Paolo Vergerio) Tomizza tasta appunto la trama complessa del tessuto sociale (e ideologico-culturale) istriano, mettendo in rilievo, anche nella prospettiva dei valori nazionali, uno dei suoi strappi più macroscopici, quello fra città e campagna.

Tutto ciò finisce per porre in questione, ovviamente, anche il tema della supposta “pulizia etnica” sul cui scivoloso terreno, in termini storiografici si intende, ha perso l’equilibrio anche l’attuale Presidente della Repubblica (come quello precedente).

Masserizie  
al Magazzino 18

**IL PONTE ROSSO**  
MENSILE DI ARTE E CULTURA  
N. 101 marzo 2024



## Le motivazioni che hanno indotto molti connazionali a trasferirsi in Italia o altrove non furono tutte “patriottiche”

Dispiace notare che perfino storici di indiscutibile valore, e mi riferisco al gruppo raccolto intorno al triestino Raoul Pupo, tendano a cadere, sull'argomento, in una certa ambiguità: nel per più aspetti apprezzabile *Vademecum per il giorno del ricordo* dell'IRSREC di Trieste, gli estensori, dopo aver inizialmente negato che si possa parlare, a proposito del caso istriano, di “pulizia etnica”, spiegano che il senso di “esodo” è che «il potere individua un gruppo bersaglio e crea le condizioni ambientali che, pur in assenza di qualsiasi provvedimento formale, spingono i suoi membri ad abbandonare il territorio. La vicenda dei giuliano-dalmati può quindi venir utilmente comparata con le deportazioni naziste e staliniane, con l'espulsione dei tedeschi dell'Europa centrale e con l'esodo dei Circassi dalla Crimea alla metà dell'800 [...] L'esodo interessò tutti gli italiani che si consideravano tali, a prescindere dalle loro origini, e che volevano difendere la loro identità nazionale, il che si rivelò **impossibile** nella Jugoslavia comunista» (neretto mio). Che è come far rientrare dalla finestra ciò che si è cacciato dalla porta. Oltre a obbligarci a sollevare una domanda assai scomoda: e il 7% circa di italiani che restarono, i cosiddetti “rimasti”, grazie ai quali un embrione di società italiana poté sopravvivere in Istria e a Fiume – in modo inizialmente latomico, ma poi, a partire dagli anni Settanta, all'aperta luce del sole e perfino con un certo rigoglio?

*Identità di confine* non è ovviamente solo questo. Elencherò, un po' alla bersagliera, alcuni punti che hanno attratto il mio interesse e che, per certi aspetti almeno, possono utilmente rilanciare il dibattito. Il primo riguarda il tema delle cosiddette “foibe” del 1943, che una parte degli storici (per esempio gli estensori del *Vademecum* cui abbiamo accennato) considera facente parte di una operazione condotta e coordinata fino dalle fasi aurorali dai quadri del partito comunista jugoslavo. Mentre Orlić ritiene che, per quanto il partito «cercasse di imprimere all'insurrezione una connotazione politica propria»,

il cui sforzo maggiore fu la creazione a Pisino di un tribunale del popolo nel settembre 1943, si trattò di una «insurrezione popolare in gran parte spontanea» (si veda il lungo capitolo dedicato). Altro punto interessante è la iniziale vicinanza di parte di alcuni settori della Chiesa (ben rappresentata dalla figura di Božo Milanović) alle rivendicazioni nazionali jugoslave, profilando un collateralismo che non ebbe uguali in altri territori jugoslavi e che si andò incrinando appena dopo il trattato di pace del settembre 1947. Infine, Orlić è attenta a mettere in rilievo, sia pure ai margini del suo discorso, il fatto che un nucleo di società italiana poté sopravvivere anche negli anni della maggior tensione con l'Italia: le scuole di lingua italiana continuarono a funzionare, anche dopo il varo dei “decreti Perusko” nei primi anni Cinquanta (che intendevano restringere la platea degli alunni agli italiani “ricognosciuti”), furono creati Circoli italiani di cultura nelle sede storiche del gruppo nazionale italiano, nacquero alcune riviste e poi nel 1952 la casa editrice Edit di Fiume. E, per quanto nei limiti di una “riserva indiana” sempre minacciata di sparizione, e sottoposta ad intimidazioni e ricatti, una comunità italiana poté bene o male sopravvivere.

Se c'è invece un aspetto che mi sembra lacunoso nel saggio di Orlić è il totale silenzio sulla fase di violenze anti-italiane a Trieste, nel Goriziano e in Istria della primavera-estate 1945. Vuoi per fastidio per il paradigma vittimario che sembra prevalere nella celebrazione del Giorno del Ricordo, vuoi per non cedere a una retorica che mette l'accento sulla violenza come fondamentale esperienza storica dell'Istria in anni immediatamente post-bellici, di quella fase particolarmente cupa nulla viene raccontato, nemmeno, come sarebbe opportuno per un ritratto veramente completo, in forma scorciata. Al contrario di quanto è stato spiegato per l'autunno 1943. Insomma una “storia dell'Istria e degli istriani dal 1943 ad oggi” che, tra le molte ragioni di interesse, presenta anche una macroscopica e poco giustificabile lacuna.

# FILOSOFIA COME CURA?

di Carlo Dellabella

IL PENSIERO

sommario

Con la filosofia ci si può curare, come si sostiene oggi da più parti? È diventata quasi una moda. C'è oggi chi vorrebbe farla passare, la filosofia, solo per una specie di terapia per i mali della psiche. *Platone è meglio del Prozac*, per citare il saggio famoso di Lou Marinoff: la saggezza filosofica dei più grandi pensatori ci può aiutare a vivere meglio il presente. Da noi, nella medesima prospettiva, con particolare riferimento a Platone e Socrate: *La terapeutica filosofica. Sul paradigma platonico* di A.G. Balistreri. Già Epicuro diceva che, come la medicina cura i mali del corpo, così la filosofia dovrebbe curare i mali dell'anima. Il senatore romano Severino Boezio, ingiustamente condannato a morte, cercava nella filosofia una consolazione al suo tragico destino. Nietzsche confessava: *ho ancora bisogno delle scatoline di balsami dei filosofi antichi*. E ho qui davanti il bel saggio di Alain de Botton, *Le consolazioni della filosofia*, appunto, che seguendo l'indicazione epicurea ci mostra come i filosofi del passato siano ancora preziosi oggi «contro il male di vivere». Tutto vero e importante.

Senonché la filosofia non è qualcosa che va *sempre* bene: la filosofia pone domande, alle quali spesso non sa dare risposte. Non sempre quindi, come si crede, è una disciplina tranquillizzante. Qualcuno l'ha paragonata a una sorta di serpente da maneggiare con attenzione, perché può mordere. Niente di più insidioso, secondo me, della frase che si sente dire: *Prendila con filosofia*. Anche se proprio questo è il titolo di un recente *Manuale di fioritura personale* attraverso la filosofia «intesa come educazione e addestramento di se stessi per sbocciare nel nostro Io più composito e vero»: autori A. Colamedici e M. Gancitano. A. Kitzler ci insegna a riscoprire l'aspetto pratico e terapeutico dell'antica saggezza per affrontare le sfide di tutti i giorni, e promette di «*Guarire con la filosofia*». Ancora, *Platone, c'ho l'ansia* di Benedetta Santini, «un libro per chi si sente

fuori posto» e tuttavia vorrebbe trovare il suo posto nel mondo.

Il guaio è che non sempre la filosofia funziona come un sedativo che ci consente di affrontare in maniera indolore le difficoltà e i problemi della vita. Tutt'altro: ci può rendere consapevoli della precarietà della nostra condizione umana, dell'incertezza che permea dalla nascita alla morte il nostro essere al mondo. Basta pensare al *Wille* di Schopenhauer, la volontà cosmica che ci domina e della quale siamo vittime, alla terribile metafora della “morte di Dio” con cui Nietzsche simboleggia la fine degli assoluti e di ogni illusione ultraterrena, al “lato oscuro” della nostra psiche che Freud ci ha svelato, al significato di “essere gettato nel mondo” che i filosofi esistenzialisti attribuiscono alla nascita di ogni uomo. Niente di rassicurante, dunque: buona parte del pensiero filosofico non si presta ad una riduzione consolatoria. Tanto che uno potrebbe dire, non a torto: «Stavo meglio prima, senza la filosofia». Quindi se proprio vogliamo dire che la filosofia può essere un farmaco, ricordiamoci del doppio significato del termine greco *pharmakon*: medicina, ma anche veleno.

Allora perché avvicinarsi alla filosofia, perché studiarla? Non ho una risposta buona per tutti. Spetta a ciascuno di noi dare senso alle scelte che facciamo. Sicuramente si può vivere “bene” anche senza filosofia. Dipende da quale significato diamo alla parola “bene”. Ciò non toglie che da molti libri, Epicuro e Platone, ma anche Proust e Kafka, e tanti altri, non si possa trarre sostegno e conforto contro il male di vivere. Di più, quei libri ci possono rendere più ricca e piena l'esistenza. Ma non esistono rimedi filosofici o letterari per ogni malanno. Inoltre quello che va bene per me non è detto che possa andar bene anche per te: ciascuno deve cercare e scovare lo psicofarmaco immateriale, la pasticca fatta di parole, che possa aiutarlo a vivere meglio e a capire di più di sé, degli altri e del mondo.

**IL PONTE ROSSO**  
MENSILE DI ARTE E CULTURA  
N. 101 marzo 2024

# UN ATTORE BEAT

di Claudia Pezzutti



*Fresco del Nastro d'argento 2024 per il docufilm di Anselma Dell'Olio L'Enigma Rol che abbiamo visto qui nelle sale a fine 2023, conosciamo meglio Lorenzo Acquaviva, attore poliedrico e direttore del Festival Approdi a Trieste, dove è molto conosciuto nell'ambiente artistico-culturale.*

## **Ti laurei in scienze politiche, ma con una tesi sulla beat generation. Perché?**

A vent'anni cominciai a fare teatro in un laboratorio dove recitavamo poesia beat e da lì me ne innamorai. Iniziai a leggere Kerouak, Burroughs, Ferlinghetti, con cui lessi Pasolini a San Francisco. Lui, per esempio, non si considerava un beat, etichetta che finì col rifiutare persino il suo ideatore Kerouak, che ne aveva visto una strumentalizzazione dopo il grande successo di *Sulla Strada*. Nemmeno Hirschman si è mai considerato beat, ma solo comunista. Di lui sono diventato amico e sono stato suo ospite a San Francisco.

### **Definisciti.**

Come fai a chiedere a un attore di farlo? Un attore si rifiuta di essere incasellato. Quello che amo di questo mestiere è potermi trasformare da un punto di vista psicologico e fisico. L'essere umano contiene tante sfaccettature.

### **Ami molto le persone?**

Amo osservarle e, osservando me stesso anche tramite i personaggi che interpre-

to, capisco di più. È un processo di conoscenza questo lavoro.

### **Ma tu sei solo il tuo lavoro?**

No, anche se ci ho dedicato la vita e lo amo molto. Amo l'arte in generale. È il motivo per cui ho ideato il Festival di Approdi, che partendo da un tema, si occupa di danza, teatro, musica, cinema.

