

IL PONTE ROSSO

MENSILE DI ARTE E CULTURA

N. 119 - OTTOBRE 2025



Siamo lieti di annunciare una nuova iniziativa editoriale del *Ponte rosso*



Quando le cose da dire non possono stare tutte all'interno di un articolo e quando l'oggetto richiede una trattazione più completa ed esaustiva appare utile dotarsi di uno strumento di comunicazione più articolato ed approfondito.

Il primo di questi saggi, affidato alla competenza di Luigi Cataldi, riguarda la musica; quelli che seguiranno esploreranno, di volta in volta, singoli argomenti di tutte le tematiche che mensilmente affrontiamo sulle pagine della rivista, enucleando un singolo argomento da trattare secondo modalità saggistiche che offrono, rispetto alla trattazione giornalistica, l'opportunità di fornire al lettore una lettura competente ed informata, tale tuttavia da non eccedere in tecnicismi e nell'uso di un lessico gergale che trascuri l'esigenza di trasparenza e di leggibilità del testo anche per un pubblico genericamente interessato anche se non necessariamente specialistico.

Il primo volume dei *Saggi* è già disponibile e scaricabile, come sempre gratuitamente, sul nostro sito web ilponterrosso.eu

Sommario

L'Occidente è cambiato	3
L'altra verità su Cefalonia	4
<i>di Gabriella Ziani</i>	
Essere adolescenti a Trieste	7
<i>di Gennaro Rega</i>	
Mrs Dalloway e l'ombra di Joyce	10
<i>di Diego Marani</i>	
Una biografia di Aldo Oberdorfer	12
<i>di Fulvio Senardi</i>	
il sindacato che cambiò l'Europa	14
<i>di Yuleisy Cruz Lezcano</i>	
Il silenzio racconta	16
<i>di Fabia Trotta</i>	
<i>Il ballo delle gru</i>	18
<i>di Miran Košuta</i>	
Lasciamo un mondo un po' sgualcito	20
<i>di Marina Silvestri</i>	
Bruno Croatto a Udine	22
<i>di Walter Chiareghin</i>	
Un romanzo di Goran Vojnović	24
<i>di Federica Marzi</i>	
Primizie di stagione	
<i>di Walter Chiareghin</i>	
Il ritorno (teatrale) della Patria	25
<i>Barufe in Città Vecchia</i>	26
Gli esodi e i loro ghetti	27
<i>di Roberto Spazzali</i>	
Aquileia e il milite ignoto	30
<i>di Fulvio Senardi</i>	
Il prezzo del tempo	33
<i>di Luciana Amato</i>	
Svevo#Joyce. Ancora?	35
<i>di Sabrina Di Monte</i>	
E vissero per sempre felici e contenti	36
<i>di Veronica Rinaldi</i>	
Primedonne a teatro e sullo schermo	37
<i>di Fulvio Senardi</i>	
Il Festival di Trieste 2025	39
<i>di Luigi Cataldi</i>	
Dadà all'Hangar Teatri di Trieste	43
<i>di Michele Ramunno</i>	
Gianquinto e Montanaro	45
<i>di Giancarlo Pauletto</i>	

L'OCCIDENTE È CAMBIATO

EDITORIALE

sommario

Fin dall'immediato dopoguerra, ottant'anni fa, il nostro Paese si è collocato stabilmente all'interno di uno schieramento politico, economico, ma anche militare e soprattutto culturale che si estende su un'area geografica che include principalmente i grandi Paesi del Nord America e buona parte di quelli dell'Europa occidentale. È quello che definiamo Occidente, che in verità include anche Paesi democratici con forti legami di sicurezza e cooperazione con l'Europa e il Nord America, pur non essendo geograficamente occidentali, quali Israele, il Giappone, l'Australia, la Nuova Zelanda, la Corea del Sud.

Per far parte del "club" è necessario che ciascun membro sia costituito come stato di diritto (in cui cioè tutti indistintamente siano subordinati alla legge) e che inoltre riconosca nei suoi ordinamenti alcuni valori di origine illuministica, quali il rispetto dei diritti individuali, la separazione dei poteri secondo la visione di Montesquieu contrapposta all'assolutismo, che prevede che i poteri legislativo, esecutivo e giudiziario siano affidati ad organi distinti ed indipendenti l'uno dall'altro, in modo che possano controllarsi e bilanciarsi a vicenda.

Negli otto decenni che ci separano dalla sconfitta militare dei fascismi europei l'Occidente si è progressivamente allargato a includere realtà statuali che si affrancavano dalla dittatura, come la Spagna post-franchista o gli Stati dell'Europa un tempo stabilmente inseriti nell'orbita sovietica, fino ad includere nell'alleanza militare, soltanto pochi mesi fa, due democrazie scandinave (Finlandia nel 2023, Svezia l'anno scorso). Un'area geopolitica, dunque, in continua espansione e tuttavia attualmente in una fase critica, in larga parte concomitante con l'avanzare generalizzato di leader e formazioni politiche di estrema destra che in alcuni casi hanno ottenuto – per via elettorale e dunque almeno formalmente democratica – il governo del loro Paese, che hanno cercato di consolidare quanto prima,

attraverso riforme costituzionali o genericamente legislative tendenti a ridurre a vantaggio del potere esecutivo l'autonomia degli organi legislativi e giudiziari.

Finora, almeno nell'ambito dell'Unione Europea, i Paesi classificabili come "democrazie illiberali" sono stati in passato la Polonia durante il periodo (2015-2023) di governo del partito conservatore e nazionalista Diritto e Giustizia (PiS) e attualmente l'Ungheria di Victor Orbán. Tutto sommato un *vulnus* limitato, anche in presenza di altri Paesi europei sotto osservazione, quali Italia, Romania e Bulgaria, se non fosse che il quadro complessivo dei regimi democratici si è dannatamente complicato con l'insediamento alla Casa Bianca di un nuovo ingombrante inquilino, al suo secondo mandato, lo scorso 20 gennaio.

Il bizzarro personaggio può contare sulla maggioranza di giudici repubblicani – sei su nove – della Corte Suprema, nonché sulla maggioranza assoluta al Congresso, sia al Senato che alla Camera dei Rappresentanti. Inoltre, come ha dimostrato in questo primo periodo del suo mandato, può legiferare autonomamente mediante ordini esecutivi aventi forza di legge, licenziando ed assumendo impiegati e dirigenti pubblici, citando in giudizio giornali ed emittenti televisive non pronte ai suoi dettati. Inoltre il suo potere si esercita anche al di fuori del Paese che lo ha eletto, come sta dimostrando con la sua politica di imposizione di dazi per coartare l'agire di altri Stati sovrani o per le sue strampalate iniziative diplomatiche con le quali insegue un pubblico quanto improbabile riconoscimento di pacificatore, sul modello di Ottaviano Augusto.

Considerato che questo signore (diciamo così) rappresenta il nostro principale e di gran lunga più potente alleato, c'è da perdere la fiducia in un prossimo futuro più sereno del panorama mondiale che ci vediamo intorno nei nostri giorni. E magari diffidare degli statisti o sedicenti tali che abbiano qualche difficoltà a tenere la schiena dritta nel rapportarsi a lui.

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

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

n. 119
ottobre 2025

Direttore:
Walter Chiareghin

Posta elettronica:
info@ilponterosso.eu

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

In copertina:

Bruno Croatto

Opus 164

Trieste.

Il tricolore a San Giusto

(variante)

acquaforte, puntasecca,

acquatinta e acquarello

mm. 245x259

collezione privata

IL PONTE ROSSO
MENSILE DI ARTE E CULTURA

N. 119 ottobre 2025

L'ALTRA VERITÀ SU CEFALONIA

di Gabriella Ziani



È uno dei più clamorosi e disastrosi capitoli della seconda guerra mondiale. Il racconto che ne è stato fatto è denso di ombre. Ora abbiamo uno studio testardamente scientifico che dimostra come la tragica vicenda dell'isola greca di Cefalonia, dove tra '43 e '44 degli 11.560 militari italiani presenti (a fronte di soli 1800 tedeschi...) 9.000 furono i caduti o gli assassinati, solo 1.286 i superstiti, sia stata nel dopoguerra raccontata in modo parziale se non distorto. A ristabilire il giusto verso delle cose hanno contribuito i ricchi archivi tedeschi, quando sono stati disponibili, e il lavoro particolarmente esaustivo di alcuni ricercatori, ma la storiografia italiana pare non ne abbia fatto grande uso.

Questo risulta dallo studio tenace e scandalizzato di Aurelio Slataper, storico non di professione ma di fatto, che in *Cefalonia 1943-1944. Una storia controversa* (Mursia) ripassa daccapo la tristemente famosa carneficina di cui fu vittima la Divisione Acqui, e ne attribuisce la responsabilità ai più che ambigui comportamenti del generale che la guidava, quell'Antonio Gandin pluridecorato che fu spedito sull'isola il 12 giugno '43 come capo di Stato maggiore della XI Armata.

La storiografia ufficiale lo ha innalzato a eroe usando a man bassa, senza la prudenza

del dubbio, il diario di uno di personaggi-chiave della vicenda, padre Romualdo Formato, cappellano militare del 33° Reggimento di artiglieria della Acqui, testimone diretto dei fatti (non tutti, pare) ma anche abile retorico responsabile di contraddizioni e mistificazioni. In *extremis*, scansata la fucilazione grazie al proprio ruolo di religioso, passerà ai tedeschi e alla Repubblica di Salò, e verrà mandato non in un lager di morte come i restanti prigionieri (i non fucilati), ma in un campo di addestramento tedesco delle SS, dove si dedicherà alla stesura delle sue memorie. Un testo, pubblicato nel 1946, che gli diede onori e fama. E di cui in seguito, fra trasferimenti e traslochi, è andato perduto l'originale e restano solo fogli sparsi in fotocopia.

La storia, più volte ricostruita, ha trascurato o ignorato le trattative segrete coi nazisti, che gli archivi tedeschi mostrano in chiaro, condotte dopo l'armistizio dell'8 settembre dal generale che parlava benissimo la lingua e aveva già avuto ampia consuetudine coi comandi germanici in quanto al vertice della segreteria personale del generale Badoglio, quando quest'ultimo era capo di Stato maggiore. E altrettanto risulta ignorato un altro fatto decisivo: denunciò agli alti comandi tedeschi come «insubordinati» i suoi soldati che, a seguito di uno sbilenco e incongruo referendum notturno,



Un saggio di Aurelio Slataper sull'eccidio dei soldati italiani della Divisione Aquila nel settembre 1943

STORIA

sommario

avevano correttamente manifestato la volontà di combattere contro gli ex alleati, in contrasto con gli attendismi in corso. In quel momento Badoglio, nuovo capo del governo, anche se con ritardo (e pur consapevole di dover sacrificare mezzo milione di soldati sparsi all'estero), aveva già ordinato di considerare nemiche le truppe di Hitler. Gandin – si dimostra – lo sapeva: le comunicazioni erano attive, non “mute” come poi si volle far credere. E comunque quando mai le azioni di guerra sono state decise per referendum tra i soldati? Dunque l'alto ufficiale prima contravvenne agli ordini di Stato trattando autonomamente o il passaggio nelle fila tedesche, o una resa favorevole, e subito dopo denunciò ai tedeschi stessi la truppa come «insubordinata» al suo compiacente volere. Cosa assai grave, perché da quel momento gli italiani presenti a Cefalonia verranno subito inquadrati come *banditen* (termine affibbiato ai partigiani), dunque da sopprimere a vista, in spregio alle convenzioni giuridiche di guerra.

Che cosa spera, in quelle drammatiche circostanze, il Gandin che via via fa altre cose strane, come piazzare una radio trasmittente in bocca ai tedeschi già al corrente dei codici cifrati, e smobilitare postazioni-chiave utili poi al nemico per far sbarcare i rinforzi? Alla meglio, ondeggia e tergiversa, finché dai comandi del Reich riceve anche l'offerta di passare, con cariche di primo piano, nella Repubblica sociale di Salò. Non accetta. Ma tra una mossa sbagliata e una di ripiego si trova – portandosi dietro migliaia di “figli di mamma” (termine tristemente ironico che Slataper usa più volte) – in un *cul de sac*, la classica strada senza uscita.

Con quella denuncia (scritta in tedesco ai tedeschi, non ne esiste copia in lingua italiana) il temporeggiatore aveva di fatto firmato, ci dimostra l'autore con la veemenza delle prove a supporto, la condanna a morte della sua truppa. Hitler stesso, subito messo al corrente, si considerò tradito dal generale “amico” che sperava di usare come esempio, e come fiancheggiatore in vista della già ben organizzata occupazione militare dell'Italia, e diede ordine che nessuno



a Cefalonia fosse fatto prigioniero. Ciò fu testimoniato anche al processo di Norimberga, dove il generale Lanz spiegò che quella decisione era la diretta conseguenza della «denuncia di ammutinamento» comunicata da Gandin. Il quale, forse alle corde, aveva scelto l'infida scappatoia per disincagliarsi da trattative che lo stavano bruciando fra due fuochi. E comunque le portò avanti fino all'estremo. Ma il 15 settembre '43 i tedeschi attaccarono, e in pochi giorni si arrivò alla strage. Da lì una mattanza dopo l'altra, a colpi di 400 esecuzioni alla volta. Intere compagnie vennero messe al muro, probabilmente gli uccisi a freddo sommano a 2.482. Il gruppo degli addetti al corpo sanitario (60) prima di ricevere la pallottola fu anche depredato. Crimini di guerra.

Gandin fu fucilato il 24 settembre con altri 186 ufficiali nei pressi di quella che diventerà famosa come la «casetta rossa». I tedeschi inscenarono per lui la finta ricerca di un giudice militare per deciderne il destino. Furono graziati i sette cappellani militari (tra cui Formato), i soldati provenienti da aree italiane già sotto il controllo del Reich (Friuli Venezia Giulia, Trentino, Alto Adige), undici si salvarono per riconosciute benemeritenze fasciste, alcuni per intercessione di mediatori italiani. I 37 sopravvissuti, compreso il cappellano, passarono ai tedeschi. Le salme dei morti furono gettate in mare, un mare che già conteneva i resti di 1.569 soldati imbarcati dai tedeschi per il trasporto in Grecia, ma devastati dalle mine

Il capitano Renzo Apollonio

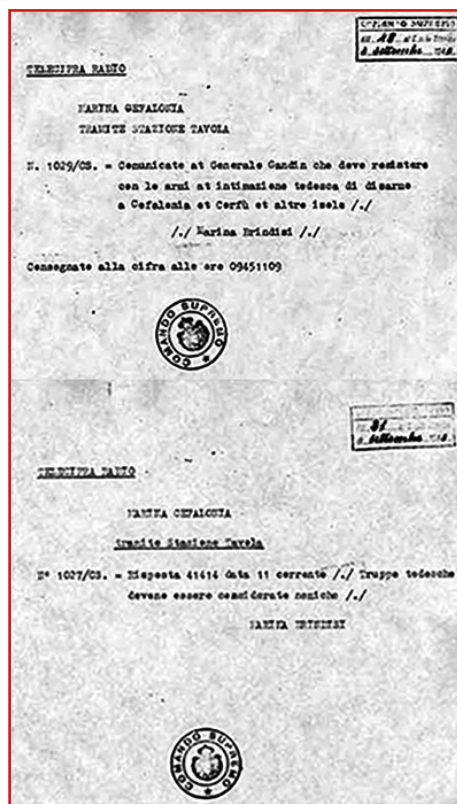


Aurelio Slataper
Cefalonia 1943-1944
Una storia controversa
Mursia, Milano 2025
pp. 348, euro 21,00

IL PONTE ROSSO
MENSILE DI ARTE E CULTURA
N. 119 ottobre 2025

Gli ordini di resistere ai tedeschi
disattesi dal generale Gandin

Il generale Gandin contravvenne agli ordini di resistere ai tedeschi e poi denunciò l'insubordinazione dei suoi militari, che volevano combattere, il che consentì agli ex alleati di trattare gli italiani come banditen



sistematiche lungo tutta la costa.

Delle migliaia di deportati nei lager tedeschi e dell'Europa orientale molto pochi usciranno vivi. Tra questi tale Bruno Bertoldi, che dopo infinite e terribili tappe finì in Russia, a 30 gradi sotto zero, in condizioni così estreme da indurre al cannibalismo, come egli stesso poté riferire. Alto 1.80, al suo ritorno pesava 44 chili. A pochi passi da casa, la vigilia di Natale, cadde stremato sulla neve. Fu salvato per puro caso, da operai di passaggio.

Miracolosamente sopravvissuto, il capitano Renzo Apollonio fu costretto ai lavori forzati e a fungere da interprete. Con un suo gruppo di congiurati tentò approcci segreti sia con la resistenza greca attiva a Cefalonia, sia con gli Alleati, che invano avevano già offerto aiuto a Gandin. Il 26 agosto del '44 ordinò l'insurrezione ai pochi rimasti. L'8 settembre – che data! – gli italiani riconquistano l'isola, il 10 i tedeschi residui capitolano (e non vengono fucilati, ma, con rispetto, imbarcati...). Eppure Apollonio rimase colpito dalla fama di “collaborazionista”. Rientrato in Italia nel novembre '44

assieme ai 1.286 reduci, laceri e imbarbariti, con altri 27 ufficiali verrà portato in tribunale. Sarà assolto, ma l'ombra gli resterà addosso. «La storiografia – scrive Slataper – esalta chi ha provocato l'eccidio, e pone fra gli imputati chi si atteneva agli ordini del Comando supremo».

È con grande passione civile, corredata da un palese senso di scandalo sia per i fatti e sia – quasi soprattutto: è questo il senso “correttivo” del libro – per la falsificazione delle memorie, che Slataper ha certosinamente rimesso assieme tutte le tessere con un lavoro durato molti anni, fra archivi e vasta bibliografia. Per la sequenza serrata quasi ora per ora degli accadimenti in quell'anno fatale, per la massa di documenti di cui tiene saldamente le redini, per l'indagine su ogni singolo personaggio e ruolo, e non da ultimo per il continuo fiotto di giudizi etici, morali, politici è una lettura che conquista, e quasi sorprende per tecnica di ricerca e fuoco narrativo. In buona sostanza tutto ciò che è diventato noto sulla tragica Cefalonia è stato, afferma l'autore, «un cantiere della memoria in cui le rievocazioni vengono strumentalizzate a “nobili fini politici”», mentre nei ristretti confini di quell'isola andò in onda un «allucinante tripudio di follia collettiva». Violenze inaudite, che purtroppo vediamo anche adesso sui nostri schermi quotidiani, e il riverbero tra ieri e oggi è, per chi abbia testa e cuore, disperante.

Sarà appena il caso di accennare che questo capitano Apollonio risulta collegato al vasto dispiegamento familiare degli Slataper, famiglia falciata dalla prima e dalla seconda guerra mondiale: Scipio (nonno di Aurelio) caduto nel '15, Scipio secondo (padre) caduto nel '43 in Russia. Come ha ben narrato lo stesso autore in *Appunti per una storia di famiglia* (2019), un fratello di Scipio (Gastone) aveva sposato Irma Apollonio, di famiglia coraggiosamente irredentista: era fra l'altro nipote di Aldo Apollonio che tentò di disertare ma fu catturato e spedito sul fronte russo, da cui tornò due anni dopo la fine della guerra, «a piedi da Vladivostok». Il Renzo Apollonio di Cefalonia era suo figlio.

ESSERE ADOLESCENTI A TRIESTE

di Gennaro Rega

CINEMA

sommario

Laura Samani

Tra i film italiani presentati quest'anno alla 82ª Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica della Biennale di Venezia ha suscitato particolare interesse *Un anno di scuola* di Laura Samani, in concorso nella sezione "Orizzonti", liberamente ispirato all'omonimo racconto di Giani Stuparich. La cineasta triestina, nata nel 1989, è infatti considerata dalla critica una delle migliori esponenti della sua generazione. All'esordio nel 2022 con il film *Piccolo corpo* ha ricevuto notevoli attestati di merito, come il David di Donatello per la regia esordiente e l'European Film Awards. L'anno successivo è stata scelta per il prestigioso programma «Cannes Festival Résidence» dove sei registi vengono ospitati per alcuni mesi e ricevono un supporto personalizzato nella scrittura della sceneggiatura del loro primo o secondo lungometraggio. Non a caso dunque nel 2024 Samani ha iniziato le riprese di questo nuovo film, che è una rilettura attualizzata dell'intenso testo letterario di Giani Stuparich. Senza farsi condizionare da precedenti rivisitazioni, quella cinematografica per la TV magistralmente diretta da Franco Giraldi nel 1977 e quella teatrale del 2022 di Alessandro Marinuzzi, ha scelto un approccio contemporaneo a questo piccolo capolavoro della letteratura triestina che lo potesse rendere ancora oggi accessibile a una vasta platea, soprattutto di giovani.

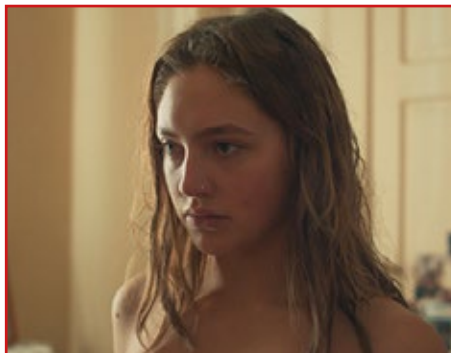
Lei e la sua co-sceneggiatrice e amica Elisa Dondi hanno sperimentato uno specifico sottogenere filmico: la trasposizione anacronistica di testi classici. In Italia qualche rara prova ben riuscita di tale tipologia si è vista negli ultimi anni con *Il sindaco del rione Sanità* (2019) di Mario Martone e l'originale *Martin Eden* (2019) di Pietro Marcello.

Dunque mentre scorrono i titoli di testa del film, è opportuno che lo spettatore (forse soprattutto triestino) accetti una sorta di patto narrativo con l'autrice. In questo modo rielaborerà senza perplessità la visione di una vicenda di cui la regista deliberatamente sposta la trama, i personaggi, il lessico, connotati originariamente dalla Trieste asburgica dell'anno scolastico 1909 - 1910, a una Trieste di un secolo dopo: il 2007 - 2008. Il motivo della scelta di questa data è duplice: anche Laura Samani quell'anno concluse la sua giovinezza triestina e di conseguenza gli studi liceali al classico "Dante Alighieri", per trasferirsi subito dopo all'università di Pisa e a Roma. Nello stesso anno, però, la Slovenia entrava nell'area Schengen, e le frontiere che per decenni avevano frenato il libero passaggio fra l'Italia e i nostri vicini d'un tratto sparirono, avviando una fase storico-culturale nuova di cui la scelta di Gorizia e Nova Gorica capitali 2025 della Cultura Europea in qualche modo ne



rappresenta il coronamento.

Se intrecciamo la valenza storico-antropologica di questi due avvenimenti, l'uno privato l'altro pubblico, avremo una prima chiave di lettura dell'operazione coraggiosa e riuscita di questo adattamento cinematografico, a conferma che l'«infedeltà» al testo originale in termini di forma e ambientazione può risultare accettabile se compensata dall'attenta cura nel mantenerne lo "spirito" e alcuni nuclei tematici fondanti. Infatti Samani con occhio partecipe e limpido ci guida lungo il tortuoso percorso di crescita di quattro adolescenti, compagni e amici di una classe all'ultimo anno di scuola. Fred, questo è il nome che sostituisce quello di Edda Marty nel libro, è una diciottenne svedese esuberante e impavida. Il padre, vedovo, è un *corporate headhunter*, cioè «tagliatore di teste aziendale», da poco trasferito a Trieste, precisamente a San Dorligo della Valle nello stabilimento industriale di motori diesel della Wärsilä. La figlia per motivi logistici è costretta a frequentare una classe tutta maschile di un istituto tecnico. Il primo impatto con il nuovo ambiente scolastico è quasi brutale perché intorno a lei sembra scatenarsi soltanto schermo e diffidenza da parte dei coetanei. Ma caparbiamente a poco a poco riesce ad entrare nella compagnia, quasi una setta, di tre giovani della classe: Antero, Pasini e Mitis (in questo caso i nomi sono gli stessi del libro) tra



Stella Wendick

IL PONTE ROSSO
MENSILE DI ARTE E CULTURA
N. 119 ottobre 2025

Presentata a Venezia la nuova versione cinematografica di *Un anno di scuola*, il romanzo breve di Giani Stuparich



L'ultimo primo
giorno di scuola

loro legati da una lunga e complice amicizia. In breve la ragazza diventa non soltanto un elemento insostituibile del clan, ma anche una presenza attrattiva del desiderio dei tre maschi che ne altera le dinamiche relazionali. Dunque il film, come il romanzo, ha innanzitutto i caratteri di un racconto di formazione, un *coming of age*, che fonde il desiderio giovanile teso all'affermazione di sé e al generoso altruismo tipico dell'adolescenza con situazioni complesse e intricate sull'identità, sulla parità dei sessi e sulle aspettative di cambiamento da parte dei giovani al termine del ciclo scolastico. E come Stuparich anche la regista è decisamente dalla parte di Edda - Fred che rivendica la propria libertà individuale e sfida un mondo dominato dagli uomini, dove il corpo e i desideri possono facilmente diventare armi rivolte contro di lei. D'altronde la stessa Samani in un'intervista afferma, preoccupata, che secondo una regola sociale ancora persistente si è convinti che «gli uomini agiscono, le donne semplicemente appaiono».

In definitiva, ad un secolo di distanza, tutte le adolescenti continuano per certi aspetti ad essere eguali nella complessa aspirazione a definirsi nella personalità e a liberarsi dai condizionamenti, spesso imposti dai cosiddetti adulti nemici «funzionali» (genitori, insegnanti innanzitutto).

Infatti la storia d'amore fra Edda e Antero nel racconto di Stuparich naufraga per l'intervento autoritario e ricattatorio della madre di lui e per l'immaturità emozionale del giovane. Da qui l'amara delusione e la perplessità sulle conseguenze di un amore fra coetanei che alla fine segneranno la protagonista perfino nel fisico. Nel film, invece, dove le presenze degli adulti risultano quasi sempre o secondarie o evanescenti, sono la possessività e la gelosia irrazionale del maschio che fanno naufragare il rapporto.

Sul tema della «coscienza libera» della donna, fondante sia nel film sia nel racconto, riporto alcuni

significativi esempi, senza togliere allo spettatore il piacere di trovarne degli altri per suo conto.

L'epifanico incedere di Edda Marty fra i suoi nuovi curiosi compagni che le fanno ala all'uscita dall'aula dove ha affrontato brillantemente l'esame d'ammissione all'ultima classe di liceo, propone un dettaglio di seduttiva allusività: «teneva in mano il cappellino di paglia ornato ai lati da due mazzetti di ciliegie». Samani non ha tralasciato questo particolare dalla forte valenza simbolica. Infatti nelle prime scene del film Fred, la diciottenne svedese, si presenta ai cancelli della sua nuova scuola indossando un grazioso attraente abito con una fantasia di roselline. Scioccata dalla reazione turbolenta, importuna, aggressivamente maschilista dei coetanei quando la vedono così abbigliata e spavalda, capisce che dovrà prendere delle contromisure per essere accolta alla pari da quella folla vociante di maschi. Quindi, come Edda, escogiterà un sistema per mimetizzarsi e ridimensionare le loro morbose pulsioni.

In Stuparich la sequenza della gita al laghetto ghiacciato di Percedol, è emblematica in tal senso: «Era infatti lei che veniva dalla via del Torrente [...] il suo camminare era ostentatamente da uomo col corpo un poco in avanti». Anche nel film, dopo l'iniziale, frustrante inserimento nel mondo dei colleghi maschi, Fred si impone delle strategiche trasformazioni fisiche ed estetiche per riuscire a farsi accettare soprattutto dalla compagnia dei tre amici per la pelle Antero, Mitis, Pasini. Indossa allora pantaloni *cargo*, maglioni sovra taglia, berretti da baseball, impara le canzoni da osteria triestine, fa a gara di parolacce e modi di dire volgari, sfida i ragazzi nel bere birra a fiumi e corre come loro a perdifiato. Ma in definitiva potremmo considerare questa sorprendente trasformazione di Fred come un nascondersi e un conculcare la sua aspirazione di donna emancipata che pretende una vita indipendente da ogni imposizione.