### **Come vedi la società?**

C'è sempre più conformismo. I beat amavano i delinquenti e i vagabondi perché erano quelli meno conformi alla società americana dell'epoca. C'era molta più libertà negli anni '70. I Monty Python, ora, sarebbero improponibili perché tutto deve essere *politically correct*. Quella che è considerata libertà, è una serie di costrizioni per non potersi esprimere, mi pare. In certi posti, mi annoio, noto che tutti si comportano allo stesso modo. Andare in un posto 'fighetto' a Trieste o Roma o Berlino è uguale. Invece, è bello andare dove c'è ancora un'essenza, un'identità. Il problema è l'identità. A Trieste ci sono state molte persone fuori dagli schemi, Joyce, Saba, Basaglia. Tanta gente è passata di qui lasciando un'impronta proprio per il fatto di essere molto diversa dal sentire comune.

### **Qual è il tuo mezzo? Quello che senti di più fra teatro, cinema e televisione?**

Televisione e cinema sono simili perché hai a che fare con la telecamera. Ho fatto entrambi e come direbbe Marlon Brando «se il teatro è fare l'amore, il cinema è masturbarsi». In cinema e televisione si è ostaggio dei mezzi. Ogni movimento deve essere ripreso nei campi e nei controcampi per il montaggio. È molto più tecnico, mentre nel teatro si è molto più liberi. Inoltre, a teatro hai una *consecutio* e un tempo in cui sei lì e vivi. Al cinema puoi girare tre quarti di sceneggiatura e poi fare la scena precedente. Un'altra cosa pazzesca del cinema è che è fatto di lunghissime attese. L'attore può stare cinque ore nel camper, poi, gli bussano e deve fare la scena trovando la concentrazione velocemente e insieme a tutta la troupe. A teatro, invece, puoi ricreare il tuo spazio. Sono mezzi diversi anche da un punto di vista recitativo perché al cinema si deve ridurre molto. Ai ragazzi del laboratorio di re-



citazione cinematografica che sto tenendo, insegno a vivere dentro l'emozione senza indicarla, altrimenti, come diceva Strasberg, diventa finto. Anche a teatro, però al cinema c'è un occhio che ti scruta e si deve fare poco, solo il giusto, che si verifica quando provi qualcosa. È un processo quasi schizofrenico. E non si recita mai da soli, per quello è bello farlo con i grandi attori che sanno darti l'intenzione. Al cinema bisogna reagire mentre a teatro bisogna agire.

### **Fra i vari personaggi che hai interpretato, quale ti somiglia di più?**

Il personaggio di *Stalker* di Andrei Tarkovskij. Mi rappresenta perché è un po' disadattato, come tutti gli artisti. Nel 2001 in Porto Vecchio, abbiamo fatto uno spettacolo storico, in cui un treno portava gli spettatori dentro, dove c'era "La Zona". Il personaggio di *Stalker* ha una grande fede in questo luogo dove si realizzano i desideri ed è un po' la passione che io ho per l'arte, il teatro, il cinema, la letteratura. Ho una concezione salvifica dell'arte, è consolatoria, mi fa compagnia, perché, per citare Fellini, «la realtà è scadente». Pensandoci, anche un personaggio come Rol, portandoti oltre il sensibile, permetteva di andare oltre lo scadente della nostra vita.

### **Dove ami recitare?**

Mi piacciono i luoghi più che i palchi. Recitare in Porto Vecchio credo sia stato irripetibile.

### **E teatro di strada?**

Ho fatto uno spettacolo dove interpretavo un comico uomo più forte del mondo. È stato divertente, ma mi ha dato tanto. Se guardo indietro, della mia carriera mi piace tutto: ho fatto la soap, *Un posto al sole*, il teatro di strada, ho lavorato in carcere, ho lavorato coi matti, ho fatto il film d'autore, i film commerciali, il teatro impegnato, il doppiaggio, la radio, insegno. Ho esplorato tutte le declinazioni di questo mestiere e questo mi ha molto arricchito sia come essere umano sia come artista.

### **Cosa ti piacerebbe fare? Qual è la tua chimera?**

Mi piacerebbe fare un film d'autore con Marco Bellocchio che penso sia uno dei più grandi registi del mondo.

### **E in che ruolo?**

In uno che sfugge alle definizioni. Come Rol, che non era un mago, non era un sensitivo, non era un illusionista, ma un illuminato che aveva penetrato i segreti della materia. E poi i personaggi reali, in cui si deve trovare un punto di contatto fra te e la persona che interpreti. Questo è il bello di fare l'attore: arrivare lì partendo da te. Rol parla di Shakti, come di quel vuoto che torna pieno: un artista deve raggiungere quel punto zero per farsi riempire da qualcos'altro. È simile a uno stato di grazia.

### **Chi vorresti interpretare?**

Un personaggio della nostra storia, anche di Trieste, come De Henriquez, collezionista di reperti bellici, amante della guerra e della pace.

### **Hai un autore preferito?**

Amo molto Beckett, *Aspettando Godot* continua a essere un testo che si presta molto all'interpretazione registica. Per esempio, Patrick Stewart e Ian MacKellen ne hanno fatto quasi una commedia, molto fisica e molto assurda. *Aspettando Godot* è un sogno.

### **Qual è la diversità di insegnamento fra Inghilterra e Italia?**

Gli inglesi hanno una disciplina pazzesca, se arrivavi in accademia un minuto in ritardo non potevi più entrare. Era un'accademia militare, di fatto, e ne ho sofferto, pur imparando molto. Eravamo isolati in campagna, c'era gente da tutto il mondo, una sorta di prigionia creativa. Ci sono arrivato da grande, a ventotto anni. Avevo già avuto delle esperienze professionali. Oltre la disciplina, gli Inglesi sono molto classici. Sono diversi dagli Americani, a cui sono più vicino avendo studiato con i maestri dell'*Actors Studio* e anche a Lubiana dove i maestri erano molto stanilavskijani. Forse la cosa migliore sarebbe una fusione fra i due metodi.

### **E qual è il metodo italiano?**

Gli attori italiani, anche i grandi del passato, si affidano molto all'estro personale. C'è una distinzione che si fa tra *character actor*, che va al personaggio e si trasforma, e il *personality actor*, che ha già una sua personalità molto forte che mette

«Quello che amo di questo mestiere è potermi trasformare da un punto di vista psicologico e fisico. L'essere umano contiene tante sfaccettature»

in tutti i suoi personaggi. Gli italiani sono più *personality actor*, sono loro stessi declinati nel personaggio.

#### E tu come ti senti?

Cerco di essere un *character actor* perché quando vedo un attore mi piace osservare come si trasforma. Cerco di essere Lorenzo che si trasforma per diventare qualcun altro, così mi prendo una vacanza da me stesso. Fare Lorenzo continuamente è noioso.

#### Ma il "te stesso" chi è?

Chi ho la consapevolezza di essere. Se non fossi consapevole di essere, sarei uno psicotico. Sono più un nevrotico perché sono polarizzato su varie cose, mentre la nostra società è psicotica perché vuole essere sempre qualcosa che non è, e non trova mai identità. Penso che Pirandello avesse ragione sulla difficoltà di definirsi perché noi conteniamo moltitudini, ma per vivere dobbiamo centrarci in una determinata maniera. Io sono Lorenzo che ha un gran senso della giustizia, una gran timidezza, come tutte le persone con una certa sensibilità, che è altruista, impulsivo e che analizza molto. So chi sono, ma nell'ambito di ciò che mi riconosco, quanto altro sono? E quanto è bello sorprendersi e capire di essere qualcosa di diverso da ciò che si pensava?

#### Fra le cose che sei, sei anche religioso?

Come dice Moni Ovadia «sono sperante, più che credente». Non sono un praticante. Spero che ci sia qualcosa oltre questa vita materiale, sarebbe una delusione se finisse tutto qua. Rol, da cattolico, non poteva parlare di reincarnazione, ma diceva che rimane uno spirito intelligente, una quintessenza nel mondo sensibile, mentre l'anima se ne va nell'aldilà.

#### Quanto è importante la voce?

Brando aveva una voce brutta, nasale. È importante l'espressività della voce. Ovvio che una bella voce è gradevole, ma nel momento in cui un attore ne è troppo consapevole va fuori strada perché diventa qualcosa di artefatto. La voce espressiva è quella connessa alle emozioni che sta provando.

**E il movimento? Ho visto il tuo filmato su Youtube su Charlie Parker dove ti muovi e sembri volare.**

È stato un mio omaggio a Gregory Corso, *Requiem per Charlie Parker*. Ho avuto l'onore di lavorare con Tony Scott, uno dei migliori amici di Parker che ho conosciuto a un *reading beat* in Puglia. Paradossalmente, noi italiani, inventori della commedia dell'arte, tutta basata sul movimento, lo dimentichiamo, siamo molto mentali. Il movimento accompagna o va incontro alle parole. In Italia, il più bravo è Dario Manfredini, che fa una distinzione fra gesto e movimento che è fatto da tanti gesti. Anche Stanislaski parla di azioni fisiche. Il movimento è importante, ma dev'essere integrato. Emozione, gesto, corpo, movimento.

#### E tu suoni qualche strumento?

Purtroppo no, questo è un mio grande rimorso. Sarà colpa di quel flauto che ci fanno suonare alle medie...

#### Nel caso, quale strumento ti piacerebbe suonare?

Il sax.

#### Ti impedirebbe di usare la voce, però. Sarebbe un nuovo modo di recitare?

Sì, perché l'attore è lo strumento di se stesso. Avere in bocca uno strumento, sarebbe mettere me stesso su qualcosa che non sono io. Un altro modo per rapportarmi a me.

#### Dimmi qualcosa che nessuno sa.

Ho avuto un'unica esperienza religiosa, da chierichetto. Tornando dalla pesca con mio padre, tutto puzzolente, incontro un mio amico che mi chiede di andare con lui perché doveva servire messa e mancava una persona. Gli dissi che non l'avevo mai fatto, ma lui mi rispose che mi avrebbe spiegato tutto. È stato disastroso perché mi faceva cenni che, da miope, non vedevo e suonavo la campana a caso. Insomma la mia carriera di chierichetto è iniziata e finita quel giorno. Una cosa fra le comiche e il teatro dell'assurdo.

#### Scrivi?

Le presentazioni e i miei programmi. Vorrei essere meno pigro e più coraggioso per scrivere qualcosa che vada oltre il saggio, la presentazione. In passato, ho scritto un testo dove ho immaginato ciò che si sono detti Einstein e Pirandello quando si sono conosciuti a Princeton nel '35.

# RAMIN KARIMLOO IN *THE ADDAMS FAMILY*

di Virginia Veruma

TEATRO

sommario

Ramin Karimloo è un attore, cantante e cantautore già conosciuto e amato dal pubblico triestino da diverso tempo. Nato il 19 settembre 1978 a Tehran, Iran, è cresciuto a Toronto, Canada, dove ha iniziato la sua carriera nel mondo dello spettacolo. Ramin ha avuto una solida formazione teatrale, frequentando la Royal Academy of Music di Londra. La sua carriera è decollata soprattutto nel mondo del teatro musicale, dove ha ottenuto grande successo e riconoscimento. È noto per i suoi ruoli principali in musical come *The Phantom of the Opera*, dove ha interpretato il Fantasma, e *Les Misérables*, dove ha interpretato Jean Valjean. Oltre al teatro musicale, Ramin ha lavorato anche in televisione e cinema, apparendo in diverse produzioni. È anche un musicista talentuoso e ha pubblicato album da solista, dimostrando la sua versatilità artistica.