L'amore che coinvolge quasi di sorpresa Edda Marty e Antero (nome scelto non a caso da Stuparich perché nel mito greco *Anteros* è il dio dell'amore corrisposto) illude entrambi di poter vivere indefinitamente in una sorta di bolla che li separi dalla realtà. Avviene anche sullo schermo che l'attrazione sentimentale scaturita ben presto fra Fred e Antero li spinga a svincolarsi dalla routinaria esperienza del gruppo amicale e dei suoi riti. A quel punto entrambi vivono l'illusione di una conquistata libertà assoluta perché nei momenti di intimità percepiscono di poter essere davvero autentici in questa nuova condizione esistenziale.

Nell'uno e nell'altro testo all'inizio del rapporto sono, catullianamente, «baci, baci, baci. Ormai non

La regista Laura Samani ha spostato in avanti di circa un secolo la vicenda, in un contesto culturale e sociale profondamente diverso

pensavano ad altro che a baciarsi. Era una sete febbrile di baci». In particolare nel film si manifesta di vivido impatto emotivo e simbolico la sequenza in cui fra Fred e Antero scocca il primo bacio. Il gruppo come d'abitudine sta andando a far benzina in Slovenia. Lungo il percorso i triestini provano a raccontare alla loro amica svedese cosa ha rappresentato fino a quel momento per i due popoli la frontiera. Arrivati all'abbandonato gabbiotto confinario (forse quello di Plavje) Antero con la scusa di spiegare a Fred «la storia della Jugoslavia» scende con lei e fa proseguire gli amici. Una volta soli recitano un divertente dialogo fra poliziotto e frontiera, fino ad arrivare a darsi un timido bacio sul vetro chiuso dello sportello che subito dopo, però, riaprono per un bacio vero, appassionato. In questo modo un gesto sentimentale tutto privato è metafora di come le frontiere, smesse di dividere, diventano politicamente e umanamente un ponte.

Le affatto scontate *location* del film propongono una Trieste non da *spot* pubblicitario, ma autentica. In questo modo la città, come già nel testo di Stuparich, non è solo uno sfondo patinato, ma un contrappunto emotivo alle vite dei personaggi e plasma l'atmosfera sospesa e l'inquietudine assillante che circola, come il suo vento, nei comportamenti, nelle menti, quasi nelle vene, di questi *millenians*. La regista fa rivivere la gioventù di Stuparich calandola nel «terzo spazio» che caratterizza oggi il percorso di formazione di quei giovani personaggi: la costa e l'altopiano, i Topolini e le vecchie osterie, i circoli nautici e i quartieri popolari, le vie erte prese d'infilata dalla bora e il garage chiamato dal gruppo «trappola». Tra questi scenari e la scuola, Samani conferma che continua ad esistere un diaframma poroso che plasma la vita relazionale di ogni adolescente triestino. È stata dunque felice la scelta dell'istituto professionale «L. Galvani», per ragioni di *privacy* titolato «Marie Curie», che si trova sulle alture del quartiere di Campanelle. La *film-maker* triestina, coerente con le scelte registiche già messe in atto con successo nel suo primo lungometraggio, ha voluto affidare i ruoli principali a un gruppo di giovani attori debuttanti: Stella Wendick (che mi auguro non scelga come fece Laura Lenzi, protagonista nel film di Giraldi, di abbandonare il *set*, considerata la spontanea disinvoltura con la quale si è immedesimata nel personaggio), Giacomo Covi (che rende con bravura il carattere sfaccettato e contraddittorio di Antero tanto da essersi meritato il premio come miglior attore della sezione «Orizzonti»), Pietro Giustolisi (che interpreta Pasini, il «perduto» amante deluso) e Samuel Volturino (uno straripante e gigionesco Mitis). Ne consegue



una recitazione autentica ed emotivamente vera, frutto di un abile lavoro motivazionale da parte della regista. Inoltre va sottolineata un'altra scelta che aggiunge un tocco di piena adesione alla realtà composita, multietnica e multiculturale di Trieste. I dialoghi del film, infatti, mescolano l'italiano, il dialetto triestino, lo sloveno, l'inglese e lo svedese. Va ricordato, infine, che ad alcune riprese hanno collaborato studenti dell'istituto professionale «L. Galvani» di Trieste, i quali hanno avuto l'opportunità di vivere un'esperienza formativa particolare.

La struttura scolastica di questo istituto, circondata dal verde e con scorci panoramici suggestivi, ha offerto alla Samani lo scenario ideale per filmare alcune scene emblematiche. Cito, in particolare, i due lunghi intensi primi piani che aprono e chiudono la storia di Fred.

All'edificio del «Galvani» si può accedere a sinistra per una scalinata in pietra e a destra da un curvilineo viale alberato. Ebbene, la protagonista entra in scena proprio calcando questi scalini di pietra, gli occhi attratti dalla novità del luogo e il sorriso speranzoso, mentre immagina i compagni che frequenterà. Ma non sa che ad attenderla è un tratto di giovinezza tutta in salita, proprio come l'ingresso che ha scelto. Nell'ultima sequenza del film la macchina da presa inquadra ancora e solo lei per alcuni minuti. Il personaggio questa volta imbocca l'altro accesso, quello del viale verdeggianti. Lei è consapevole che la particolare esperienza scolastica vissuta a Trieste si sta chiudendo con più amarezza che gioia. Eppure discende decisa verso il futuro. Il suo volto è come un prisma che rifletta tutte le luci e tutte le ombre della sua giovane vita. Si è trattato infatti di un anno di scuola che ha concluso la tormentosa adolescenza di ognuno di loro e si è lasciato definitivamente alla spalle i suoi contraddittori riti.

L'offesa

Roger Fry (1866-1934)
Ritratto di Virginia Woolf
National Portrait Gallery
Londra

MRS DALLOWAY E L'OMBRA DI JOYCE

di Diego Marani



Cento anni sono passati da quando Clarissa Dalloway uscì a comprare i fiori in una mattina londinese. Cento anni da quando Virginia Woolf, con un gesto narrativo semplice e rivoluzionario, mise in moto una delle più grandi metamorfosi della letteratura moderna. *Mrs Dalloway* (La signora Dalloway, prima traduzione italiana nel 1946) non fu solo un romanzo: fu la dimostrazione che un'intera esistenza poteva stare in una giornata, che la trama poteva dissolversi in pensieri, esitazioni, ricordi e che la vita, ridotta a flusso di coscienza, era più vasta e misteriosa di qualsiasi epopea.

Eppure, dietro il successo e l'innova-

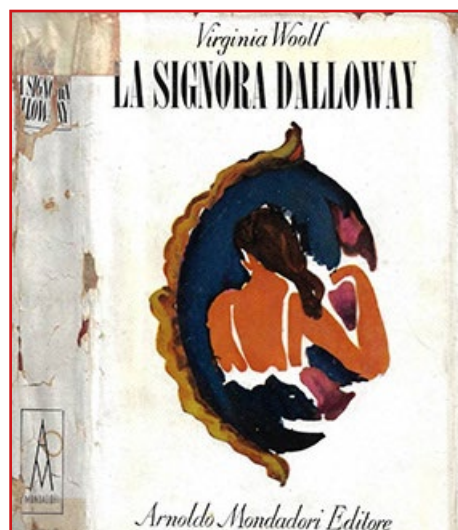
zione di Woolf, aleggia sempre un'ombra, quella di James Joyce. Lei stessa lo sapeva, e forse non lo sopportava. *Ulysses* uscì nel 1922, solo tre anni prima, ed ebbe l'effetto di un terremoto. Per molti, l'opera di Joyce era un vertice insuperabile, il punto di non ritorno della narrativa. Woolf lo lesse con insofferenza e ammirazione, come si legge un rivale che si vorrebbe detestare ma che si finisce per temere. Scrisse che Joyce era "grossolano", che il suo romanzo puzzava di cucina mal lavata; ma non poteva negare che lì c'era qualcosa di inaudito, una libertà che nessuno aveva osato.

La rivalità fra Woolf e Joyce è uno dei drammi sottili della modernità letteraria. Non si incontrarono mai, ma furono l'uno il contrappunto dell'altra. Joyce, irlandese in esilio, scese negli abissi linguistici, portò l'inglese a una torsione che ancora oggi intimorisce i lettori. Woolf, figlia dell'alta borghesia londinese, cercò invece la musica interiore delle coscienze, il chiaroscuro dell'anima. Dove lui accumulava, lei rarefaceva; dove lui sprofondava nel groviglio verbale, lei cercava l'essenzialità di un gesto, di una sensazione sospesa.

Sono due modernismi speculari. Joyce volle dimostrare che la letteratura poteva essere un universo chiuso, un labirinto verbale autosufficiente. Woolf, al contrario, volle che il romanzo restasse finestra, ma su un paesaggio fatto non di eventi ma di coscienze. Nel suo flusso di pensieri, la realtà non è mai abolita, ma filtrata, trascolorata. Bloom viene preso nel vortice della sua giornata insignificante ma vorticoso e tutto quello che gli capita è carico di simboli. Clarissa si perde in ricordi, in ferite invisibili, nel senso del tempo che passa e consuma.

E tuttavia, è proprio in questa differenza che la letteratura contemporanea trova ancora alimento. Joyce ci ha insegnato la vertigine del linguaggio, l'idea che il romanzo possa diventare enciclopedia totale. Woolf ci ha insegnato invece che l'intensità sta nelle pieghe, nei dettagli, nel non detto. Oggi gli scrittori

La prima edizione italiana
traduzione di Alessandra Scalero
Mondadori, Milano 1946



*A cent'anni dal romanzo di Virginia Woolf,
che ancora si confronta con l'Ulisse,
pubblicato tre anni prima*



che cercano di costruire architetture mastodontiche, universi testuali smisurati, non possono evitare di misurarsi con Joyce. Ma chi tenta di dare voce all'intimo, al tempo interiore, trova in Woolf la maestra più fedele.

Il centenario di *Mrs Dalloway* ci ricorda che il romanzo non è morto, ma ha cambiato pelle. Se Joyce lo ha portato sull'orlo della dissoluzione, Woolf gli ha restituito una nuova possibilità: quella di raccontare non il mondo, ma la coscienza che lo abita. E in questo, il suo gesto appare più duraturo, più fertile. *Ulysses* resta monumento che si ammira più che si legge, vetta inaccessibile. *Mrs Dalloway*, invece, continua a parlarci: ci dice che le nostre giornate minime, con i loro gesti e i loro turbamenti, contengono interi universi.

Forse è questo il segreto della rivalità: Joyce scrisse per demolire il romanzo, Woolf per salvarlo. E a cento anni di distanza, mentre Clarissa continua a uscire per comprare i fiori, scopriamo che quella salvezza era necessaria.

Eppure, la vera forza dei loro esperimenti non sta solo nella difficoltà, ma nella promessa di libertà che contengono. Joyce libera la lingua, Woolf libera lo sguardo. Insieme, ci mostrano che la letteratura è un laboratorio permanente, in

cui si può smontare e rimontare la realtà fino a trovarne un senso nuovo. A cento anni di distanza, Clarissa Dalloway e Leopold Bloom continuano a camminare accanto a noi: figure solitarie e quotidiane, ma per questo universali, che ci invitano a ripensare la nostra stessa vita come un romanzo ancora da scrivere.

Virginia Woolf (1882-1941, suicida) è tra le maggiori scrittrici di tutti i tempi. Harold Bloom, autore del discusso ma influente *Canone occidentale* la colloca tra le vette della civiltà letteraria d'Occidente, mentre prima di lui, Erich Auerbach, l'autore di *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* (1946, in italiano dieci anni dopo) chiudeva l'ultimo capitolo citando e analizzando un brano di *Gita al faro* (1927) della Woolf, appunto. Collocandola a fianco di Proust e Joyce (non era ancora abbagliante la fama internazionale di Svevo, ma oggi possiamo aggiungerlo senza troppe timidezze) in una famiglia di scrittori che ha aperto nuove frontiere e solcato mari sconosciuti, oltre le colonne d'Ercole della letteratura di impronta ottocentesca. (a cura della Redazione)

NARRATIVA

sommario

Francesco Carbone
Virginia Woolf
tecnica mista, cm 100 x 70
2025*

Francesco Carbone
James Joyce
tecnica mista, cm 100 x 70
2025*

* I dipinti di Francesco Carbone sono parte di una serie esposta alla Libreria Minerva di Trieste

Oberdorfer studente

Firenze, 1910

Fototeca dei Civici Musei

Trieste

UNA BIOGRAFIA DI ALDO OBERDORFER

di Fulvio Senardi



Vi sono libri che colmano dei vuoti, che cadono come la pioggia su un terreno arido. Libri, come dire?, necessari. Uno di questi è la monografia di Gianni Orecchioni su Aldo Oberdorfer. Un intellettuale e politico che rende orgogliosi di una città (in tempi in cui poco altro consola) e di una tradizione di pensiero. “Rupe nella tempesta”, come suggerisce il titolo del volume.

“Rupe”, ahimè, destinata a sgretolarsi sotto i colpi di un destino ingrato, della persecuzione e della malattia, ma nondimeno solido baluardo di valori morali, quelli che la sua vita e il suo pensiero trasmettono, nell’esemplarità di un agire che aborrisce il cedimento, il compromesso, il comodo accomodamento, così tanto diffuso nel Paese servile che è andato a scuola da Guicciardini, e con maggior facilità nei tempi difficili della dittatura (che sia esplicita e conclamata o che sia dissimulata in un parlamentarismo dalla mano pesante, autoritario, manipolatore, ostile a diritti e libertà, fonte di conformismo ed emarginazione).

Il ritratto di un “vinto”, e che cos’altro poteva essere un uomo convintamente socialista, per natura potremmo dire, vicino alle posizioni del socialismo riformista, con venature liberali, sul modello di Salvemini o dei Rosselli? Un uomo che,

negli anni del fascismo, continuamente si reinventa per aggirare gli ostacoli che frappono sul suo cammino un Paese obbediente alla prepotenza e al sopruso. Strategie per sopravvivere, se il lavoro fatto bene non basta. Da qui un arcobaleno di differenti esperienze professionali, tutte nel campo della cultura, rese possibili dalla sua sfaccettata preparazione e da una serietà di comportamento che è tratto importante del suo carattere; e poi, l’attività di traduttore, musicologo, storico e testimone – per il libro in cui ha documentato la parabola del socialismo riformista nel Primo dopoguerra, *Il socialismo del Dopoguerra a Trieste*, 1922, mai più ristampato – della vittoria di Pirro del massimalismo e del comunismo nella Venezia Giulia, a spese della sinistra moderata, prima che il fascismo, con una violenza divenuta pratica quotidiana di sopraffazione ampiamente tollerata dai poteri costituiti, sparigliasse le carte.