Ramin Karimloo è molto considerato nell'industria dello spettacolo per le sue doti vocali eccezionali, la sua presenza scenica e la sua dedizione al mestiere. Ha guadagnato numerosi premi e *nominations* per le sue *performance*, diventando un punto di riferimento nel non facile ambiente del teatro musicale contemporaneo. Oltre ad aver reinterpretato il suo originario ruolo del Fantasma nel *Phantom of the Opera*, rappresentato a Trieste lo scorso luglio, Ramin ha anche portato il suo progetto collaborativo con Hadley Fraser, *From the Rehearsal Room*, al Politeama Rossetti lo scorso 25 ottobre. Successivamente, lo spettacolo è stato presentato al Savoy Theatre di Londra, ottenendo un grande successo, al quale concorre l'entusiasmo di alcuni spettatori provenienti da Trieste.

Dato l'eccellenza di Ramin, non ha affatto sorpreso la notizia della sua partecipazione nelle vesti di Gomez Addams nelle due date londinesi di *The Addams Family*, del 12 e 13 febbraio scorsi. La storia rappresentata in questo musical conduce i personaggi che conosciamo e amiamo in territori inesplorati. Infatti, assistiamo al rapporto tra Gomez e Morticia sull'orlo della rottura e a Mercoledì Addams molto più leggera del solito nel suo interesse romantico verso un ragazzo molto ordinario. La Famiglia



Ramin Karimloo e  
Michelle-Visage

Photo credits: Craig Sugden

Addams è tutto tranne che convenzionale, e in questo spettacolo ci coinvolge anche una sottotraccia piuttosto bizzarra ma tenera che vede Fester innamorarsi della luna: surreale quanto ci si potrebbe aspettare. Alcuni momenti divertenti, battute fantastiche e una caratterizzazione dei personaggi ottimale riempiono lo spettacolo.

La scelta di Ramin per il ruolo di Gomez Addams si è dimostrata estremamente efficace, portando stile e carisma sia sul palco che durante le interazioni con il pubblico. Grazie alle sue straordinarie doti canore, Ramin ha offerto spettacolari prestazioni, soprattutto nella parte finale del musical con brani come *Happy Sad* e *Not Today*. Nonostante non sia un ballerino professionista, ha sorpreso tutti impegnandosi al massimo nelle scene di danza. Ha anche dimostrato grande talento comico, soprattutto nelle sue interazioni con una Morticia-mamma molto severa e ansiosa nei confronti della figlia.

Creare un musical con personaggi già molto noti potrebbe non essere facile: infatti, oltre ai film che tutti conosciamo, è stata anche rilasciata una serie Netflix incentrata su Mercoledì Addams. Tutto ciò potrebbe rendere difficile per un attore dare il proprio tocco al personaggio, e alcuni critici sono rimasti molto sorpresi dalla scelta di affidare a Ramin la parte di Gomez. Tuttavia, il talento straordinario dell'interprete ha portato vivacità e calore al personaggio, rendendo indimenticabile il suo contributo allo spettacolo.



Maddalena Crippa  
in *Un sogno a Istanbul*

© Barbara Rigon



# LA STIMOLANTE STAGIONE DE "LA CONTRADA"

di Walter Chiareghin

## ***Un sogno a Istanbul* ha debuttato al Teatro O. Bobbio di Trieste**

Direttamente e ambiziosamente ispirata dal romanzo in versi di Paolo Rumiz *La cotogna di Istanbul*, la nuova produzione della Contrada, *Un sogno a Istanbul*, è andato in scena dal 15 al 18 febbraio, debutto di una lunga tournèe. Il testo teatrale è opera di Alberto Bassetti e narra con un non comune coinvolgimento emotivo degli spettatori la storia dell'ingegnere austriaco Maximilian von Altenberg, e il suo innamoramento per Maša, musulmana, figlia di un partigiano, vedova e madre di due figlie, di grande fascino, conosciuta a Sarajevo nell'inverno del '97. Due personalità, due storie e due culture che sembrano agli antipodi, ma che invece, complice anche una canzone d'amore, una favola struggente, *La gialla cotogna di Istanbul*, che la donna gli ha cantato, irretendolo in una vicenda amorosa interrotta per la partenza di lui, che deve tornare in patria e per tre anni non riuscirà, nonostante vari tentativi, a mettersi in contatto con la compagna. Quando alla fine rinnovano il loro incontro, la situazione è completamente mutata: Maša, gravemente malata, ha perso la sua sontuosa chioma di capelli rossi, devastata dalla chemioterapia che l'ha privata del suo lussureggiante ornamento, mentre la passione però si riaccende e finisce per illuminare l'ultimo tratto di strada della donna. Una storia toccante, di travolgente sensualità, sullo sfondo balcanico – ed europeo – della guerra asprissima che aveva straziato il territorio, sul quale si mescolano le piccole storie personali alla tragedia collettiva che ivi si è consumata. Ne sono protagonisti sul-

la scena una straordinaria Maddalena Crippa, assieme a Maximilian Nisi, con Mario Incudine, che ha composto anche le musiche dello spettacolo, e Adriano Giraldi, per la regia di Alessio Pizzech. Uno spettacolo intriso di autentica poesia, una ballata emozionante cui le musiche e le canzoni si ricordano. La particolarità di questo spettacolo risiede proprio nella sua formula. Non è una commedia, non è una tragedia non è un musical, ma è una Ballata, una forma unica nel suo genere con canzoni che rendono il racconto estremamente travolgente e seduttivo, assolutamente coinvolgente come hanno reso evidente le reazioni del pubblico.

## ***L'anatra all'arancia* anche a Trieste**

Dal 29 febbraio al 3 marzo è andata in scena al Teatro Bobbio una commedia brillante di William Douglas Home e riadattata da Marc-Gilbert Sauvajon, *L'anatra all'arancia*, molto conosciuta anche al pubblico italiano grazie al film di Luciano Salce del 1975, interpretato da Ugo Tognazzi, Barbara Bouchet e una strepitosa Monica Vitti, mentre la versione teatrale presentata dalla Contrada è una produzione della Compagnia Molière, in cui Claudio Greg Gregori dirige Emilio Solfrizzi e Carlotta Natoli, che insieme ad Antonella Piccolo, Ruben Rigillo e Beatrice Schiaffino calcano brillantemente il palcoscenico divertendo il pubblico con



un'intelligente riproposizione del testo, ancora fresco e frizzante nonostante fosse andato in scena per la prima volta nel 1967. La vicenda narra di una coppia che pare essere giunta all'epilogo della propria storia coniugale, dopo i ripetuti tradimenti del marito cui si è venuto ad aggiungere uno di lei, colta quasi in flagranza dal marito, imbattibile

Carlotta Natoli ed Emilio Solfrizzi  
in *Anatra all'arancia*

*Dal dramma ispirato da una storia di Paolo Rumiz a una commedia su un matrimonio pericolante, alle canzoni di due grandi di nome Lucio*

*Lucio incontra Lucio*

scacchista. E come in una impeccabile partita a scacchi, l'uomo convoca per un fine settimana la propria segretaria-amante e il nuovo uomo della moglie – rivelando di entrambi la sostanziale inconsistenza, al di là di un'apparenza accattivante, ma assolutamente superficiale. Ed è così che la situazione scivola verso l'inevitabile lieto fine (diciamo così), nel quale la coppia sull'orlo della pare ritrovare la ragion d'essere del loro stare assieme, in esito allo scoppiettante dialogo, condotto – a parte qualche sporadico e leggero scivolamento nella farsa – con ironia ed equilibrio, assicurando al pubblico un divertimento e magari, in qualche caso, una riflessione un poco più seria sulla condizione del proprio legame matrimoniale o, in genere, di coppia.

**Lucio incontra Lucio: un evento speciale al Teatro O. Bobbio**

Per una sola serata, lo scorso 8 marzo, è stato proposto al Teatro Bobbio un testo – e soprattutto un caleidoscopio di testi musicali – attinti alla vasta e collaudata discografia di due dei più popolari cantautori italiani, nati a poche ore di distanza l'uno dall'altro: Lucio Dalla il 4 marzo 1943 a Bologna e Lucio Battisti il giorno dopo, a Poggio Bustone, in provincia di Rieti. Cogliendo lo spunto da queste coincidenze anagrafiche, dall'omonimia e dalla possibile sovrapposizione temporale delle rispettive fortunate carriere è stato progettato fin dal 2017 lo spettacolo *Lucio incontra Lucio*, scritto da Liberato Santarpino e condotto da Sebastiano Somma, che ne firma anche la regia. Accompagnate da un valido gruppo di orchestrali (Marco De Gennaro, Gianmarco Santarpino, Aldo Vigorito, Giuseppe La Pusata e Lorenzo Guastafarro), le voci di Alfina Scorza, Elsa Baldini, Paola Forleo e Francesco Curcio hanno eseguito un'ampia antologia di alcuni dei più popolari "pezzi" dei due cantautori, da *4 marzo 1943* a *Caruso* per l'uno e da *Pensieri e parole* a *Con il nastro rosa* per l'altro, intervallati dalla narrazione – affidata a Somma – di biografia ed evoluzione artistica dei due, che seguendo percorsi paralleli (non si sono mai incontrati in un concerto o in uno spettacolo) hanno



innovato in profondità la canzone italiana, percorrendo talvolta sentieri di sperimentazione anche ardita, ma conseguendo grazie a una quantità di testi musicali il più vasto successo di pubblico e di critica. Mentre Dalla, in una lunga carriera di altalenante centralità, almeno fino al successo conseguito sul palcoscenico di Sanremo con la canzone che reca come titolo la sua data di nascita, non esitò a tentare l'incontro con altri artisti, a partire dal nucleo bolognese degli esordi, in cui figuravano nomi come Morandi o Guccini, e poi l'incontro con Gino Paoli – che per primo comprese chi aveva di fronte e lo incoraggiò –, continuando poi a interagire volentieri coi colleghi, com'è stato per la trionfale *tournèe* assieme a Francesco De Gregori, intitolata *Banana Republic*. Del tutto diversa la carriera artistica di Battisti, musicista atipico e irregolare, anticonformista e appartato, che esordendo nell'ombra, sfornava canzoni di successo affidandole ad altri interpreti, come *Per una lira*, per i Ribelli, *Il paradiso* per Patty Pravo, oppure *Nel cuore, nell'anima* o *29 settembre*, per l'Equipe 84. E poi, in un magico sodalizio con Mogol, inanellando una quantità di brani che hanno modificato il panorama musicale italiano fin dai primi anni Settanta, prima di infrangere il sodalizio cercando ancora vie nuove. Una parte di questi due repertori è stata efficacemente presentata al pubblico di diverse generazioni presente in sala, che ha mostrato di gradire con applausi ripetuti, con canti appena bisbigliati, portandosi poi a casa la rievocazione di pensieri e parole che sono state la colonna sonora della vita di ciascuno.



# UNA COMMEDIA TRIESTINA

di Alberto Brambilla

sima di ardori e intelligenze. Ogni edificio di entrambi i lati avrebbe una sua storia da raccontare a chi avesse la pazienza di ascoltarlo. Al numero 16, per esempio, c'è la casa natale di Italo Svevo. Lo ricorda una lapide quasi stinta collocata in alto sulla facciata; di recente un'altra targhetta lo inserisce a pieno titolo in un percorso 'sveviano' per il turista colto. A fianco dell'ingresso di questa bella casa borghese c'è un pizzaiolo di plastica ad altezza reale che pubblicizza il locale accanto. A sinistra invece una gigantografia di donna reclamizza, credo, un parrucchiere. Svevo all'inizio si sarebbe scocciato di tali nefandezze pubblicitarie, poi si sarebbe probabilmente divertito. Poco avanti sul lato opposto le procaci e provocanti donne scolpite e collocate sulla facciata dell'edificio progettato da un visionario Sommaruga l'avrebbero di certo distratto. I *veci* le chiamavano affettuosamente Gigogin e Barbara, in onore di due note 'signorine' che esibivano le loro forme nella vicina Villa Orientale, nota casa di tolleranza. Ora invece vigilano l'ingresso del Cinema Ambasciatori e non si muovono da oltre un secolo. Ancora proseguendo nel corso si incontra una scuola, già tedesca, oggi consacrata alla Divisione Julia (solo qui si poteva dare un tale nome). Essa, mi dico, fu frequentata dallo scrittore Gianni Stuparich e dal poeta Giulio Camber

Ritorno a Trieste e ogni volta è una scoperta o, se vogliamo un'agnizione. Perché quello che vedo c'è sempre stato e io non l'ho mai visto pur avendolo sotto il naso. La causa? Distrazioni o pose teatrali da *flâneur* di provincia in salsa pseudo francese. Quante volte avrò percorso via dell'Aquedoto (così la pronunciano i triestini), oggi viale XX settembre? Venti, trenta volte almeno. C'è bisogno di concentrazione quando si osserva, ma anche del lievito dei sogni e dei ricordi conditi dal sale della cultura o almeno delle letture che riaffiorano quando meno te l'aspetti. Meglio poi se cammini con un amico triestino che conosce la città e sa muoversi nella ragnatela delle pagine intrise di vita, e viceversa. Percorrendo con la sua guida la strada alberata di platani e ippocastani ancora spogli in questo giorno di leggera pioggia, mi sono accorto di incroci inaspettati, relazioni improvvise che aprono orizzonti di ricerca; opportunità da cogliere o anche solo da contemplare al caffè cercando di fare finta di essere uno scrittore. Giochi da vecchi, temo, ultimi bagliori d'un mondo moribondo a cui continuo tuttavia a restare legato.

Viale XX settembre si diceva, la Montmartre di Trieste, da sempre luogo di ritrovo e di spettacoli di ogni genere. Luogo di chiacchiere e di incontri, *ergo* luogo privilegiato dagli scrittori e dei sognatori. Microcosmo ideale, stratificato nel tempo e insieme concentrazione mas-



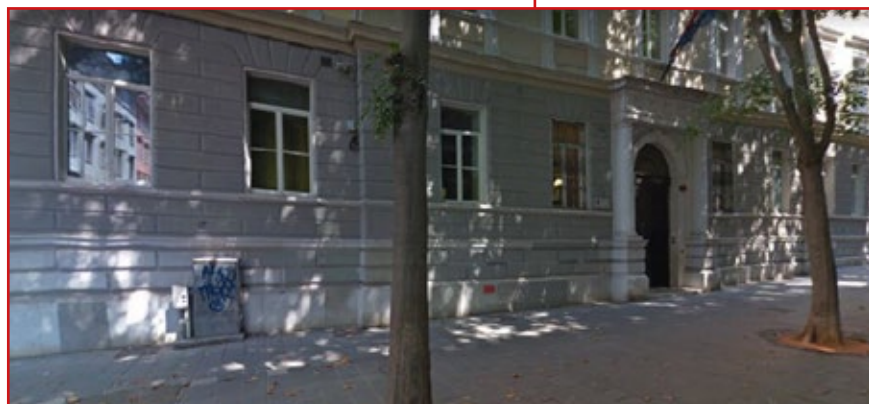
Giuseppe Sommaruga  
Palazzo Viviani-Giberti  
(particolare), 1906  
Viale XX settembre 35  
Trieste



*C'è bisogno di concentrazione quando si osserva, ma anche del lievito dei sogni e dei ricordi conditi dal sale della cultura o almeno delle letture che riaffiorano quando meno te l'aspetti*

Barni (padre di Irene campionessa olimpionica di scherma). Per soddisfare la mia curiosità voglio entrare nell'edificio e chiedere notizie. Sembra di informarsi sul faraone Amenofi, perché in portineria l'addetta mi guarda come un ufo e mi sorride come si fa coi matti. Sarà per un'altra volta. In fondo però, mi confida l'amico Andri, non la portinaia non aveva tutti i torti perché tu ti confondi con un altro edificio, quello che sta in Piazza Hortis e ha l'entrata in via San Giorgio. A Trieste tutto è possibile.

All'incrocio con via Rossetti, altro luogo mitico cantato da Saba e Fulvio Tomizza, una piccola targa apposta su un bell'edificio liberty attira la mia attenzione. Non è un'attrazione visiva perché la mia forte miopia mi impedisce la lettura. Neppure il mio accompagnatore sa qualche cosa. Attratto da una calamita invisibile, io mi avvicino e leggo: «Cent'anni fa, al Caffè Secession / nacque l'Unione Sportiva Triestina, / simbolo e orgoglio di tutta la città. / Umberto Saba ieri ed i tifosi oggi / Vi salutano rosso alabardati». In quei locali un tempo occupati da un lussuoso caffè arredato in stile Secession (da qui il nome, suppongo) fu creata nel 1918 la squadra calcistica più importante della città. E



La Scuola "Divisione Julia"

questa volta carta canta, non c'è possibilità d'errore. Certo che creare l'Unione in un caffè Secession poteva capitare solo a Trieste, e bisognerebbe chiedere a Edoardo Weiss e Franco Basaglia un parere al riguardo. Forse è per questi motivi che alcuni filologi calcistici sostengono che in realtà il Caffè già si chiamava Battisti, in onore del martire. È la solita vernice patriottica che si è stesa sopra ogni cosa dopo la Grande Guerra; occorre ogni volta scalfirla per vedere che cosa copre, strato dopo strato. Trieste, in effetti, sarebbe un laboratorio invidiabile per gli archeologi e gli storici del Novecento, così almeno mi pare. Riguardo il viale XX Settembre si potrebbe scrivere all'infinito, un passo e una riga e così via. L'incanto è ormai completamente compiuto e la rete analogica distesa fra rosso alabardati e Saba e via Rossetti e il Teatro Politeama...

Locandina pubblicitaria



P.S. Prima di ritornare a casa, a Busto Arsizio, ho acquistato il libro-miniera di Dino Cafagna, *A passeggio per l'Acquedotto di Trieste*, pubblicato nel 2013 da Luglio Editore. Anche se in maniera a volte un po' confusa, pagina dopo pagina l'autore ispeziona l'attuale viale XX Settembre metro per metro, scatenando nugoli di affascinanti scintille. A proposito della casa natale di Svevo, leggo in rete un articolo dell'amico Riccardo Cepach, il quale dopo un certosino lavoro di ricerca e controllo ne corregge l'ubicazione: non viale XX Settembre, ma via Mazzini 27. È un altro scherzo di Zeno?

# MASCHERE DI GUERRA PER L'ILIADDE

di Stefano Crisafulli



Alessio Boni e Haroun Fall  
foto di Luciano Rossetti

«Noi siamo la causa di tutto, ma non abbiamo colpa di nulla. Voi non siete la causa di nulla, ma avete la colpa di tutto». Così gli dei considerano gli umani, semplici pupazzi in mano loro ed è proprio questo sguardo irridente e feroce dei potenti di turno che lo spettacolo *Iliade - Il gioco degli dei*, prodotto da Nuovo Teatro, dallo Stabile del Friuli Venezia Giulia e dalle fondazioni Donizetti di Bergamo e Teatro della Toscana e andato in scena sabato 9 marzo alla sala Assicurazioni Generali del Teatro Rossetti, ha voluto mettere in luce, a partire dal testo omerico per giungere sino ai giorni nostri. Certo, l'operazione farebbe tremare le vene ai polsi di chiunque, visto che si tratta di uno dei capolavori della letteratura occidentale, ma per questo è stata firmata da un 'Quadrivio', ovvero da Francesco Niccolini, che nella riscrittura del testo si è liberamente ispirato all'*Iliade*, e da Roberto Aldorasi, Alessio Boni e Marcello Prayer alla regia. Alessio Boni è anche protagonista doppio, in quanto si ritaglia le parti di Zeus e di Achille, assieme ad una carismatica Iaia Forte che gli tiene testa nei panni di Era, ad Haroun Fall (Hermes), a Jun Ichikawa (Afrodite), all'Athena esagitata e punk di Elena Nico, a Marcello Prayer (Apollo), all'Ares balzubiente ed epilettico di Francesco Meoni e alla convincente Teti di Elena Vanni. Anche gli altri interpreti divini

si sdoppiano nei personaggi epici della guerra di Troia (Ettore e Andromaca, Elena e Paride, Agamennone, Patroclo e persino Sarpedonte, l'ennesimo figlio di uno Zeus farfallone) e lo fanno muovendo dall'interno le 'marotte', grandi maschere fornite di armatura, con buona capacità manipolativa. Da sottolineare le luci di Davide Scognamiglio e la scenografia azzeccata di Massimo Troncanetti, con un sole nero bordato di rosso e un orizzonte sgranato e sabbioso, come la piana di fronte alle mura di Troia dove sono attraccate le navi degli Achei.

La guerra, dunque: dopo migliaia di anni, siamo ancora qui a parlarne e veramente sembra non essere cambiato molto da allora. Pare fatto apposta, infatti, questo spettacolo, per mostrare una volta di più la follia e l'atrocità dei conflitti armati, eppure gli esseri umani non hanno imparato nulla. Basti pensare a ciò che accade in Ucraina e a Gaza e alle altre guerre tuttora in corso in giro per il mondo. *L'Iliade* è l'archetipo di tutte le guerre, ma è anche un racconto che, ancora oggi, non ha perso la sua forza (per le parti riprese dall'originale sono state usate diverse traduzioni, da Quasimodo a Maria Grazia Ciani): le scene più celebri, come quelle tra Ettore e Andromaca e tra Achille e Priamo, il padre di Ettore, venute a chiedere il corpo martoriato di suo figlio, ottengono l'effetto drammatico voluto, anche se le maschere attutiscono la naturalezza dei gesti. La riunione del parentado di Zeus apporta invece un frequente anticlimax, come se la tragicità di ciò che accade sul campo fosse solamente il frutto di una recita messa in atto per divertire gli dei, a loro volta resi ridicoli da una antropomorfizzazione incipiente: Zeus si dimentica le cose, Era gli rimprovera le numerose scappatelle e così via. In fondo sembra quasi che gli dei, come ripetono gli stessi Zeus ed Era, siano delle creazioni umane, molto umane. E in effetti è proprio così. Alla fine applausi sinceri del pubblico, che ha riempito il teatro in ogni ordine di posti per uno spettacolo non scontato.