Chiariamo una cosa: Oberdorfer sicuramente non intendeva assumere il ruolo di martire dell’idea (non è Oberdan, insomma), fare della sua vita di perseguitato un atto d’accusa contro il regime, ma, come tutti noi, godere della sua piccola porzione di felicità terrena, vivere in pace; fu il fascismo che, dopo l’abbandono da parte del triestino dell’attività politica (senza scendere però a compromessi quanto a idee e scelte esistenziali), convinto di avere di fronte un sovversivo scaltro come pochi altri, capace di mille astuzie per sfuggire alle reti del potere, lo fece diventare tale, seminando nella sua vita trappole perché si tradisse, pagando spie per seguirlo passo passo, avvelenandone l’esistenza senza mai una prova in mano per poterlo schiacciare e spedirlo in una cella (esperienza che pure conobbe) o al confino. Ciò che finalmente riuscì a fare con le leggi razziali, perché Oberdorfer era italiano, socialista ed ebreo.

Orecchioni ne segue la vita (e le opere) in tutte le sue svolte, con una partecipazione che non è solo quella dello storico, ma che si arricchisce di calde sfumature empatiche. Laureatosi a Fi-

Pensiero e opere di un socialista triestino che il fascismo perseguì fino alla morte

BIOGRAFIE

sommario

renze, tappa d'obbligo dei giuliani che intendessero praticare il mestiere delle Lettere, inizia nel Regno una carriera di insegnante. Il primo intoppo nel 1914: la "settimana rossa" di Ancona, un moto di protesta anti-militarista che degenerò in un sollevamento popolare e portò all'eccidio di tre dimostranti. Molte piazze d'Italia si infiammarono, il numero dei morti aumentò e seguirono arresti e processi. Oberdorfer da Chieti, dove aveva cattedra, chiese di poter tenere una conferenza a commento delle vicende, ma gli fu negato. Era però ormai uscito alla scoperto e divenne oggetto di critica e calunnie da parte dei benpensanti, che lo consideravano responsabile (mandante morale, diremmo oggi che siamo più ipocriti e fantasiosi) dei disordini che, per riflesso delle vicende anconitane e romagnole, erano scoppiati della cittadina. Fu trasferito. Scoppiata la guerra volle mettersi al servizio del Paese, come soldato se possibile, altrimenti come traduttore in qualche servizio di retrovia. Gruppi di pressione di interventisti più conservatori sollevarono dei dubbi su di lui, difeso da coloro che lo conoscevano, in primo luogo i triestini Salomone Morpurgo e Scipio Slataper che gli scrisse una lettera di partecipazione fino ad oggi inedita. Inizia una fase di calunnie, emarginazione, rassicurazioni ufficiali, pubbliche manifestazioni di stima. Tuttavia Oberdorfer non vestì mai la divisa, come avrebbe voluto.

Ritornato a Trieste nell'immediato dopoguerra, convinto del valore formativo e politico della cultura, diresse il "Consiglio superiore di cultura dei lavoratori", partecipando alla vita del Partito socialista, retto allora da Valentino Pittoni, che gettò la spugna nel 1919, quando i massimalisti ebbero la maggioranza nel partito triestino. Testimone e partecipe di queste vicende pubblica nel 1922 la più interessante cronaca politica di questa fase cruciale del socialismo locale: *Il socialismo del dopoguerra a Trieste*, pubblicato da Vallecchi. Deluso ma più che mai attento alle cose del mondo, postosi in aspettativa, vive due anni a Berlino leggendo, studiando,

scrivendo, insegnando. Il suo tedesco già ottimo si perfeziona ulteriormente. Traduce, già a partire dagli anni '10, Nietzsche, Kant, Windelband, Meinecke, Zweig, Döblin, Goethe, ecc. Si misura con la letteratura, la filosofia politica, la storia della musica, lasciando in ognuno di questi campi una traccia importante.

Con l'avvento del fascismo – è ritornato intanto in Italia – inizia il lunghissimo periodo della persecuzione, che Orecchioni illustra con documenti fino ad oggi inediti, tratti dal Casellario politico centrale, dai fascicoli della Pubblica sicurezza, da vari altri archivi di Stato. Si trasferisce intanto a Roma, lavora all'ENIT, da cui, per ragioni politiche, viene licenziato nel 1925. Non seguiremo la lunga teoria di lavori iniziati e perduti – Orecchioni lo racconta benissimo – e di successivi trasferimenti, come a far perdere le tracce a un potere che non mollava la presa: Genova e poi Milano, Trieste ormai solo un ricordo del passato, dove getta l'ancora. Nel 1929 è commissario del Governo italiano per l'Expo di Barcellona, per il quale cura l'allestimento del Padiglione Italia. Sempre impeccabile nel suo lavoro, e sempre tallonato dagli informatori della polizia. Nel 1933 l'OVRA lo mette nel mirino, nella convinzione che fosse un affiliato di "Giustizia e Libertà" e, così Orecchioni, il cerchio asfissiante che il regime gli aveva costruito intorno si chiude sempre più. Espulso già nel 1926 dalla scuola per "indegnità politica", le Leggi razziali del 1938 lo umiliano ma assai poco possono toglierli di quel niente che gli resta. Se non, la cosa fondamentale, la libertà. Scoppiata la guerra viene incarcerato a San Vittore, quindi internato a Lanciano. Un "atto di clemenza" di Mussolini permise ad Oberdorfer, ormai prostrato dal cancro intestinale, di morire a Milano, vicino alla sorella.

A testimoniare di lui ci restano le opere – le tante traduzioni, il "testamento politico" che si legge solo nelle biblioteche –, una piccola strada di Roiano che porta il suo nome e, finalmente, il libro di Gianni Orecchioni.

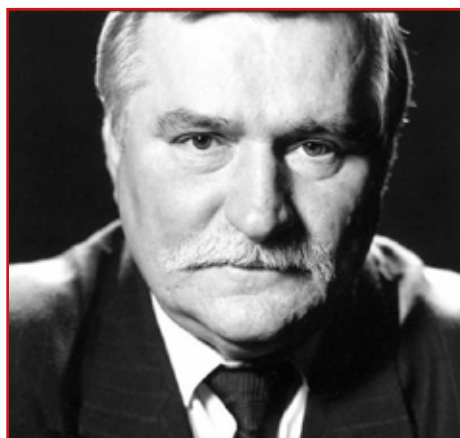


Gianni Orecchioni
Una rupe nella tempesta.
Aldo Oberdorfer: vita e scritti
di un perseguitato politico
Carabba, Lanciano 2025
pp. 260, euro 20,00

IL PONTE ROSSO
MENSILE DI ARTE E CULTURA
N. 119 ottobre 2025

IL SINDACATO CHE CAMBIÒ L'EUROPA

di Yuleisy Cruz Lezcano



Sono arrivata a Danzica spinta da una curiosità silenziosa, quasi privata. Non cercavo una meta turistica né una cartolina da collezionare. Cercavo qualcosa che avesse a che fare con la memoria, con la dissidenza, con quella parola difficile da pronunciare che è *utopia*. Non sapevo esattamente cosa mi aspettasse dentro il Museo Europeo di Solidarność, ma non immaginavo che ne sarei uscita così diversa da come ero entrata.

Il museo non si visita: si attraversa. È un luogo che ti cammina dentro mentre tu cammini tra le sue sale. I primi passi mi sono sembrati semplici, quasi familiari: fotografie in bianco e nero, oggetti degli anni Ottanta, documenti, manifesti. Ma poi ho iniziato a sentire che qualcosa si muoveva più in profondità. Forse perché venivo dall'Italia, e avevo ascoltato solo da lontano i racconti su quella Polonia grigia e affamata, sottomessa al giogo sovietico, fatta di negozi vuoti, di lunghe file con una targhetta numerata per comprare zucchero, carne, sapone. Forse perché in quegli oggetti – una tessera sindacale sguallita, una macchina per scrivere arrugginita, un casco operaio coperto di polvere – sentivo la voce, non di eroi, ma di persone comuni che avevano deciso che tacere era diventato troppo doloroso. Ho camminato lentamente, fermandomi davanti ai volti nelle fotografie. Alcuni avevano il sorriso teso, altri uno sguardo duro, altri ancora sembravano stanchi. Ma in tutti si leggeva la

stessa fame: la fame di verità. Ho letto le 21 richieste del movimento, affisse allora ai cancelli dei cantieri navali di Danzica: non erano slogan rivoluzionari, ma richieste elementari, umane. Chiedevano sindacati liberi, stipendi equi, il diritto a professare la propria fede, a dire ciò che si pensava. Chiedevano che la realtà potesse essere nominata per quella che era, e non per come il potere voleva che fosse raccontata.

In quella sala in penombra, ho visto un cappotto nero crivellato da colpi di arma da fuoco. Era appartenuto a un giovane ucciso durante una manifestazione. C'era sangue, forse invisibile, ma lo sentivi ancora pulsare. Ho pensato a quanti sono stati cancellati dalla storia, quante madri non hanno mai avuto risposte, quanti nomi sono rimasti senza tomba. Ma poi ho visto i bambini disegnare bandiere, le donne cucire striscioni, gli operai correggere i volantini a mano. E allora ho capito che anche i gesti più piccoli possono diventare rivoluzionari.

La figura di Lech Wałęsa domina il museo come un'ombra gentile, senza retorica. Un elettricista con i baffi folti e lo sguardo deciso, nato in un villaggio polacco e diventato presidente. Un uomo che, come tutti i simboli, ha dovuto rinunciare a se stesso per diventare voce di molti. Nel 1980 guidò gli scioperi nel cantiere di Danzica, e lo fece senza armi, con le parole e con la fermezza. Dieci milioni di persone si unirono a Solidarność, il primo sindacato indipendente del blocco sovietico. Un movimento trasversale, popolare, impossibile da contenere nei confini del linguaggio politico. Solidarność era una parola nuova per quel tempo: significava che nessuno sarebbe stato lasciato indietro.

Quando il governo reagì con la legge marziale nel 1981, Wałęsa venne arrestato. Ma il silenzio non bastò a spegnere il fuoco. Il sostegno della Chiesa cattolica fu determinante. Papa Giovanni Paolo II, con le sue parole pronunciate nelle piazze, ridiede al popolo polacco la sua voce. Disse: «Non abbiate paura», e quelle tre parole diventarono un urlo sotterraneo. Anche quando tutto sembrava perduto, la dissidenza restava viva nei dettagli: una radio ascoltata di nascosto, una risata al momento sbagliato, una battuta che sfuggiva al controllo. Nel 1983, mentre ancora il paese tremava sotto il controllo del regime, Wałęsa ricevette il Premio Nobel per la Pace. Non andò a Oslo: temeva di non poter tornare. Mandò sua moglie Danuta, che lesse un discorso che ancora oggi risuona nelle sale del museo. «Accetto questo premio – scrisse – con il sentimento che non mi distingue a me personalmente, ma è un premio per Solidarność, per il popolo e per le



Museo Europeo di Solidarność
Danzica

«C'è una forza sottile che lega le storie dei popoli, e spesso la si scopre solo quando si cammina tra le ferite degli altri»

LUOGHI

sommario

Durante lo sciopero
Danzica, 1980

cause per cui abbiamo lottato nello spirito della pace e della giustizia». Quelle parole mi sono sembrate scolpite nel tempo, come una dichiarazione di umiltà e insieme di forza.

Poi venne il cambiamento. Il 1989, l'anno in cui la Polonia si scrollò di dosso il comunismo con le prime elezioni semi-libere, in cui Solidarność vinse in modo schiacciante. Il Muro di Berlino cadde pochi mesi dopo. E infine, nel dicembre 1990, Wałęsa fu eletto presidente. Un operaio diventato capo di Stato. Una favola moderna, certo. Ma anche una storia piena di crepe. Perché la transizione fu dura, non priva di contraddizioni. Solidarność, da movimento unito e potente, iniziò a frammentarsi. Le logiche del potere fecero il loro ingresso. Ma il segno che lasciò, quello, è rimasto.

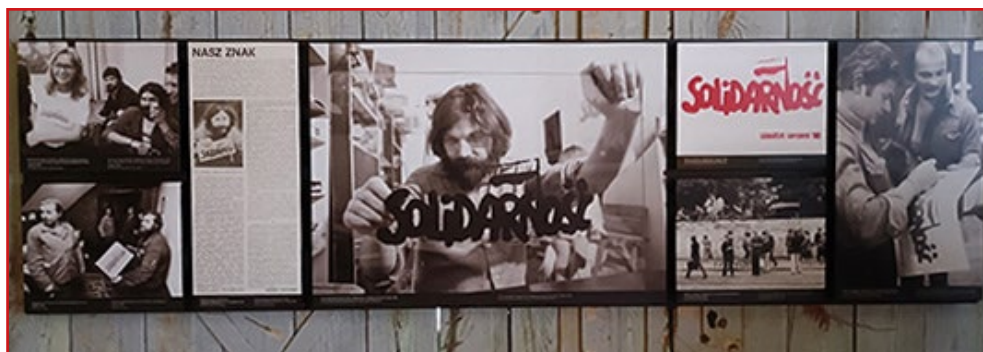
Camminando verso l'uscita del museo, ho sentito il peso dolce della memoria sulle spalle. Una memoria che non appartiene solo alla Polonia. Perché le parole "libertà", "dissenso", "utopia", non hanno confini. Le portiamo dentro, ovunque siamo. E anche se non ho vissuto la Danzica degli anni Ottanta, anche se non ho sfilato in quelle piazze, sento che una parte di me era lì. Come donna, come cittadina, come essere umano. C'è una forza sottile che lega le storie dei popoli, e spesso la si scopre solo quando si cammina tra le ferite degli altri. Il museo di Solidarność non mi ha dato risposte facili. Mi ha dato qualcosa di più prezioso: il coraggio di fare domande, di ricordare, di parlare. Questo luogo è qualcosa che resta. Non è solo la memoria degli eventi, né l'immagine di Lech Wałęsa che si affaccia da una fotografia con il volto segnato ma determinato. Resta una domanda che ti accompagna anche quando le luci si spengono, quando l'aereo ti riporta altrove: cosa vuol dire oggi, davvero, essere solidali?