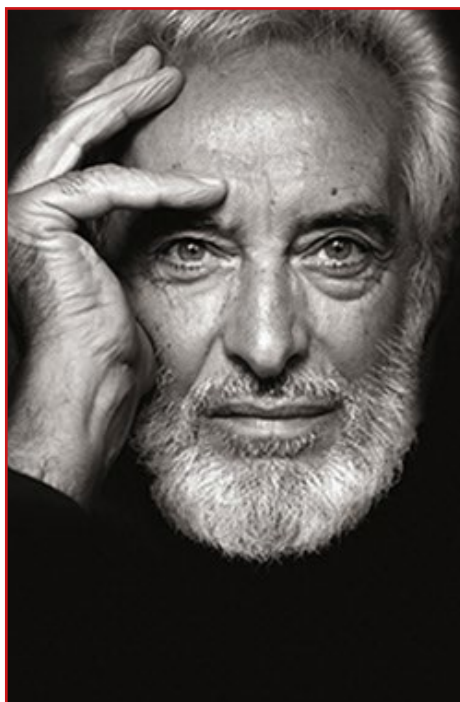
# I NOVANT'ANNI DI MIMMO JODICE

di Michele De Luca

FOTOGRAFIA

sommario

«La fotografia si è sempre tirata dietro, come un peso, il suo legame con la realtà; nel lavoro di Mimmo Jodice, invece, sembra che il reale si ritiri per dar luogo ad un interrogativo sulla natura di ciò che appare». Così scriveva Annette Malochette presentando nel 1987 il volume *Suor Orsola* edito da Mazzotta, uno dei tanti lavori esemplari del grande fotografo napoletano, con il quale egli esplorava un angolo nascosto ed inedito della sua città, e cioè la famosa cittadella monastica della Napoli del Seicento. In quel periodo la riflessione di Jodice sulla fotografia e sulle potenzialità della stessa di affrancarsi, per così dire, dalla sua “anima” documentativa per affermarsi come strumento di creazione artistica era giunto ad un momento di sviluppo e di consapevolezza già da alcuni anni; a partire da quella che viene giustamente definita come una “svolta”, e cioè la pubblicazione sempre da Mazzotta, nel 1980, del volume *Vedute di Napoli*, che contribuiva non solo a fornirci una sua visione interiore del tessuto urbano e delle architetture della città (una sorta di rivisitazione in chiave metafisica dei luoghi della quotidianità), ma anche a consegnarci un inedito ed inquietante “ritratto” in bianco e nero della città



partenopea, sedimentata ed imbalsamata nella memoria visiva di generazioni e generazioni nelle inquadrature di Sommer e degli Alinari.

Con i primi anni '80 si chiudeva una fase, durata oltre un ventennio, in cui Mimmo Jodice (Napoli, Rione Sanità, 24 marzo 1934), dopo le sperimentazioni degli anni Sessanta, nel clima di

Mimmo Jodice

Mimmo Jodice  
*Panorama da Posillipo*  
Napoli, 1980  
© Mimmo Jodice



**IL PONTE ROSSO**  
MENSILE DI ARTE E CULTURA  
N. 101 marzo 2024



*Il grande fotografo napoletano:  
una vita per la fotografia*



Mimmo Jodice  
**Amazzone ferita**  
Napoli, 1993  
© Mimmo Jodice

Mimmo Jodice  
**Gli occhi del Louvre**  
Parigi, 2011  
© Mimmo Jodice

una irripetibile stagione culturale che lo vide a strettissimo contatto con il gallerista Lucio Amelio e con i più innovativi artisti di quegli anni, come Warhol, Rauschenberg, Beuys e tanti altri, e dopo le appassionante indagini sui riti della religiosità popolare e sui tanti e scottanti problemi sociali napoletani e meridionali (quella che lui ha chiamato “schedatura del malessere”), dirigeva la sua ricerca in una nuova “lettura” dei luoghi, dove, come egli ha detto, “tutto ciò che incontriamo è un paesaggio interiore. L’obiettivo della macchina fotografica dovrebbe ‘guardare fuori’, ed invece finisce col ‘guardare dentro’ e proiettare nel mondo una dimensione atemporale, la dimensione della memoria personale e storica”. Di una realtà precisa, ma senza tempo; forse vi si addice quello che ha scritto il poeta e filosofo francese Jean-Christoph Bailly: «L’istante è l’unica superficie sulla quale l’eternità appare».

A questo punto non posso non inse-

rrire una mia personale testimonianza. Proprio a quel periodo “cruciale” della ricerca e dell’arte di Jodice, risale l’affacciarsi delle sue “vedute di Napoli” in due mostre nel 1982 in Basilicata, rispettivamente a Lauria e a Satriano di Lucania, che dopo aver ammirato alla Galleria Rondanini di Roma, mi ero assicurato, grazie alla sua grande disponibilità, per la rassegna “Fotografia e realtà meridionale” ideata e organizzata dal Comitato per Manifestazioni Culturali di Sasso di Castalda e presentata da Marina Miraglia, che coinvolgeva altri sei fotografi (Radino, Sellerio, Patellani, Faeta, Malabotti, Cresci), volendo offrire “sette letture per un’immagine del Sud”. E di Jodice scriveva, tra l’altro la Miraglia: «Gli spazi vuoti, quasi metafisici, come l’allusione continua alle tracce dell’uomo – il passare rapido di un autobus, i cartelloni stradali – descrivono, nelle fotografie di Jodice, un paesaggio di



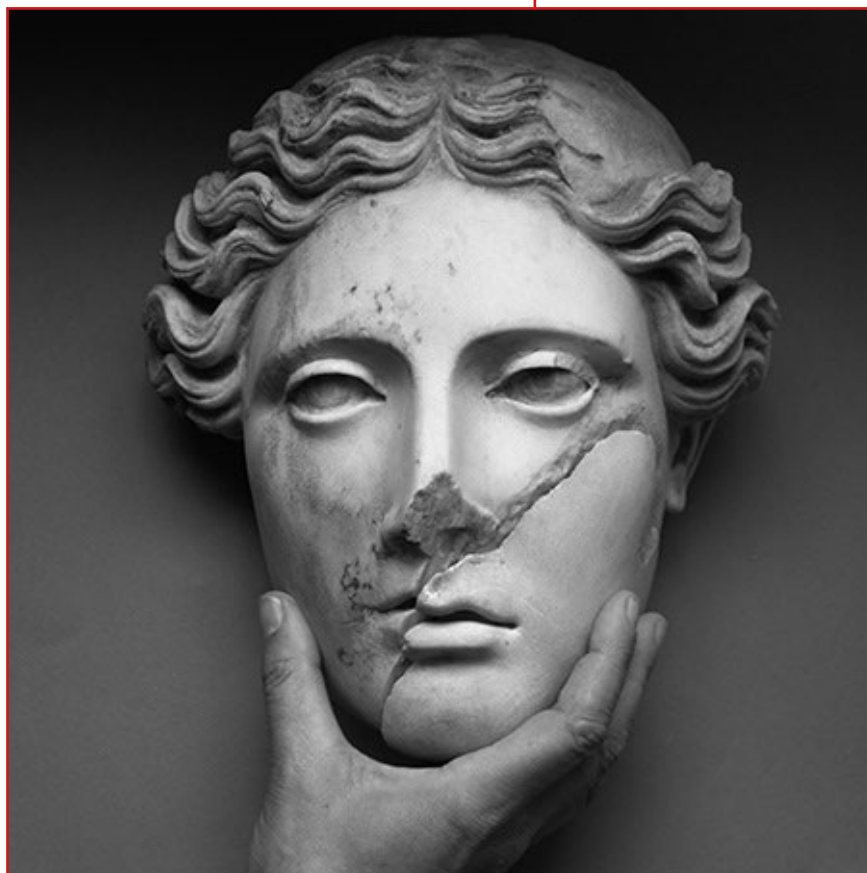
«La fotografia si è sempre tirata dietro, come un peso, il suo legame con la realtà; nel lavoro di Mimmo Jodice, invece, sembra che il reale si ritiri per dar luogo ad un interrogativo sulla natura di ciò che appare».

tipo psicologico, nascono come frutto di paure e di angosce esistenziali, esprimono essenzialmente un senso profondo di solitudine e di alienazione».

A quel lontano incontro con Jodice risale la nostra ormai “antica” e affettuosa amicizia, di cui sono sempre stato onorato e felice, estesa ovviamente a sua moglie Angela e al figlio Francesco, bravissimo fotografo e artista anche lui, fatta di tanti momenti di stretta ed entusiasmante collaborazione; tra cui amo ricordare in particolare, negli anni '90, quella per la mostra “Mediterraneo” al Museum of Art di Philadelphia, e poi alla Triennale di Milano, e per la mostra “Tempo Interiore” (1995, catalogo Federico Motta) allestita nel mitico *Salòn* o Palazzo della Ragione di Padova che, per la prima volta in assoluto, per questa grande occasione, ospitò una mostra di fotografia.

Sono anni in cui, oltre a *Vedute*, produce lavori eccezionali, come *Gibellina*, *Naples, une archeologie future*, intraprendendo negli anni '90 fondamentalmente due percorsi: la ricerca delle radici della cultura mediterranea ed una visione della città sempre più irreale. In *Mediterraneo*, come scrisse George Hersey, il lavoro di Jodice ebbe come a dividersi, «da un lato per fotografare in modo quasi diretto questi soggetti, come farebbe un fotografo d'arte e di architettura, e dall'altro in maniera contrastante, per meditare tra essi come un filosofo d'epoca rinascimentale, fissandoli in luci strane ed esaltando la loro rovina, soffermandosi sui modi in cui essi paradossalmente manifestano la loro assenza dalla nostra epoca, esercitando tuttavia una potente presenza». Mentre lo sguardo sempre inappagato dell'artista prende ad indagare l'universo di grandi metropoli, in una “riletura” fotografica dettata da una intuizione personale del mondo, definitivamente sciolto dalla contingenza del presente; alla fine, ci ha detto Jodice, «tutto ciò che incontriamo è un paesaggio interiore».

Tra le (tante) mostre più recenti in Italia e all'estero mi piace ricorda-



re, oltre quella al Louvre (“Gli occhi del Louvre”, 2011) e quella al Palatino (2013), la grande retrospettiva al Palazzo delle Esposizioni (2010) curata da Ida Gianelli: potenti ingrandimenti e magico bianco e nero che aprivano spazi impensabili all'immaginazione, a quel “perdersi a guardare” che, riecheggiando le suggestive parole di Pessoa care a Jodice (volendo farcene partecipi) per darci la dimensione più intima, di curiosità e creatività, che da sempre è alla base di una lunga ed infaticabile ricerca svolta con intelligenza e passione lungo l'arco di oltre sei decenni. Come ebbe a scriverne la scrittrice statunitense Francine Prose, «è impossibile non parlare della qualità onirica delle fotografie di Mimmo Jodice. Esse possiedono lo spirito allusivo, la logica singolare e l'assoluta persuasività delle immagini generate dall'inconscio durante il sonno per allarmarci o per divertirci».

Buon compleanno, carissimo Mimmo!

Mimmo Jodice  
Ercolano, 1999  
© Mimmo Jodice

# MACHIARELLI, VERDELOT E LA BÀRBERA

di Luigi Cataldi



Giorgione  
Le tre età dell'uomo  
olio su tavola, 1500-1501  
Firenze, Palazzo Pitti  
Galleria Palatina

Per parlare del singolarissimo sodalizio fra Nicolò Machiavelli, Philippe Verdelot e Barbara Salutati avrei voluto attendere che scoccassero i cinquecento anni dalla prima rappresentazione della *Clizia*, il 13 gennaio 1525, quando quel sodalizio diede i suoi frutti. A rendermi impaziente è stato l'ascolto di un bellissimo disco dei Profeti della Quinta, gruppo vocale svizzero devoto alla musica italiana cinque-seicentesca (anche se poco noto in Italia), fondato da Elam Rotem. Il CD (Panclassics 2021) contiene una scelta di 22 *Madrigali a quattro voci* di Philippe Verdelot (premio "Diapason découverte") interpretati in modo magistrale leggendo, com'è uso del gruppo, i libri-parti cinquecenteschi originali e non le trascrizioni moderne, metodo esecutivo filologico, ma di ascolto godibilissimo. Fra i madrigali presenti ce n'è uno, su testo di Machiavelli, scritto «A istanza della Bàrbera». Mancano invece quelli della *Clizia*, per i quali bisognerà ricorrere a un'incisione del 2007 (ancora reperibile in CD e sui social) del gruppo *Alamire, Madrigals For A Tudor King*.

Singolari analogie legano il Segretario fiorentino al francese Philippe Deslorges Verdelot. Di lui non si sa molto (è probabile sia l'adulto che compare sulla destra ne *Le tre età dell'uomo* del Giorgione). Incerti luogo (forse Les Loges nei pressi di Parigi)

e data di nascita (1485?), ma certa e cruciale è la sua presenza a Firenze. Fu maestro di cappella del Battistero dal 1521 e del Duomo dal 1523, cariche che probabilmente mantenne fino alla morte. Frequenti viaggi a Roma in quel periodo ne attestano il servizio presso la corte del papa mediceo Clemente VII. È l'epoca in cui venne "inventato" il madrigale (Fenlon e Haar, *L'invenzione del madrigale italiano*, Einaudi 1992), che per cent'anni almeno (1520-1620) fu il genere di polifonia profana dominante in Europa. Verdelot fu forse il principale degli «inventori». Dal 1527 di lui si perde ogni traccia, per cui la morte si colloca a partire da quella data. È l'anno del sacco di Roma (al quale probabilmente assistette, poiché il suo *Trista Amarilli* è di quell'evento allegoria) ed è l'anno in cui morì Machiavelli. Ambedue avevano frequentato gli intellettuali di orientamento repubblicano degli "Orti oricellari", ma avevano anche ricevuto incarichi da Giulio de' Medici, prima e dopo l'elezione al soglio pontificio nel 1523. Ambedue frequentavano la villa di Santa Maria in Verzaia di Filippo Falconetti. Il Fornaciaio (questo il suo soprannome dalla fornace che lo aveva reso facoltoso) vi era stato confinato dai Medici per cinque anni che scadevano il 13 gennaio 1525. Per l'occasione preparò grandi festeggiamenti e chiese che l'amico scrivesse una commedia nuova, *Clizia* appunto. Inoltre Bastiano da Sangallo detto "Aristotile" («parendo che veramente nella prospettiva fusse quello che Aristotile nella filosofia», dice Vasari) disegnò le scene, Verdelot musicò sei canzoni (il termine "madrigali" compare per la prima volta solo nel 1530), una prima del prologo e le altre alla fine di ciascun atto, e «la Bàrbera» con il suo coro le cantò. Il successo fu grande, come attesta una lettera di Filippo de' Nerli del 22/2/1525: «Il Fornaciaio et voi havete facto in modo che non solo per tutta Thoscana, ma ancora per la Lombardia è corsa et corre la fama delle vostre magnificentie». E parte non piccola di queste «magnificentie» furono musicali, merito, oltre che di Verdelot, della Bàrbera, la quale, come è noto, fu amante giovane degli anni senili di Machiavelli e forse



## Due CD relativamente recenti offrono l'occasione di riascoltare madrigali del Rinascimento toscano, alcuni dei quali su testi del Segretario fiorentino

anche ispiratrice della scelta del soggetto della commedia (derivante dalla *Casina* di Plauto) in cui il vecchio Nicomaco, acceso della giovane Clizia, è crudelmente beffato.

La bella per la quale il Segretario fiorentino spasima è Barbara Salutati Raffaiani, identificabile quasi con certezza con la «Barbara Fiorentina» ritratta da Domenico Puligo e descritta da Vasari come «in quel tempo famosa, bellissima cortigiana e molto amata da molti non meno che per la bellezza, per le sue buone creanze e particolarmente per essere bonissima musica e cantare divinamente».

I madrigali della *Clizia* sono fra le primizie di questo fortunatissimo genere e ne testimoniano l'impiego, insolito, in ambito drammatico ad opera di un gruppo di professionisti, mentre era consuetudine fossero cantati al tavolo da nobili dilettanti. Si conservano solo tre dei sei madrigali di Verdelot: *Quanto sia lieto el giorno* (avanti il Prologo), *Chi non fa prova, Amore* (fine atto I) e *Si suave è l'inganno* (fine atto IV).

La prima canzona anticipa gli argomenti del Prologo. Vi si afferma l'identità dell'epoca antica e di quella moderna, con il ritorno dei medesimi casi e dei medesimi amori. La Bàrbera e i suoi cantori la intonano in abito pastorale («Io ninfa e noi pastori»), mostrandosi in scena prima degli attori. Dicono di essere venuti dai boschi e dalle selve antiche, dove solitamente vivono e dove torneranno dopo la rappresentazione, per accompagnare, «con sì dolce armonia / qual mai sentita più non fu», le imprese di quel lieto giorno, in cui le memorie antiche vengono rappresentate e celebrate. Dunque anche la monodia antica rivive nella moderna polifonia del madrigale, come nei casi fiorentini (di un padre e un figlio in guerra per amore della stessa fanciulla cresciuta nella loro casa) che stanno per essere messi in scena rinvengono quelli ateniesi raccontati da Plauto. È alla parola, con i suoi accenti, la sua musicalità intrinseca e i suoi sensi, che il canto dà corpo, con le quattro voci da cui è composto, indipendenti, di eguale importanza, ma omogenee, le quali procedono spesso insieme in modo omofonico, oppure con

semplice e libero contrappunto imitativo, rispettando i ritmi, gli accenti e i «respiri» del testo, come capita in questo primo madrigale, *Quanto sia lieto il giorno*, dove parti in stile imitativo a coppie di voci si alternano ad altre omofoniche, rispettando la segmentazione e i contenuti del testo e lasciando alle voci (che in contrappunto imitativo intonano una serie di scale discendenti) maggior libertà solo nel verso finale in cui si evocano gli amori («e giam cantando insieme e nostri amori»).

Anche nella canzona di fine primo atto, *Chi non fa prova, Amore* (che esalta, come aveva fatto poco prima Cleandro, figlio di Nicomaco e suo rivale in amore per Clizia, la potenza dell'amore), la musica asseconda i sensi e ribadisce la declamazione del testo. Ancor più ciò avviene nella canzona che conclude l'atto IV, *Si suave è lo inganno*. Vale la pena di trascriverla.

Si suave è lo inganno, /al fin condotto immaginato e caro, /che altri spoglia d'affanno, /e dolce face ogni gustato amaro! /O remedio alto e raro, /tu mostri il dritto calle all'alme erranti; /tu, col tuo gran valore, /nel far beato altrui, fai ricco Amore; /tu vinci, sol con tua consigli santi, /pietre, veneni e incanti.

La beffa contro Nicomaco, che credendo di trascorrere una notte d'amore con Clizia si troverà nel letto, nei panni di lei, il nerboruto servo Siro, è salvifica. La notte è sospesa fra gli atti, ma tutti ne rideranno alla mattina. Con questa amara medicina il vecchio infatuato guarirà e la pace familiare sarà ristabilita. I cantori esaltano gli effetti salvifici di un simile rimedio, mentre si immagina sia applicato. Il tono è «soave» e solenne, poiché non si ride qui della beffa, ma si celebra il prodigio della cura, cioè del teatro comico. La composizione di Verdelot è interamente omofonica e le voci procedono seguendo la declamazione del testo, con respiri (pause) alla fine di ogni verso. Solo alle parole conclusive, «pietre, veneni e incanti», su un lungo pedale (una nota tenuta) di quella più acuta, le voci si liberano in una coda in contrappunto imitativo. E la musica, anche se ha quasi 500 anni, a sentirla, sembra giovane come Clizia.



Loredana Bogliun

**La peicia (La piccola)**

prefazione di Manuel Cohen

postfazione di Fulvio Tomizza

con estratti dai contributi critici

di Andrea Zanzotto e Franco Loi

Arcipelago Itaca, Ancona 2023

pp. 112, euro 16,00

# LA PAZIENZA ANTICA DI LOREDANA BOGLIUN

di Maurizio Casagrande

Giunge più che opportuna, contestualmente al concorso letterario promosso dalle stesse edizioni, la ristampa di quest'opera di Loredana Bogliun nel dialetto istroromanzo di Dignano (con versioni equivalenti nel dialetto ciacavo, in croato, in sloveno e in italiano). Si tratta di una poetica della testimonianza e della resilienza che nella rivisitazione di un passato anche remoto e molto sofferto sottopone gli eventi, i luoghi, i viventi e la lingua medesima, attraverso il filtro della memoria, ad una sorta di rigenerazione che soltanto la grande poesia ha il potere di operare, per restituirceli intatti e ancora quasi vergini.

Troviamo sintetizzato in modo esemplare in questi versi il radicamento alle proprie radici, quelle cioè della fatica e dell'umiltà della vita contadina, insieme al viscerale amore per la terra d'Istria. Fin dalla lirica d'apertura, *Me paro la madona*, l'attenzione si focalizza sul declino e sul progressivo disfacimento di una civiltà, quella dell'Istria contadina, appunto, ad opera in prima istanza della storia, in modalità che richiamano la lirica trobadorica: «Un amore quando finisce lascia / sempre questa disperazione che langue». È l'amore per una terra "imbastardita fatta schiavona", confinata ormai nel chiuso di pochi muriccioli di campagna: «e la nuotra tera ò douta drento la mafera, / al furmentòn impiantà cumo omini de pana / cu la radeiga soia, al cavel ingarissà // a ò me paro ch'a favela, la me tera / imbastardeida s'ciavuneifada // ò la me campagna ingraida // me paro scanteina, el se iò fato vidurno» ("e la nostra terra è tutta dentro il muricciolo di campagna, / il frumento piantato come uomini di pannocchia / con la radice propria, il capello sgualcito // è mio padre che parla, la mia terra / imbastardita, fatta schiavona // è la mia campagna cespugliosa // mio padre traballa, si è fatto incolto", *Me paro la madona*, pp. 18-19).