Mentre il mondo sembra avvitarci su se stesso, mentre la paura torna a serrare le frontiere e l'indifferenza diventa una strategia di sopravvivenza, la storia di Solidarność ci ricorda che la speranza può essere costruita con strumenti semplici: un foglio, una firma,



un silenzio ostinato. Ci ricorda che il dissenso non è sempre uno scontro frontale, ma spesso è un paziente atto di cura verso la verità. E che l'identità – personale, collettiva – si forma nei momenti in cui si sceglie di non voltarsi dall'altra parte.

A Danzica ho pensato anche alla mia terra attuale, all'Italia, a ciò che oggi significa lottare per la giustizia. Le battaglie non sono più contro un regime visibile, spesso sono contro l'oblio, contro la banalizzazione della storia, contro la tentazione di ridurre tutto a slogan vuoti. Ma la posta in gioco è la stessa: la dignità umana. Quando ho chiuso la porta del museo alle mie spalle, non ho sentito di aver "visitato" un luogo. Ho sentito di aver condiviso una veglia, come se in quel percorso avessi partecipato a una memoria collettiva che non appartiene solo ai polacchi. Perché chiunque abbia vissuto l'umiliazione del silenzio, l'urgenza della verità, la fatica della libertà, può riconoscersi in quei muri.



Un documento
in esposizione

IL PONTE ROSSO
MENSILE DI ARTE E CULTURA
N. 119 ottobre 2025

Nicoletta Polla-Mattiot

Paris Nogari
Allegoria del silenzio
 affresco, 1582
 Città del Vaticano
 sala degli Svizzeri

IL SILENZIO RACCONTA

di Fabia Trotta



A poco più di un anno dalla sua nuova pubblicazione, la prima risale al 2004, la raccolta di saggi *Esplorare il silenzio* (ED Enrico Damiani, 2024) di Nicoletta Polla-Mattiot costituisce una pietra miliare nello studio pluridisciplinare del silenzio; a ribadire l'attualità e l'interesse che il tema del silenzio suscita, l'inclusione come traccia all'esame di Maturità 2024 di un brano tratto dal volume da lei curato *Riscoprire il silenzio. Arte, musica, poesia, natura tra ascolto e comunicazione* (Dalai editore, 2013).

In un'epoca in cui domina la necessità narcisistica del raccontarsi e raccontare, anche quando si ha ben poco da dire, il silenzio ribadisce la sua imprescindibile valenza, grazie alla quale avviene qualsiasi forma di comunicazione. Esso svela una volta in più le sue 'tacite' ma ineludibili funzioni, prima fra tutte quella di creare una pausa nel parlato, uno spazio vuoto che funge da cassa di risonanza del 'non-detto'.

D'altronde già nelle scuole di retorica antica, veniva insegnato puntualmente l'impiego della pausa e del non detto. Come sintetizza l'autrice: «È questa tecnica che vogliamo indagare. La capacità di scegliere un mezzo di comunicazione complementare più che alternativo alle parole, di approfondire le sue ampie potenzialità espressive, persuasive, seduttive e di applicarlo, di volta in volta, a discipline e territori di ricerca diversi».

Ecco dunque in primo luogo che l'invito di Menandro (III sec. a.C.) «Di' qualcosa di migliore del silenzio o taci» diviene parametro del parlare. Ma la funzione del silenzio travalica l'ambito del parlato e si esplica, con modalità diverse, in qualsiasi campo artistico: dalla scrittura alle arti figurative, dalla scultura alla musica. Come dichiara Paul Claudel:

«La poesia non è fatta di questi versi che pianto come chiodi, ma del bianco che resta sulla carta». In modo analogo John Cage, compositore e teorico musicale statunitense, rivoluziona la definizione convenzionale di musica con la sua composizione 4'33" (1952), in cui «prescrive all'esecutore un silenzio completo ed è questo che il pubblico è invitato ad ascoltare. [...] gli unici fenomeni acustici» prosegue la Polla-Mattiot «sono i rumori 'eseguiti' dagli ascoltatori stessi». Il pubblico 'passivo' diventa dunque 'artefice attivo'. Il tema del silenzio sarà ripreso da Cage, dieci anni più tardi, nella sua raccolta di scritti e saggi, *Silence* (1962) appunto. Ma applicazioni simili del silenzio si trovano anche in numerose rappresentazioni teatrali. L'autrice a tal proposito sceglie a titolo esplicativo l'opera *Le sedie* di Eugène Ionesco nella quale sul palco un oratore muto si rivolge a un pubblico di sedie vuote. «Il paradosso si sviluppa contemporaneamente in tre direzioni: attirare l'attenzione del nulla (la platea vuota) sul nulla (il discorso impronunciabile) col nulla (il silenzio grondante di gesti, con il quale l'oratore cerca di comunicare)».

Ritornando al parlato, il silenzio non consente semplicemente la turnazione nella conversazione ma, abilmente usato, si ammantava di un'aura di superiorità, di sacralità. L'autorità si esprime attraverso il silenzio, un silenzio



In Esplorare il silenzio, Nicoletta Polla-Mattiot riflette sul valore della comunicazione tacita

SAGGI

sommario

Beato Angelico
San Pietro martire
ingiunge il silenzio
affresco, 1442
Museo di San Marco
Firenze



conativo che sottende un comando. A questo proposito si veda la figura del *logoteta* (la 'bocca' del sovrano), colui che traduceva per i sottoposti il volere dell'imperatore che invece sedeva silenzioso sul trono. E ancora a questo tipo di silenzio si potrebbe associare anche quello del mistico che proprio attraverso questa modalità si pone in ascolto del divino.

Ma come già evidenziato dalla Polla-Mattiot il silenzio è una potente arma di seduzione. Nell'*Ars amandi* di Ovidio si legge il seguente consiglio: «Cela le tue forze, non far vedere quanto sei abile nel parlare, le tue frasi rifuggano da parole eccessive e moleste. Chi se non uno sciocco declama di fronte a una tenera amica?». Le pause, i silenzi opportunamente dosati costituiscono l'arma infallibile del perfetto seduttore. Un sospiro, una frase lasciata a metà sono più efficaci delle parole. L'aposiopesi appunto o reticenza è una figura retorica collegata e interconnessa con la preterizione. «Nella prima», spiega la Polla-Mattiot «si interrompe, più o meno seccamente, una frase, lasciando all'ascoltatore il compito di completarne il senso. Nella seconda, si finge di voler tacere ciò che in realtà si dice (*Non nominiamo neppure le sue qualità, dalla bellezza alla cultura...Non puoi sapere la noia di quel programma...*)».

A tale proposito è particolarmente interessante l'uso del silenzio nella comunicazione fra uomo e donna. L'autrice cita il bellissimo saggio di Marina Mizzau in cui si analizza il monologo, da *La mite* di Dostoevskij (pgg. 34-35). In questa analisi la Mizzau evidenzia come il silenzio sia strumento di potere.

Il silenzio dunque non deve essere inteso come sottrazione ma come aggiunta, dal potere soverchiante rispetto alla parola. A tale proposito l'autrice cita un racconto di Kafka *Il silenzio delle sirene*, nel quale lo scrittore ipotizza che Ulisse fosse stato sedotto non dal canto delle sirene ma dal loro silenzio. «Sennonché», scrive Kafka «le sirene possiedono un'arma ancor più temibile del canto, cioè il loro silenzio».

Il silenzio, per sua natura difficilmente definibile può essere associato al vuoto. Di nuovo non nel senso aristotelico di mancanza, di aporia ma di aggiunta. Si veda ad esempio l'uso dello spazio vuoto nelle arti figurative o il semplice abbozzo dell'opera incompiuta nella

scultura ma il vuoto ha una sua funzione anche in relazione all'attività creativa. A tal proposito credo sia pertinente citare un passo di Massimo Recalcati che nel *Lavoro del lutto. Melanconia e creazione artistica* (ed. Poiesis, Alberobello, (Bari) 2009, pp. 63-65) racconta il caso di Ruth Kjær, tratto da un articolo di Melanie Klein. Ruth è una donna che possiede tutto quanto si possa desiderare: bellezza, intelligenza, denaro. Tuttavia è depressa e soprattutto ha perso la propria capacità creativa. In passato la donna dipingeva. Un fatto però innesca un rinnovato impeto creativo. L'episodio risale al periodo natalizio in cui il cognato, mercante d'arte, le comunica di aver venduto un'opera e che pertanto passerà a ritirarla per consegnarla all'acquirente. La casa di Ruth infatti è piena zeppa di quadri tanto che se si volesse non sarebbe possibile aggiungerne uno nuovo alle pareti. «Mentre fa colazione, dopo che quest'opera è stata tolta dalla parete, Ruth Kjær osserva il vuoto che si è aperto nella catena fitta di quadri. [...] Ruth rimane come sedotta dal vuoto della parete. [...] Comincia allora a lavorare sulla tela e a dipingere quadri. [...] Quando gli mostra le opere, il cognato resta stralunato: 'Non le avrai certo fatte tu!'. Ma invece le aveva fatte proprio Ruth Kjær». Recalcati quindi conclude con l'osservazione che la condizione dell'impeto creativo è l'esperienza del vuoto.

In conclusione, la riscoperta del vuoto, del silenzio in contrasto con l'anelito bulimico di possesso e di sonorità della nostra epoca, si pone come condizione di comunicazione sia nell'esperienza quotidiana, nei rapporti interpersonali, sia in ambito artistico. «Il resto è silenzio». (cit. di Maffei dall' *Amleto* di Shakespeare, in Polla-Mattiot, p. 18).



Nicoletta Polla-Mattiot
Esplorare il silenzio
ED Enrico Damiani, Vignate (MI)
2024
pp- 268, euro 14,00

IL PONTE ROSSO
MENSILE DI ARTE E CULTURA
N. 119 ottobre 2025

Roberto Dedenaro

IL BALLO DELLE GRU

di Miran Košuta



Roberto Dedenaro
Il ballo delle gru
 Vita Activa Nuova
 Trieste, 2025
 Pagine: 96
 € 12.00

Pubblicato con i tipi della casa editrice Vita Activa Nuova nella collana Poiein, *Il ballo delle gru* di Roberto Dedenaro ha genesi editoriale dopo ben diciannove anni dal precedente volume lirico dell'autore, *Sintetiche siepi, ostinate infiorazioni-Plastične pregrade, kljubovalno cvetličenje* stampato nel 2006. Sembrerebbe un paradosso, nell'odierna epoca di apoteosi dell'istant book, questa dedenariana parsimonia libraria, ma è invece un gran pregio, una rarità, un valore aggiunto, come quello del vino nobilitato nelle botti dal tempo. Da *Insopportabili rumori* (Trieste, 1989) a *Osservazioni sull'abitare* (Udine, 1993), da *Le periferie sottili* (Salerno, 2002) al citato *Sintetiche siepi, ostinate infiorazioni-Plastične pregrade, kljubovalno cvetličenje* (Trieste, 2006), ogni volume lirico di Roberto Dedenaro è infatti un'opera profondamente sentita, ponderata, strutturata e diffusa per dire qualcosa di nuovo e necessario emozionando. Anche e soprattutto quest'ultima, *Il ballo delle gru*.

«I libri» – compendiò a suo tempo il critico inglese John Ruskin – «si possono dividere in due gruppi: quelli 'dell'ora' e quelli 'di sempre'». *Il ballo delle gru* è un libro di sempre. Non è soltanto lo scrivente a dirlo. C'è soprattutto, a epilogo del volume, la magnifica, intensa, autorevole postfazione di Elvio Guagnini che coglie con grande acume e sapienza critica l'essenza dei versi di Dedenaro definendoli «una poesia che è musica, forma di conoscenza, veicolo per entrare nella (o avvicinarsi alla) verità». E questo è certo il massimo che possiamo chiedere alla poesia, il senso del suo essere, la sua primaria funzione artistica: rivelarci o perlomeno avvicinarsi alla verità dell'anima, dei sentimenti, dei pensieri, della realtà, della vita.

Il ballo delle gru lo fa attraverso un costante confronto tra io e mondo, passato e presente, mito e realtà. Non sentimentaleggiando, non

struggendosi nella desolazione del povero poeta di Corazzini, ma focalizzando il proprio sguardo e la propria lucida, penetrante analisi interiore sulla quotidianità delle piccole cose, degli affetti familiari, della vita paesana, della landa carsica, della natura, della città con un postmoderno minimalismo o un essenzialismo alla Gregor Strniša teso a riscoprire il tutto nel niente, l'essenza nell'atomo, l'universo nel verso.

Sì, sappiamo: già insegnante di lettere, traduttore di grandi penne quali il premio Nobel Seamus Heaney o gli sloveni Fabjan Hafner, Marko Kravos, Ciril Zlobec e altri, estimatore in particolare della letteratura anglosassone, curatore di antologie, pubblicista e critico di spessore, intellettuale socialmente impegnato, architetto del dialogo interculturale soprattutto nelle passate vesti di presidente del Gruppo 85-Skupina 85 e in quelle presenti di animatore del "Sentiero dei poeti" di Monrupino, ma soprattutto fautore di linguaggi poetici che hanno trovato approdo – oltreché sulla carta – nell'arte figurativa, nella musica, nel teatro, nella letteratura per l'infanzia, alla radio, nell'immagine televisiva, Dedenaro non è un poeta classico, convenzionale, accademico, ma nemmeno uno sperimentatore d'avanguardia, un genere estremo del verso. È, piuttosto, un poeta di ricerca, un "minatore dell'arcano" per dipingerlo con le parole di un lirico a lui caro, Srečko Kosovel. Scava nel profondo, fruga nei meandri della psiche, della memoria, nelle viscere del sentimento, indaga l'intimo più recondito per estrarre – spesso col piccone dell'ironia, dell'umorismo o della tagliente critica sociale – quel dettaglio minimo, quella perla di saggezza poetica capace di illuminare il nostro mondo e la nostra vita, di disvelare con Joseph Freiherr von Eichendorf il *Lied* sopito in ogni cosa, di prospettare la realtà sotto una luce diversa narrando su di noi, sull'essere e il tempo heideggeriani una storia mai raccontata.