Già in questo *incipit* fanno capolino alcuni dei motivi portanti della raccolta, come di un'intera poetica, a partire dal-

la stessa lingua (nel *favelà* del padre), fino ai muri a secco (*mafera*), alle radici contadine (i vitigni, il frumento e gli spaventapasseri/uomini di mais), alla sacralità della figura paterna equiparata alla Vergine sovvertendo e ribaltando, sul limitare dell'eresia, le gerarchie teologiche di un cristianesimo ancora troppo patriarcale e maschilista. È questa, forse, la componente più provocatoria della Bogliun, che affiorava anche nella sua ultima raccolta *Par Creisto inseina imbroio* (*Per Cristo senza inganno*, Ro 2021) negli strali all'indirizzo di un prete "senza chiesa" di Dignano (si veda la lirica *bandòn*, pp. 25 e 50).

*La poupa* (*La bambola*, p. 22) approfondisce queste tematiche nella direzione dell'ancoramento al duro lavoro della terra e alla raccolta dei suoi frutti, quei chicchi di granoturco maturi dal colore dell'oro o della polenta fumante eletti a metafora della vita come della poesia, a fronte dell'antitesi stridente luce/buio, dove il gioco dei chiaroscuri su un fondo cromatico da icona bizantina (il giallo/oro del granoturco) vale ad accreditare a tale poetica una genuina istanza spirituale e quasi mistica, come già rilevava Mauro Sambi nella prefazione alla raccolta *Graspi / Grappoli* dell'istriana (Fiume 2013): «Ingroumerein òalo al furmentòn a grain / par la me peicia brava. / ò favela quista ch'a nasso / seita in tala pansa de la maro, / onna fadeiga ch'a crisso drento / in tala louss cha reiva d'al scour // òalo al culur de l'oro / òalo de furmentòn / e de poulenta calda» ("Raccoglieremo giallo il granoturco a chicchi / per la mia piccola brava. / Parola questa che nasce / zitta nella pancia della madre, / una fatica che cresce dentro / nella luce che arriva dal buio // giallo il colore dell'oro / giallo di granoturco / e di polenta calda"). Né per questo si deve pensare a una poetica disincarnata e refrattaria alle accensioni dei sensi: ne fa fede la lirica *amur* intrisa di erotismo declinato al femminile, ma col concepire il coito quale fusione e comunione con l'altro/a: «e douto me caio e me se inguanta / la trasparenza me par

## I versi nel dialetto di Dignano ristampati in un'edizione multilingue

ch'a [g]ula // ciapime douta, movimento de l'anema» ("e tutto mi cade e mi si attacca / la trasparenza mi sembra che voli // prendimi tutta, movimento dell'anima", pp. 30-31). Di conseguenza, e nonostante ogni apparenza contraria, siamo sul terreno della modernità, ovvero delle soluzioni formali e delle sperimentazioni peculiari a tanto Novecento, soprattutto in ragione del ricorso frequente ad analogie non scontate o a simbologie nient'affatto ingenua e tanto meno gratuite od orfiche, ma sempre radicate nel vissuto e nella terra, con uno sguardo che tende costantemente all'oltre, come riconosceva per primo Fulvio Tomizza nella sua postfazione alla silloge (pp. 75-78). E inoltre, ancora con Sambì, è palese in questi versi la prossimità allo spirito del *Cantico dei Cantici*, come altrove al *Qohelet* o al libro di *Giobbe*.

Il tema della bambola peraltro, insieme a quello della bimba che se la coccola, ritorna nella lirica *La carissa* (*La carezza*, pp. 26-27) riformulando in maniera originale la soluzione stilistica del doppio col confondere, sovrapponendole, le identità della bimba, della bambola e del poeta che le osserva dall'esterno e da lontano. Qui la nota dominante è la tenerezza di uno sguardo che sa riportare alla vita un angolo di mondo che incarna una storia antica; «Sulo sto canton i cugnussi / cul parfoumo de la me veita. / Douto in sta me Eistria / Ji fato de passiensia anteaica» ("Solo questo angolo conosco / col profumo della mia vita. / Tutto in questa mia Istria / è fatto di pazienza antica"). Sono qui attivi pure i motivi dell'isolamento e di una solitudine convertita da limite in risorsa, col risultato di condurre l'autrice alla piena e precoce consapevolezza del timbro della propria voce come della portata valoriale della propria scrittura: «i soin crissouda granda / sula / a vidime la peicia cu la so poupa» ("sono cresciuta grande / sola / a guardarmi la piccola con la sua bambola", pp. 26-27).

Ma il libro vale altresì quale atto d'amore nei confronti del padre, la cui figura

campeggia nei versi di *me paro inseina umbri* (*mio padre senza ombre*), associata alla metafora immateriale della bora, come a quella dell'onda, all'insegna del sacrificio paziente, della tenacia e del silenzio: «me paro iò sta veita / screita in tal seilensio / de oun travaio inseina umbri // de sto omo fato cumo la boura» ("mio padre ha questa vita / scritta nel silenzio / di un sacrificio senza ombre // di quest'uomo fatto come la bora", pp. 34-35).

La portata antiretorica di questa poetica emerge con piena evidenza sia nel primato riconosciuto al dialetto, sia nelle scelte lessicali e tematiche che concedono piena dignità poetica a situazioni, contesti o animali che raramente i poeti avevano cantato: è il caso, ad esempio, della bora, della pietra, della stalla, delle *cajite* (piccole costruzioni in pietra della campagna istriana), delle pannocchie e del frumento, oppure dei somari dalle orecchie ritte («ste bes'ce grame / ch'a le so rice impeirade»; "queste povere bestie / che le loro orecchie rizzate"), della capra legata sulla corte, o delle galline che "beccano e cagano" («becolia e caga», *Anemai cu le rice impeirade / Animali con le orecchie rizzate*, pp. 38-39), o ancora di luoghi che conoscono un inesorabile abbandono: «A Ji quii loghi vula ch'a i veci / iò impiantà piantade e Ji crissoude cassie / vula ch'a [r]udolandosse le maferole / fa montifei ch'a l'erba magna // al mondo passa / e anca la louna geira» ("Sono quei luoghi dove i vecchi / hanno piantato vigne e sono cresciuti sterpi / dove srotolandosi i muretti di campagna / fanno montagnole che l'erba mangia // il mondo passa / e anche la luna gira", *La Jento – La gente*, pp. 50-51). E se risponde a verità che già Leopardi o Saba avessero elevato alla dignità del poetico voci lessicali umili e animali da cortile come la gallina o la cagna, ben pochi avevano investito tali presenze di una pienezza di senso tale da contrastare l'assenza, il vuoto e la desolazione in cui veniva precipitando un intero lembo del nostro mondo alla metà del secolo scorso.





Ishāq Mūsā al-Husaynī  
**Memorie di una gallina**  
 trad. di Patrizia Zanelli  
 Ist. per l'Oriente  
 C.A. Nallino, 2021  
 pp. 136, euro 16,00

# LA PALESTINA NARRATA PRIMA DI ISRAELE

di Roberto Dedenaro

*Memorie di una gallina* (Muḍakkirāt dağāğah) è il titolo di un romanzo, ma a miei occhi di lettore italiano non saprei se chiamarlo romanzo, di Ishāq Mūsā al-Husaynī, scrittore palestinese, nato nel 1904 e morto nel 1990. L'agile volumetto, meno di cento pagine è uscito nel 2021 come pubblicazione dell'Istituto per l'Oriente C. A. Nallino, nella preziosa traduzione di Patrizia Zanelli. La prima edizione del libro originale era uscita nel 1943, prima dell'unilaterale proclamazione dello Stato d'Israele, che è del 1948, e quindi ci rimanda ad una Palestina che è già oggetto di forte immigrazione ebraica da alcuni anni ma che conosce ancora la presenza britannica. Queste sono alcune premesse, credo necessarie, per comprendere meglio lo spirito del libro che è formato da un lungo monologo diviso in brevi capitoletti in cui una gallina, sì proprio quel simpatico animaletto, per noi triestini, di sabiana memoria, riflette sulla propria esistenza e sui grandi temi della vita come la giovinezza, l'amore, l'amicizia, la violenza e la giustizia. Le capacità di questa gallina sono sorprendenti, davvero! Le sue riflessioni profonde assai più di tanti umani, mi ci metto anch'io fra quest'ultimi, il tutto condito certamente con una dose di una certa sottile ironia che un po' pervade tutto il testo. Ma di certo dopo averlo letto la mia considerazione verso le galline è cambiata in modo radicale, e non riesco a far a meno di guardarle con un curioso rispetto.

Alcuni critici e commentatori hanno posto a confronto le *Memorie* con *La fattoria degli animali* di George Orwell, che però, uscì due anni dopo ed è sicuramente una metafora di ciò che pensava l'autore del comunismo sovietico e dello stalinismo in particolare. Chi cercasse fra le pagine di questo libro qualcosa di simile sicuramente rimarrà deluso, se è possibile ritracciare qualche riferimento all'attualità politica della Palestina degli anni quaranta, l'autore piuttosto ha a mente le contemporanee atrocità della seconda guerra mondiale e la sua principale preoccupazione appare quella di diffondere un messag-

gio universale di giustizia e convivenza: «Dunque ognuno di voi vada in un luogo diverso della Terra e si impegni a diffondere giustizia, eguaglianza e amore fra tutte le creature, l'animo più forte di una roccia, per evitare di indebolirsi e arrendersi...» così dice la gallina nelle righe finali del libro ai giovani del rifugio in cui vive. Sono inoltre rintracciabili diversi riferimenti religiosi, al Corano o all'Antico Testamento, alcuni sottolineati da Patrizia Zanelli con opportune note, che permettono anche ai meno esperti della cultura araba di capire meglio ciò che stanno leggendo. Zanelli non si è limitata solo a questo, ma ha posto anche una documentata introduzione allo scritto che è risultata, a me, data la mia ignoranza in materia, una vera guida per poter leggere e comprendere meglio le *Memorie di una gallina*. Romanzo che appartiene, fra l'altro, a ciò che si definisce la *nahdah palestinese*; nahdah un complesso movimento culturale di rinascita e modernizzazione che coinvolse tutto il mondo arabo a partire dal XIX secolo. L'autore Ishāq Mūsā al-Husaynī, appartenente ad una importantissima famiglia palestinese di Gerusalemme, ebbe una vita avventurosa, dopo gli iniziali studi a Gerusalemme frequentò l'Università Americana del Cairo e successivamente la School of Oriental Studies dell'Università Londra dove si laureò nel 1934. Ebbe poi un'attività di insegnamento e culturale in senso ampio, in varie scuole ed università, fra cui la stessa Americana del Cairo insieme ad un intenso lavoro di pubblicazione di saggi e scritti, Muḍakkirāt dağāğah, è il suo unico romanzo, tornerà, poi, a Gerusalemme solo nel 1973 dove risiederà fino alla morte.

La ragione per cui ho acquistato questo libro e scritto questa breve ed incompleta recensione, non è solamente letteraria, come forse è intuibile, ma vuole essere un piccolo gesto, importante solamente per me stesso, innanzitutto, per dirmi e dire che Gaza e la Palestina sono nei miei pensieri e che c'è sempre una speranza che alle atroci violenze di questi giorni possano sostituirsi la ragionevolezza e la giustizia.

# LE POESIE NUOVE DI GIULIO FAVENTO

di Marina Silvestri

POESIA

sommario

Gli stati d'animo determinano la nostra esperienza del tempo. Il dolore, la speranza i sogni agiscono nel futuro ma anche nel passato. Per la teoria della relatività, non esiste un tempo assoluto, ma un tempo soggettivo in cui spazio e tempo sono strettamente interconnessi e formano un continuum. Una consapevolezza dolorosa e umanissima, che per il filosofo Giulio Favento, diventa motivo di poesia. *Poesie nuove... ai margini del Tempo*, titola la raccolta (Asterios, Le Belle Lettere 78, Trieste 2023, euro 13.00, p. 80).

L'autore ha affidato la presentazione ai fisico Fabio Benatti che ne ha colto la "risonanza e d'immagini e suoni con cui salva se stesso dalla frantumazione che sempre il finito subisce ad opera dell'infinito". Scrive Benatti: "È un universo quello palesato da queste poesie, di materia e spirito *physis* e *sophia*, in cui, come lo spirito, anche la materia si guarda e si interroga, cerca di comprendere il proprio impermanere e piange, attraverso il poeta, rivoltandosi, anche ruggente, contro se stessa, il proprio mutare, affievolire e sbiadire". A corredo la copertina e le immagini dell'artista Annalisa Buffa.

Favento, già autore delle raccolte *Poesie inattuali* e del racconto *Sophie, una domanda interrotta*, propone un percorso temporale che inizia nel 2012 e arriva al presente. Quasi tutte le poesie non hanno un titolo, ma una data a evidenziare come gli stati d'animo determinino la nostra esperienza del tempo in quel preciso istante in cui li viviamo; così il ricordo viene destrutturato e ricostruito attraverso i sentimenti e le emozioni in un processo che ne muta negli anni l'impatto, la violenza, lo struggimento. "Ormai più nulla che non sia dolore/oscura le mie palpebre / e offende la mia psiche. / Ma il tuo pensiero mi salva / e il ricordo del tuo viso mi riconcilia". Le parole stesse rivelano gli incerti confini della memoria e gli inganni.

Filosofo-poeta, poeta-filosofo, come lo definisce Benatti, Favento conserva

ed esalta la lezione della classicità coniugandola con il paradigma scientifico figlio del pensiero del Novecento. Nell'incipit di "Cosmogonia", scritta nel 2016, afferma: "È un fluttuare di spazio e di tempo / quello che ci avvolge, / e, forse, ci consuma. / Un alitar leggero / che vede cieli immoti / e corpi astrali / peregrinar non si sa dove. / Solo il pensiero si aggira fra essi / e si confonde". In chiusura, chiosa: "...Ma la vertigine accesa, / incapsulata nell'atomo del tutto / doveva pur sempre esplodere / per creare ogni cosa / mondi e stelle / pensieri e passioni / deliri e incantamenti / per bellezze sublimi, / non sempre sgombre / da fosche parvenze di morte, / orme di peccato e di follia / credenze assurde / per antagonismi inospitali / crudeltà insensate / ma anche morbide ingenuità. / Tutto questo nelle spire dell'atomo / che pur sempre era in sé origine e ragione".

Attraverso l'amore che è senso e pensiero, Favento cerca di raggiungere una realtà più vera oltre il senso, il pensiero, il tempo. *Poetare, ricordare, rivivere, / ma anche godere fuori dal tempo / per subliminali aree / di flussi inconcludenti di desideri*". Significativo è l'uso di alcuni verbi: come trasognare, "...nel buio ovattato e morbido / di lenzuola leggere / io cerco la tua pelle / per accarezzar ogni sua piega / ...e trasognare"; o trasmutare, "le fasi perenni / di un trasmutare perpetuo / di qualcosa che, forse, non ha nome: / non rive, non sponde / ha questo infinito universo / di spazio e tempo / che fa dannare l'animo nostro". Dominante nei versi, il timore che tutto sia solo illusione. "Diventare un altro, / estraniarmi nel mirto / per rifluire nei suoni, / o per raccogliere le iridescenze dell'acqua? / Godimento o trascendenza? / ...solo ambiguità! Il limite, il margine è dichiarato nello stesso titolo, nel gioco dei significati che il termine margine ha assunto: di parte estrema, precipizio o confine di una situazione che non è più e non è ancora, e porta in un altrove intuibile o intravisto, o nella accezione di cicatrice di ferite mai rimarginate.



Giulio Favento  
*Poesie nuove...  
ai margini del tempo*  
Asterios, Trieste 2023,  
p. 80, euro 13.00

**IL PONTE ROSSO**  
MENSILE DI ARTE E CULTURA  
N. 101 marzo 2024

# DISEGNI E PITTURE DI BORDINI

di Giancarlo Pauletto

Giorgio Bordini  
**Figure**  
1974



Giorgio Bordini  
**Giocoliere**  
olio su tela, 1982



Mentre scrivevo su Altan quanto è stato pubblicato sul n. 99 di questa rivista, mi sono ricordato di un grande amico che, anche lui, disegnava fumetti e illustrava libri per ragazzi.

Il pordenonese Giorgio Bordini (1927 - 2002) fu a lungo collaboratore di *Topolino*, dove era stato introdotto dal suo amico Romano Scarpa, certo il più celebre dei disegnatori Disney italiani.

Bordini disegnava storie altrui, e a volte storie proprie, con un segno pulito e una costruzione molto attenta.

Non c'era, mi pare, alcun tentativo di caratterizzazione personale, e proprio per questo era un ottimo disegnatore: altri, che tentavano di "darsi uno stile", finivano spesso in brutte caricature.

Lo conobbi verso la metà degli anni '70, nel '77 fui richiesto di presentare una sua mostra alla Sagittaria, cosa che

feci con piacere ed impegno, perché lo consideravo un pittore tra i migliori che avessi conosciuto.

Era una mostra tipicamente "espressionista", Giorgio prendeva a tema figure di animali – tori e cavalli –, figure di "sopravvissuti" e di "fuggiaschi" – non bisogna dimenticare che il '76 è l'anno del terremoto in Friuli –; figure di donne guerrigliere che erano l'emblema della sua attenzione sociale, il suo modo di riflettere sui problemi del mondo, così come le figure dei tori e dei cavalli, feriti o morenti, erano il suo modo di sentire la generale sofferenza del "vivente", di tutto il vivente, visto nella drammatica contraddizione del suo "essere per la morte", come specialmente si diceva in quegli anni, e come d'altra parte è vero anche adesso.

Una pittura potente, densa, drammaticamente solcata di neri, di bianchi, di ocre, di bagliori di rosso.

Fu una mostra che rese più stretta la nostra conoscenza e quindi la nostra amicizia, andavo nel suo studio anche senza preavviso e lui si mostrava sempre contento non solo di mostrarmi quel che andava facendo, ma anche di chiacchiere un po' di tutto.

Fu in una di queste visite che lo trovai intento a finire una tavola di *Topolino*, sapeva che amavo il fumetto, ne avevamo già parlato, ma non mi aveva mai accennato a questo suo, chiamiamolo così, secondo mestiere.

«Vedi Giancarlo» – mi disse – «è questo che mi permette di tirare avanti decentemente. Se avessi solo lo stipendio di insegnante starei fresco, con famiglia a carico. E non hai idea della fatica che si fa».

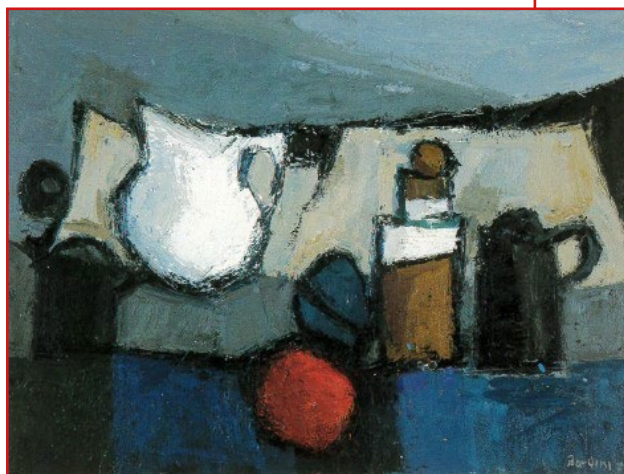
Giorgio era un grande lettore.

Amava gli americani e i sudamericani, amava Conrad, Stevenson, i francesi dell'Ottocento, naturalmente i russi: fu lui che mi fece conoscere i romanzi di Garcia Marquez, e mi raccontò la storia di *Nessuno scrive al colonnello*.

Era un uomo di alta statura e di bella presenza, dotato di una calda voce ba-



Giorgio Bordini  
*Natura morta*  
 olio su tela, 1972



Giorgio Bordini  
*Via del Maglio*  
 olio su tela, 1951



ritonale con la quale raccontava – magnificamente, calamitava l'uditorio – le storie della vecchia Pordenone, quella della fine degli anni '30, dei Quaranta e dei primi Cinquanta, con i suoi artigiani, meccanici, barbieri, falegnami, venditori di liquori fatti casa: insomma le figure caratteristiche, che metteva in evidenza con ironia ma anche con sincera simpatia.

E cantava le canzoni sudamericane – *Malagueña, Caminito, Guantanamera*: era emigrato per alcuni anni in Venezuela, dove aveva lavorato in campo televisivo e pubblicitario.

Le cantava accompagnandosi con la chitarra, mentre sua moglie Adua si dava da fare con le nacchere e noi – voglio dire, i suoi amici, a cena con lui – seguivamo come potevamo.

E poi suonava il sax, pezzi classici del jazz americano.

Durante gli anni '80 la sua pittura si era distesa per campiture ampie e ricche di umore cromatico, lasciandosi andare di più al gusto del colore saporito, a scale tonali accostate per gradi distinti, non intersecati, il tutto reso più vivo dall'inserimento di rossi e neri densi, decisi.

Una pittura spiegata, di canto, che accoglieva nuovamente il tema della natura morta e del paesaggio, rinserrandoli in strutture definite, larghe, cromaticamente molto raffinate.

Era sempre la realtà a suggerire, ma adesso una realtà emblematica, araldica, decisa a rivelare nella sua armonia anche il bello di se stessa.

Mi pare ancora di sentirlo quando, finito di suonare uno splendido pezzo di John Coltrane, disse, con sua caratteristica espressione: «Dio belo, che bea che xè sta musica».

Io li chiamavo, tra me, “i tre moschettieri”.

Erano, appunto, Giorgio Bordini, Angelo Giannelli, Mario Moretti, i tre pittori più bravi della loro generazione a Pordenone, artisti assolutamente non provinciali, di alto profilo professionale e di bellissimi risultati, tanto che io mi chiedevo, negli anni Settanta e Ottanta,

perché mai il museo cittadino si preoccupasse così poco di acquisire qualcuna delle loro opere, almeno una ogni tanto, scelta con discernimento.

Ma è un discorso che abbandono subito, per non entrare nella lamentazione acuta ed inutile.

Certo, qualcosa nel tempo fu comprato, e anche qualcosa di importante, come dirò, ma ci sarebbe voluto altro.

Pare impossibile, ma i soldi per comprare un bel quadro contemporaneo non ci sono mai.

Ci sono sempre invece i – troppi – soldi per comprare mostre prefabbricate, spesso assolutamente inutili, dei cosiddetti “grandi maestri”, già visti e rivisti, e spesso in opere minori e molto minori, ché i celebri capolavori non arrivano facilmente nelle piccole città, e neppure nelle medie.



NELLE LIBRERIE E SU [WWW.HAMMERLE.IT](http://WWW.HAMMERLE.IT)