Così è anche ne *Il ballo delle gru*, una raccolta cullata e limata a lungo con pazienza e tenacia per alambiccare alfine a sé stesso e al lettore un distillato nuovo e salvifico. Che sa di cosa? Quali sono i pilastri tematici su cui poggia questo nuovo volume di Dedenaro?

Molti e diversi, naturalmente. Ma emerge forse fra tutti una triade tematica a mio avviso preminente: l'interiorità personale, la mitopoiesi, il Carso.

Il ballo delle gru è infatti innanzitutto la subli-

Una raccolta cullata e limata a lungo con pazienza e tenacia per alambiccare alfine a sé stesso e al lettore un distillato nuovo e salvifico

POESIA

sommario

La presentazione
alla Libreria Ubik Trieste
24 settembre 2025

mazione artistica di una profonda indagine interiore, di un'autoosservazione personale che abbraccia passato e presente, memoria e racconto, io e storia. Affetti familiari, ricordi d'infanzia, volti di amici, compagni di scuola o calcetto, sprazzi di biografia paterna, rimandi a dialoghi o parole dette, ritratti di maestre, compaesani, staffette partigiane, artisti del legno, di "ospiti frettolosi" sul quaderno del vissuto affrescano nel verso un microuniverso intimo sospeso tra ieri e oggi, velata nostalgia e ironico distacco, soggettualità e oggettualità che sembra raffigurare senz'ombra di Weltschmerz, di cosmico dolore schopenhaueriano, la fragilità dell'umano nell'eterno divenire.

E proprio dalla consapevolezza che «forse un giorno saremo nuvole / lievi sospiri di vento» nasce ne *Il ballo delle gru* la necessità impellente di una mitopoiesi, l'urgenza di costruirsi dal Caos un proprio Cosmo, di individuare nell'enciclopedia del vivere un personale, organico racconto. Ecco di conseguenza il Dedenaro, già appellato dalla critica "antropologo" o "studioso del folclore popolare", ricorrere nel verso ai miti eleusini, a Ulisse, al labirinto di Teseo e Arianna, alla *cara-colu* o alla rituale danza delle gru per simboleggiare la perpetua successione della morte e della rinascita, le ceneri della Fenice, l'eterno cerchio della vita che trascende tempo e materia. Ecco allora Dedenaro suggerirci implicitamente che, per quanto fragile, insignificante, per quanto nuvola o disprezzato fumo, anche la poesia, quella vera, autentica, può farsi mito transcendendo il tempo e la materia verbale di cui si compone.

E c'è poi, onnipresente in questo volume, anche il terzo tema, quello del Carso, della natura, delle lande, dei campi declinati ora come *travniki*, *gmajne*, ora come *polje* o *njiva*, dove Dedenaro abita la quotidianità fisica e metafisica del proprio verso. Luogo di confine per eccellenza, punto d'incontro tra mare e terra, città e campagna, italiani e sloveni, il Carso appare al poeta un "canto d'amore al cielo e alla terra", una "terrestre salvezza ultraterrena", una "piccola preziosa Scozia casereccia" non ancora del tutto stravolta dal cemento dell'urbanizzazione, dall'artificialità del consumismo, dalla massificazione, dove ancora sopravvivono solitari tetti in pietra, cucine a *drva* (legna) o personaggi come il rustico Ivan, dove ancora soffia lo *stenčnik*, dove – in una parola – dimora l'autentico, il vero, *méta* di ogni ricerca poetica.

Non è un caso che proprio il tema del Carso



veicoli nel verso italiano dell'autore una pluralità di slovenismi che corroborano l'autenticità dell'ambientazione e dell'espressione, slovenismi riportati sempre con filologico scrupolo e rispetto ortografico dell'originale, come solo rare volte la letteratura triestina di lingua italiana ha saputo fare.

Anche questo è un segno dell'estrema cura che Dedenaro riserva all'aspetto formale del suo verso, al linguaggio lirico che meriterebbe non solo un fuggevole accenno, ma ben più ampia e articolata trattazione. *Il ballo delle gru* palesa infatti una sapiente perizia linguistica e formale che abbraccia pressoché ogni segmento dell'espressione poetica: dal metaforismo alle figure retoriche, dalla scansione geminativa alla frequente rima che imprime al pur libero verso di Dedenaro un ritmo iterativo inedito, provocante, a volte canzonatorio; e ancora: dal sovvertimento sillabico dell'haiku giapponese all'uso di ogni livello linguistico dell'italiano, ivi compreso il dialetto triestino. Perché da letterato e poeta colto qual è, Dedenaro tesse costantemente in questo volume un postmodernistico dialogo con la tradizione, la storia della poesia, in un ampio arco che va da Dante a Foscolo, da Pasolini a Kosovel, da Pierluigi Cappello o Vivian Lamarque a Seamus Heaney o Philip Larkin. Non la rinnega, ma la include nel proprio verso, metabolizzandola, sovvertendola, combinandola e magari giocandoci perché la poesia di Dedenaro è anche così: scherzosa, ludica, ironica, critica, aguzza, puntuta, rivoluzionaria eppure sempre profonda, autentica.

Se è vero perciò – come affermò Baudelaire – che "ogni uomo in buona salute può fare a meno di mangiare per due giorni, della poesia, mai", allora non è certo consigliabile privarsi dei versi proposti da Roberto Dedenaro ne *Il ballo delle gru*. Sono e rimarranno infatti cibo indispensabile per la nostra anima.

IL PONTE ROSSO
MENSILE DI ARTE E CULTURA
N. 119 ottobre 2025



Andrea Camilleri
 Di pianeti e di uomini
 In dialogo con
 Francesco De Filippo
 Carocci, Roma 2025
 pp. 130, euro 16,00

LASCIAMO UN MONDO UN PO' SGUALCITO

di Marina Silvestri

«Quasi tutta la critica mi considera uno scrittore di genere, cioè uno scrittore di serie B, ignorando completamente i romanzi storici e civili. Sono il noto giallista», perciò, racconta Andrea Camilleri, alcuni libri sono stati pubblicati solo in Germania con la riserva che non ci fossero traduzioni in italiano, e chiosa: «E io, questa soddisfazione non gliela do». Lo scrittore che deve la notorietà e il successo alle inchieste del Commissario Montalbano, è un autore fra i più celebri in Italia e all'estero, con centinaia di libri tradotti in una trentina di lingue; è stato per la cultura italiana un protagonista: ha insegnato per diciotto anni all'Accademia d'Arte Drammatica, per sei al Centro Sperimentale di cinematografia, autore televisivo e radiofonico, commediografo, regista; ha fatto conoscere al pubblico italiano Harold Pinter, messo in scena Beckett e Pirandello. Il dialogo con il giornalista Francesco De Filippo, ripubblicato di recente nel libro *Di pianeti e di uomini* (Castelvecchi, 2025) è frutto di alcuni incontri in cui si parla di letteratura, di filosofia (e fisica quantistica), di arte, politica, di emergenze del presente e del futuro, nonché dell'amata Sicilia. Sottolinea De Filippo, responsabile dell'Agenzia Ansa del Friuli Venezia Giulia, scrittore a sua volta: «Davanti alla monumentale conoscenza non si poteva lesinare nelle attribuzioni – grande vecchio, saggio, maestro, – né si potevano trascurare le umanissime caratteristiche, la voce roca, la naturale simpatia, gli eccessi del fumo. Tanto bastava: non si poteva trascurare la figura del regista teatrale d'avanguardia, l'uomo dal marcato impegno sociale e politico, umile ed eticamente rigoroso, l'intellettuale non organico e non corporativo, lo scrittore animato da una continua, indomabile ricerca letteraria espressiva, proseguita oltre 90 anni di età».

La conversazione avvenuta nel 2011 risulta di grande attualità, per l'evoluzione di alcuni aspetti di geopolitica allora prevedibili, altri impensabili. I temi

sono molteplici. In merito alle guerre Camilleri afferma: «Ti frego il mercato senza il bisogno di buttarti addosso nessuna bomba. Perché le guerre diventeranno un'altra cosa, diventeranno guerre economiche, guerre di mercati, guerre di multinazionali, ma computerizzate, combattute col computer, combattute con gli spostamenti mostruosi di capitali da un posto all'altro». Ad una domanda sul terrorismo risponde: «Queste persone non si disarmano sparandogli addosso ma con una politica di altissimo profilo e rinunciando alla continua pressione della violenza dell'Occidente nei confronti dei Paesi più poveri. Non credo che possa funzionare l'idea di rispondere alla violenza del terrorismo con un altro tipo di violenza. Occorre ribaltare il concetto di violenza, è indispensabile agire, invece, con *intelligence* e intelligenza, e tutto questo non finirà fino alla soluzione dell'origine del cancro, che è la situazione israelo-palestinese». Camilleri rovescia la domanda di De Filippo su quando è iniziato lo scontro tra le civiltà e facendo un'acuta disamina dei fatti che ruotano attorno all'11 settembre risponde: «Non c'è scontro di civiltà nelle Sacre Scritture. Allora qual è il discorso che mi fa temere molto? È un discorso assolutamente cinico e spregiudicato che fanno queste forze che si appellano allo scontro di civiltà. Non vorrei che tutto questo diventasse un "colpiamo prima noi"». Lo scrittore ci regala lucidi giudizi sull'America: il suo essere divenuta «da isolazionista a una specie di guardiana»; a cui fa seguito un *excursus* da Roosevelt ad Eisenhower, a Kennedy. La guerra fredda, la crisi di Cuba, poi la caduta del muro di Berlino. Afferma Camilleri: «Non hanno saputo cogliere quest'occasione, continuando a trovare dei nemici inesistenti, dei pretesti» e nell'analisi cerca le costanti storiche che spesso passano in secondo piano e sono invece le ragioni profonde di posizioni che si ripresentano. Dall'Unione Sovietica «che mandava in Siberia, poi fuci-

Andrea Camilleri in dialogo con Francesco De Filippo

INTERVISTA

sommario

lava, poi mondava al manicomio, poi da nessuna parte perché non esistette più», alla Russia di oggi «che è una dittatura», di Putin che è «uno zar». All'Europa il cui «peccato originale è quello di essere partita da Maastricht, un'organizzazione bancario-economica». E afferma: «Credo che l'Europa avrebbe dovuto fare quello che diceva Spinelli nel *Manifesto di Ventotene*, cioè quali ideali, quali idee abbiamo in comune? Quale modo di guardare l'esistenza? Verifichiamo i comuni denominatori. Invece l'Europa è stata fatta chiedendo: quanti soldi hai in tasca?». Poi la Cina «che non mi piace per niente» afferma il Maestro, perché «nel momento in cui all'interno del comunismo è esploso il capitalismo, non controllato dallo Stato, cheché mi si venga a dire, è chiaro che a 'sto punto che cavolo è 'sto comunismo? Boh?». Alla radice delle problematiche del pianeta il «capitalismo speculativo». Volutamente, ci informa De Filippo di avere lasciato nella trascrizione dei dialoghi la fluidità della conversazione, la naturalezza espressiva che di Camilleri il pubblico ha conosciuto, «la voce del Maestro, il suo modo di parlare, il ritmo del dialogo».

Il libro presenta un ventaglio di argomenti in equilibrio fra la politica «che non potrà mai colorarsi di senso morale», e la cultura. Calzanti le riflessioni sulla transizione che coinvolge oggi i partiti di destra e di sinistra, e sull'impegno dei giovani non più in politica ma tutt'al più nel sociale. Nato a Porto Empedocle nel 1925, scomparso il 17 luglio 2019, di Camilleri traspare il ritratto di un intellettuale fuori dagli schemi, del suo amore per le origini che lo porta ad avere introiettato la 'greco-tà' della terra natale, definendosi uno scrittore siciliano nato in Italia, filosofo (della natura) fisico e poeta allo stesso tempo, naturalmente portato a pensare che non abbia senso la divisione fra le due culture: umanistica e scientifica. Giudica la grande letteratura che la sua terra ha prodotto, Verga, De Roberto,

Capuana, come necessità di «conservazione della memoria» di autori arrivati subito dopo l'unità d'Italia che ha «cangiato» radicalmente i sistemi di vita di quello che era stato il Regno delle Due Sicilie; sulla piaga della mafia non più presente come organizzazione, intravede il perdurante «pensiero mafioso», una sorta di metafisica, «un modo di essere, di intrattenere rapporti». Tagliente è il suo giudizio sulla televisione mezzo le cui potenzialità ben conosce e sulla politica in televisione: «I politici pensano che portando il loro dibattito in pubblico riescano in qualche modo a controllare la televisione. In realtà questo non avviene perché la televisione è sì uno strumento, ma uno strumento impietoso. La telecamera lavora sul primo piano il primo piano è il disvelamento della faccia dell'uomo. [...] Che cosa ci si aspetta quando tre o quattro politici di diverso parere, di diversa posizione politica si ritrovano riuniti in una trasmissione televisiva? Ci si aspetta una rissa, cioè ci si aspetta lo spettacolo puro». Le ultime pagine dell'intervista sono dedicate al ruolo della filosofia «che è come l'aria», della arte definita «una forma di autodifesa», della lettura che oggi avviene «per contagio» anche con «il tablet, e sempre lettura è», perché «bisogna leggere comunque intanto, altrimenti finiremo per avere un analfabetismo di ritorno». C'è molta amarezza però nelle parole di Camilleri, riguardo all'eredità delle precedenti generazioni alle nuove: «lasciamo un mondo un po' sgualcito» dice, ma anche una nota di ottimismo: «Da quando non vedo, tutto mi è più chiaro: vorrei morire sapendo di lasciare ai miei figli, nipoti e pronipoti un mondo di pace. Spero molto nelle generazioni giovani». Un libro «per orientarsi» così lo presenta Francesco De Filippo” sottolineando di Andrea Camilleri l'aver saputo «valicare la dicotomia fra cultura alta e cultura bassa, aver fatto riflettere divertendo, ridere argomentando convinzioni non banali».

IL PONTE ROSSO
MENSILE DI ARTE E CULTURA
N. 119 ottobre 2025

BRUNO CROATTO A UDINE

di Walter Chiereghin



Venezia. Porta di palazzo
acquaforte, puntasecca
e acquatinta, 1920

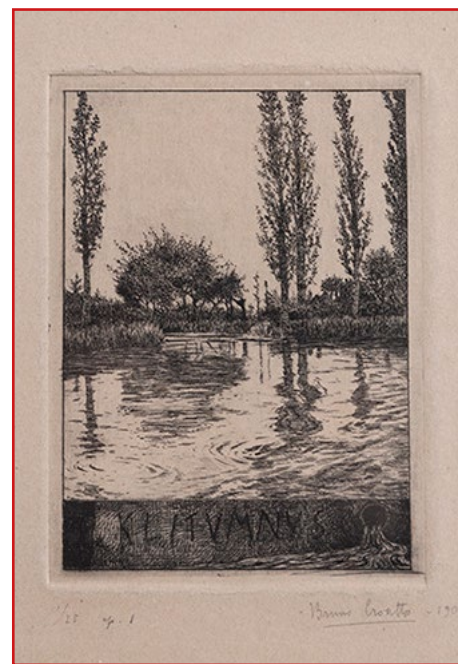
La Galleria e Casa d'aste Artesegno di Udine, da oltre tre decenni attiva nel collezionismo, nella consulenza e nell'investimento in arte, ha ospitato, dallo scorso 27 settembre all'11 ottobre una mostra dedicata all'artista triestino Bruno Croatto (Trieste, 1875 - Roma, 1948). L'esposizione ha presentato numerose opere, in gran parte acquaforti, provenienti dalla ricca collezione privata di Danilo Della Valentina, che include alcune opere uniche, anch'esse presenti in questa occasione udinese. Tuttavia il nucleo centrale tanto della mostra che della collezione, è costituito dalle incisioni «un corpus che per qualità e numerosità sarebbe un fiore all'occhiello per qualsiasi gabinetto della grafica», come afferma Enrico Lucchese in un suo saggio pubblicato nel raffinato catalogo edito da Mymonkey edizioni di Bologna, presentato al pubblico nel giorno dell'inaugurazione dell'evento espositivo. La collezione ha finora raccolto oltre centocinquanta incisioni, più della metà dell'intera produzione del Maestro triestino – del quale risultano censite duecentoventi grafiche – che, secondo documentazioni in suo possesso, superano la cifra complessiva di trecento, come ci ha informato lo stesso collezionista, presentando la sua raccolta nel numero 118 del *Ponte rosso*, in una testimonianza che racconta la genesi e lo sviluppo del suo impegno.

La produzione grafica di Croatto, discretamente apprezzata dal pubblico borghese fin dagli anni in cui l'autore era in attività, si sviluppò prevalentemente nel periodo compreso tra il 1908 e il 1924; ne-

gli anni successivi l'autore produsse ancora, ma solo saltuariamente, qualche incisione, per cui si può affermare che la gran parte della sua produzione grafica prese forma nel citato intervallo temporale.

Risale al suo periodo orvietano la sua iniziazione alle tecniche incisive che assunse in seguito un ruolo importante nel suo percorso artistico come pure nel suo successo commerciale. Il titolo di un volume uscito pochi mesi dopo la scomparsa dell'artista, sollecitato pare dalla vedova, Igea, modella d'elezione, *Bruno Croatto pittore acquafortista* (Danesi in via Margutta, Roma 1949) rende esplicita fin dal titolo la considerazione dell'importanza attribuita alla grafica nel complesso della produzione dell'artista, anche nella cerchia a lui più vicina.

Un'autentica chicca tanto della collezione quanto della mostra è costituita dalla prima opera calcografica prodotta da Croatto, l'*Opus* numero 1 tiratura 1/25, firmata e datata 1908, una piccola acquaforte che rappresenta un'idilliaca veduta delle fonti del Clitumno, cantate e rese celebri nelle sue *Odi barbare* dal Carducci, scomparso solo pochi mesi prima della stampa di quel lavoro d'esordio, che aveva i suoi antefatti nell'interesse riservato al sito fin dal secolo XVIII da alcuni paesaggisti del *Gran Tour*,



Umbria. Le fonti del Clitumno
acquaforte, 1908

*Soprattutto – ma non solo – acqueforti dell'autore
triestino riemergono da una collezione privata
costruita negli anni con appassionata intelligenza*

MOSTRE IN REGIONE

sommario

tra i quali il gallese Richard Wilson o il francese Jean-Baptiste Camille Corot.

Anche nella selezione di opere proposte nella mostra di Artesegno è possibile intravedere l'impegno figurativo articolato assicurato da una impegnativa ricerca che ha fissato sulla carta una quantità di scorci architettonici di molta parte dei territori esplorati dall'artista nel corso della sua vita e della sua carriera, dall'area giuliana, concentrata sulla città natale – si veda la cattedrale di San Giusto riportata in copertina di questo fascicolo, con l'aggiunta di un intervento all'acquarello di un tricolore che garrisce al vento dalla cella campanaria – ma anche da località della costa istriana e della Dalmazia, interessando poi con numerose reiterazioni calli, canali, architetture e campielli veneziani, e poi ancora località dell'Italia centrale, tra Umbria e Toscana, fino alla Sicilia e naturalmente Roma. Sfogliando il ricco Regesto della raccolta riportato nel catalogo è possibile ripercorrere, con Croatto e col suo ammirato collezionista, un autentico *Gran Tour* del Belpaese ritratto in suggestive angolature che talvolta riguardano la monumentalità di palazzi, chiese e rovine dell'antichità classica e in altri casi colgono la poesia di dettagli, isolandoli in scorci di incantato lirismo, cui l'uso sapiente del chiaroscuro conferisce ulteriore *pathos* che sollecita l'emozione di chi è destinatario del suggerimento estetico dell'artista.

Né si limita alla sola paesaggistica l'opera complessa della grafica di Croatto, che si allarga al ritratto, come nel caso della moglie o in quello del *Maestro Pietro Mascagni*, acquaforte e puntasecca del 1940, di non comune vigore espressivo. E ancora in opere di fantasia, che prescindono da un'adesione naturalistica al percepito per esplorare paesaggi e figure in questo caso del tutto interiori, com'è per la *Crocefissione*, del 1923, o il coevo *Funerale di San Simone Stilita*, o ancora nel singolare *I Re Magi*, dove i bizzarri protagonisti sono ritratti nell'intento di cavalcare, alla volta di Betlemme, un elefante, un dromedario e una zebra.

Una considerazione complessiva che si può ricavare dalla visita a questa mostra e



Venezia. Traghetto
(Notturmo sul
Canal Grande)
acquaforte,
puntasecca
e acquatinta,
senza data



I re magi
acquaforte
e acquatinta
ante 1921

soprattutto dalla lettura del relativo catalogo suggerisce con decisione una valutazione circa la meritoria trentennale attività di ricerca di Danilo Della Valentina, che non si è limitata al bulimico accumulo delle opere acquisite, ma che si è allargata in un'intelligente costante ricerca di identificazione dei luoghi rappresentati (la generalità dei lavori non hanno titolo né riportano un'indicazione del soggetto), ma anche nella ricerca di fonti documentali, arricchendo soprattutto con il catalogo la bibliografia dell'artista, mediante indicazioni che «fanno apprezzare in forma finalmente monografica un capitolo creativo rimarchevole finora analizzato, nonostante la comprensione dell'indubbio valore, in subordine all'opera pittorica e con una certa frammentarietà, e ultimamente rivisto all'interno di sillogi grafiche, pur di primo piano, dove Bruno Croatto risulta essere una voce tra le molte indagate» (ancora Enrico Lucchese).

Peccato che istituzioni pubbliche, in particolare il triestino Museo Revoltella, non abbiano pensato di celebrare nel 2025 i 150 dalla nascita di Croatto con una mostra, approfittando della generosa disponibilità del collezionista.

IL PONTE ROSSO
MENSILE DI ARTE E CULTURA
N. 119 ottobre 2025

Goran Vojnović
alla Buchmesse
Francoforte, 2023
foto di Elena Ternovaja



Goran Vojnović
All'ombra del fico
trad. Patrizia Raveggi
Keller Editore, Rovereto 2023
pp. 462, euro 20,00

UN ROMANZO DI GORAN VOJNOVIĆ

di Federica Marzi



Nel romanzo *All'ombra del fico*, Goran Vojnović ha scritto alcune pagine sull'esodo istriano degne di essere accostate a molte pagine di Fulvio Tomizza, Marisa Matelli o Nelida Milani, e l'ha fatto con un punto di vista necessario e complementare: quello di chi è subentrato in una delle case abbandonate dagli italiani dopo il 1954.

Il romanzo (uscito in Italia per Keller nel 2023 nell'accurata traduzione di Patrizia Raveggi) si apre con l'arrivo dalla Slovenia a Buie d'Istria dell'amministratore forestale di origini serbe Aleksandar Đorđević. Pur senza alcuna volontà di sopraffazione, e rimanendo per tutta la vita irriverente al potere e al partito, Aleksandar si sente un usurpatore e percepisce un'aria di abbandono così tetra e drammatica, come se spifferi e fantasmi lo stessero ricacciando indietro, da decidere che in una di quelle case non ci abiterà mai e che piuttosto se ne costruirà una di sana pianta lui stesso, a Momiano. Qui sarà un contrattempo a far partorire sua moglie Jana, così da rinsaldare per sempre il loro legame in una terra straniera. Aleksandar e Jana avranno una figlia, Vesna, che sposerà il bosniaco Safet, dai quali nascerà Jadran, voce narrante e protagonista del romanzo. Sarà lui a raccontare da Lubiana la storia di una famiglia dalle molte diramazioni in un Paese che ancora si chiamava Jugoslavia, ripercorrendola a ritroso, a partire dalla morte del nonno Aleksandar e dai luoghi istriani della casa con il fico.

Storia di appartenenze plurime, *Figa* (titolo originale sloveno, uscito nel 2016 per Beletrina) è il romanzo più mediterraneo di Vojnović ed è al contempo un rac-

conto bosniaco, un gustoso affresco della Jugoslavia dalla seconda metà degli anni Cinquanta fino alla sua dissoluzione, ma è soprattutto un romanzo sloveno contemporaneo che è valso allo scrittore per la terza volta il prestigioso premio nazionale Kresnik.

Acclamato autore di *best seller* tradotti in numerose lingue quali *Cefuri raus! Feccia del Sud via da qui* (Forum 2015) e *Jugoslavia, terra mia* (Forum 2019), regista teatrale e cinematografico di successo, Vojnović è stato recentemente ospite a Trieste allo Slofest, Festival degli Sloveni in Italia, dove ha parlato dei temi che attraversano la sua opera, dagli esordi fino alla traduzione italiana fresca di stampa *Alla ricerca della lingua perduta* (pubblicata da Bottega Errante Edizioni nel volume miscelaneo *Inabili alla morte. Tragicommedie di confine*, 2025): un'identità che si esprime fra una componente slovena, una italiana e una jugoslava, le guerre e i loro drammatici lasciti, il dolore e la memoria della perdita e dello sradicamento, la possibilità di sentirsi a casa anche in luoghi che non coincidono con quelli della nascita.

All'ombra del fico mette in scena un'appartenenza multipla caratterizzata da fughe, sussulti e abbandoni identitari, da esili e dalla cancellazione forzata della cittadinanza, accanto ad altri temi più universali, come un rapporto padre figlio segnato dallo strappo dell'abbandono, la senilità e l'oblio, la morte e soprattutto l'amore. "Tutto è sempre per amore", scrive Vojnović. Tutto. "Solo l'amore non è per amore".

In un romanzo dalla potente struttura cinematografica capace di tenere insieme epoche e terre diverse, dai dialoghi brillanti e dal ritmo incalzante, scritto con vivida ironia in una lingua che racchiude molte lingue (sloveno medio e sloveno slang, bosniaco e serbo), Vojnović si colloca su un confine per discutere della Slovenia di ieri e di oggi e al contempo mostrare un microcosmo, e le varie traiettorie che da qui partono o qui arrivano, paradigmatico della contemporaneità e di molte delle sue più urgenti e rappresentative questioni.

PRIMIZIE DI STAGIONE

di Walter Chiareghin

IL RITORNO (TEATRALE) DELLA PATRIA

Patriottica la “prima” della stagione 2025-26 del Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia, non c’è che dire. *Trieste 1954* mette in scena, per la regia di Paolo Valerio, un unico attore, coadiuvato dalla cantante Franca Drioli, e da orchestra e coro del Teatro Verdi di Trieste che, da dietro un diaframma sul quale è proiettato un enorme tricolore, ha eseguito, sotto la direzione di Valter Sivilotti, l’Inno nazionale – da qualche anno di prammatica all’inaugurazione della stagione – cui ha fatto seguito un’esecuzione polifonica de *La campana di Trieste*.

Originale anche l’idea di aprire la stagione con uno spettacolo di teatro a leggio, letture affidate a Simone Cristicchi, che è anche autore dei testi assieme a Simona Orlando, grazie a un incarico commissionato ai due dallo Stabile lo scorso anno, per un unico spettacolo nel fatidico 26 ottobre, per celebrare il 70° anniversario del ricongiungimento della città all’Italia e, insieme, i settant’anni dello Stabile.

Ripercorrendo il canovaccio di quell’antefatto teatrale, Cristicchi ha dato lettura di un testo introduttivo col quale ha disegnato un’ammirata contemplazione della città, una *captatio benevolentiae* funzionale ad assicurarsi la pregiudiziale simpatia degli spettatori, indossando, per trattare di Trieste, un metaforico paio di guanti «per trattarla con delicatezza, per non mancarle di rispetto». Inevitabile, nel proseguire, un inanellarsi di luoghi comuni, con citazione del confine (ma lui preferisce il termine frontiera «il confine è un limite, una linea di separazione che scoraggia le relazioni», mentre la frontiera «dà l’idea di apertura, di futuro»). E ancora «la bora scura», «la città interiore», il «nessun luogo», perfino il battisciafo “Trieste”, arrivato qua in questi giorni, sia pure in copia conforme. E naturalmente l’inevitabile citazione della «scontrosa grazia» di sabiana memoria.

Con l’intervallo di una canzone affidata all’esecuzione di Franca Drioli, Cristicchi si è quindi accinto a leggere, da un apposito leggio, un altro monologo, passando



dall’italiano al romanesco, reinterpretando il personaggio dell’archivista Duilio Persichetti, che aveva animato il suo precedente impegno in *Magazzino 18*, con la regia di Calenda.

Alla fine del monologo, una pioggia di fogli tricolori è nevicata dalla galleria, forse tripudio per il rievocato ritorno della patria a Trieste, forse citazione della prima scena di *Senso* di Luchino Visconti, opera anch’essa del 1954, che ricordava però un episodio occorso alla Fenice di Venezia nel 1866, alla vigilia della Terza guerra d’indipendenza, per cui risulta forse un tantino ridondante la replica in un teatro triestino da settantun anni saldamente inserito nel territorio della nostra Repubblica.

Terminata la rievocazione dei nove anni del singolare dopoguerra triestino, Cristicchi ha interpretato, fra canto e recitazione, tre sue canzoni, tra le quali *Ti regalerò una rosa*, con la quale vinse a Sanremo nel 2007 e la più recente *Quando sarai piccola*, presentata anch’essa con successo all’edizione del Festival di quest’anno.

Applaudendo con convinzione – anche se non troppo prolungatamente – il pubblico ha mostrato di gradire la riproposizione scenica di anni cruciali della storia della città. Anni difficili, anche insanguinati, di contrapposizioni politiche e nazionalistiche, di difficoltà economiche, di oscillazioni tra entusiasmi e frustrazioni, di emigrazioni ed espatri dolorosi e di meste problematiche accoglienze di quanti avevano lasciato le proprie case oltre quella linea presto definita “cortina di ferro”. Anni che non meritano di essere dimenticati, ma nemmeno costretti oltre un’altra cortina, quella di una mistificante retorica.

TEATRO

sommario

Trieste 1954



Simone Cristicchi

IL PONTE ROSSO
MENSILE DI ARTE E CULTURA
N. 119 ottobre 2025

Marzia Postogna, Ariella Reggio,
Enza De Rose con il regista
Lino Marrazzo



Locandina

Gli spettacoli che hanno inaugurato la stagione 2025/26 al "Rossetti" e al "Bobbio"

BARUFFE IN CITTÀ VECCHIA

Ogni "prima" di stagione al Teatro Bobbio ospita una nuova produzione della Contrada, sempre in dialetto triestino. Stavolta è toccato a *Baruffe*, su testo di Lino Marrazzo (che ha curato anche la regia) ed Eva Maver, commedia liberamente ispirata da *Le baruffe chiozzotte* di Goldoni. a cui attinge per l'uso del dialetto, per l'ambientazione popolare, oltre che per l'impegno corale che distribuisce gli interventi dell'intera pluralità degli attori. Allontana dal Goldoni un'ambientazione negli anni '30 del '900, in una Trieste rissosa e popolare, istintivamente diffidente nei confronti del regime.

In una piazzetta, inserita nella semplificata scenografia mobile ideata (come pure i costumi) da Andrea Stanisci, accomodate su quattro seggiole all'aperto, interagiscono, ciarlano o accapigliandosi le protagoniste femminili, brillantemente interpretate da Ariella Reggio – consolidata *star* del teatro – e da Marzia Postogna, Elena Husu ed Enza De Rose. Sono le donne (o se preferite le *babe*), a muovere i fili della trama, nella quale i personaggi maschili – affidati a Maurizio Zacchigna, Giacomo Segulia, Maurizio Repetto e Omar Giorgio Makhloufi – si muovono sospinti dalla tenace sotterranea determinazione delle loro controparti femminili.

Tale prima annotazione riscontra nell'intreccio della commedia un motivo onnipresente nel canovaccio di una quantità di testi destinati alla messa in scena: la silente (ma non sempre) manipolazione da parte delle donne che determina quelle che gli uomini ritengono essere le loro scelte, compiute in apparente autonomia. In *Baruffe* il contrasto irrompe dal conflitto delle due donne più giovani che si contendono un possibile fidanzato, spalleggiate ognuna da una delle più anziane, la madre (Postogna) dell'una e la "zia" (Reggio) dell'altra, secondo uno schema che fornirà materia a tutti gli sviluppi mossi da tale "causa prima".

Un ritmo concitato e brillante che consente rapidi passaggi dalla commedia alla farsa e viceversa, è movimentato da inserti musicali, curati da Enza De Rose, con un'opportuna citazione da Angelo Cecchelin, l'attore di varietà fiorito nel panorama



del teatro popolare e dialettale negli anni '30. È sua la canzone *Adio Citavecchia*, che viene riproposta a dipingere il clima linguisticamente complesso dell'epoca («*Rena vecia, Crosada e Gheto / ga formado un proprio dialeto / co l'accento furlan-piranesi / e un incrocio tra el grego e 'l barese*»).

Il tono lieve e leggero della commedia contiene sottotraccia la rappresentazione di un disagio sociale generato dall'incombere dello sventramento di Cittavecchia, che avrebbe condannato all'allontanamento degli abitanti e alla demolizione degli edifici secondo un piano di ristrutturazione del quartiere, avvenuta negli anni dal 1934 al 1938, ad opera del podestà Salem, per l'abnorme operazione edilizia soprannominata «podestà *picòn*». Anche l'incombere della minaccia è accennato con leggerezza, ricorrendo ancora a Cecchelin: «*In 'sti tempi de progresso / Cità Vecia la torna a fiorir / ma però che pecà / che pecà che i la vol demolir!*».

Tra frizioni, gelosie e battibecchi la vicenda si evolve fino allo scontro fisico e persino al baluginare della lama di un coltello, senza condurre ad esiti drammatici, che però sollecitano un intervento, ufficioso e bonario, da parte del Cogitore, il Provveditore del Podestà. L'unico personaggio di estrazione borghese è un burocrate aderente al fascismo, ma afflitto da una celata omosessualità che avvelena la sua piena adesione alle convenzioni – incluse quelle omofobe – del regime.

Lo scontro tra i popolani e il funzionario in camicia nera, pur costruito su una base di irridente ironia, si sviluppa nella sostanza ma rimanendo sottinteso nella forma, fino a condurre a un sorridente inevitabile lieto fine, com'è prevedibile nel tono divertito e brillante di una messa in scena equilibrata e assolutamente godibile.

GLI ESODI E I LORO GHETTI

di Roberto Spazzali

STORIA

sommario

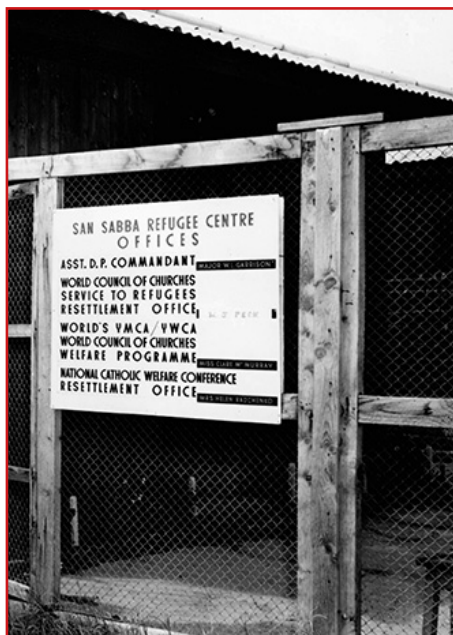
Campo profughi
di San Sabba
Ingresso

La storia di Trieste, quella degli ultimi trecento anni, che ha modellato definitivamente il tessuto urbano e il ruolo economico della città, è stata profondamente legata ai flussi migratori che hanno generato per più volte intrecci e stratificazioni sociali che hanno dato vita a un *melting pot* in cui l'identità culturale italiana, per praticità, scelta individuale, condizioni e progettualità è risultata dominante anche se non esclusiva.

Città portuale e quindi di transito, passaggio, stanzialità. A cercare fortuna qui e da qui altrove. I fenomeni sono noti nelle loro dinamiche e di come quelle prime Nazioni, la cui principale connotazione era la confessione religiosa, abbiano poi determinato il presente di allora e il loro futuro che è poi il nostro presente. Tuttavia nel corso del Novecento, la presenza di profughi, emigranti, fuggiaschi, esuli in città assume caratteristiche nuove e per molti aspetti più drammatiche. Trieste città di transito dell'emigrazione centroeuropea soprattutto verso l'America meridionale, dove le compagnie di navigazione si specializzeranno in un traffico anche speculativo.

Già allora la città aveva conosciuto un ulteriore sviluppo grazie a nuovi e significativi flussi migratori, generati dalle opportunità economiche che essa stava offrendo nel corso dell'impetuoso sviluppo di fine XIX secolo, quando industrie, cantieri navali, porto, commercio, ferrovie avevano fatto raddoppiare il numero degli abitanti. Era un fenomeno che allora non faceva paura, ma era affrontato dalla classe dirigente come una sfida nell'integrazione culturale italiana e nella realizzazione di una città che aveva, in scala ridotta, tutte le caratteristiche di una metropoli europea.

Tensioni si verificarono allora nel primo decennio del XX secolo ma per effetto di una saturazione dei posti di lavoro e conseguentemente maggiore precarietà sociale e quindi frizioni di ordine politico e nazionale. Trieste nel primo dopoguerra conoscerà altri flussi migratori in entrata e in uscita. Immigrazione italia-

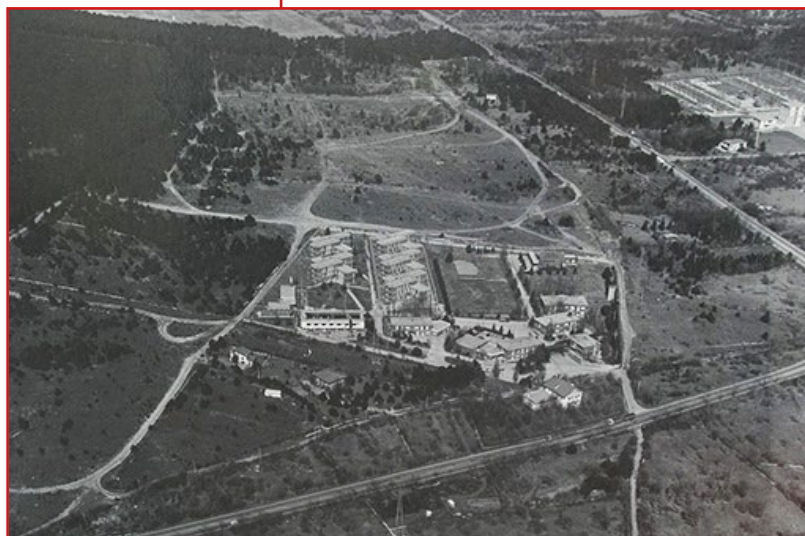


na dal Friuli, dal Veneto, dalle regioni adriatiche occidentali, dal Trentino (ma in questo caso erano sudditi austriaci), ma anche slava dalla Carniola, dalla Boemia e tedesca dalla Stiria e Carinzia. In questo caso, una parte della popolazione di origine tedesca e slava che non intendeva più rimanere in città in conseguenza del cambio di sovranità, se ne andrà. La stampa dell'epoca, già alla fine del 1918, accenna alla partenza da Trieste di treni di sfollamento con a bordo intere famiglie e non necessariamente soltanto di impiegati e funzionari della cessata amministrazione imperialregia. Poi sarà il rientro dell'emigrazione italiana che si era allontanata agli arbori della Grande guerra per non essere trattata da nemico; rientro accompagnato da nuova immigrazione italiana favorita a saldo dei vuoti lasciati da coloro che se n'erano andati.

Trieste che diventa pure la Porta di Sion negli anni Trenta: luogo di transito quasi obbligato per gli ebrei che lasciavano le antiche dimore nell'Europa orientale, ora frazionata in nuovi stati e nuovi confini e tormentata da crescenti tensioni nazionaliste e dall'eterno antisemitismo, per raggiungere la Palestina sotto il controllo di un mandato britannico.

IL PONTE ROSSO
MENSILE DI ARTE E CULTURA
N. 119 ottobre 2025

Nel corso del Novecento, la presenza di profughi, emigranti, fuggiaschi, esuli in città assume caratteristiche nuove



Campo profughi di Padriciano
Veduta aerea

Poi con la fine della Seconda guerra mondiale, Trieste diventa capolinea per moltissimi esuli istriani, fiumani e dalmati, fin dal 1943 e poi, in modo più massiccio ed evidente, dal 1945 per almeno un quindicennio.

Anche se all'inizio le autorità anglo-americane non volevano trattenerli in città per il timore che la loro presenza, anche passiva, potesse aggravare le presenti tensioni politiche e nazionali – ed infatti molti esuli furono spinti verso Veneto e Friuli – poi fu deciso diversamente con l'allestimento di Centri raccolta profughi e sistemazioni di fortuna.

Non potendo disporre di luoghi idonei, quella crescente massa veniva sistemata in alberghi requisiti, edifici scolastici, più tardi in qualche caserma in disuso, ma anche realizzati veri e propri campi profughi con baraccamenti nelle periferie.

Per effetto del Trattato di pace, coloro che decidevano di lasciare le località in procinto di passare alla Jugoslavia, avevano un anno di tempo per presentare domanda di opzione, ovvero di mantenimento della nazionalità italiana, e quindi avere il diritto di esodo. Ma il vaglio delle domande e le relative autorizzazioni spettavano alle autorità jugoslave che esercitarono una serie di pressioni e vessazioni per frenare e rendere molto difficile l'esodo. Che comunque avvenne,

in forma autorizzata, clandestina oppure compiuto da soggetti privi della nazionalità italiana, quando scaduti i termini la nazionalità diventava automaticamente jugoslava.

Così a Trieste e provincia, come altrove, erano stati realizzati campi profughi per italiani e per stranieri e in questi ultimi finirono pure gli italiani che avevano perduta la nazionalità. Nel 1955 risultano ben 59 mila profughi provenienti per lo più dai territori ceduti alla Jugoslavia nel 1947 e dalla Zona B del Territorio libero di Trieste dopo il Memorandum di Londra. A costoro si dovevano aggiungere quasi seimila stranieri arrivati a Trieste da paesi dell'Europa orientale e dai Balcani che avevano chiesto asilo politico. Una situazione davvero difficile perché la città era aumentata di un quinto nei suoi residenti ma quelle 65 mila persone non lavoravano tutte e dovevano essere inizialmente assistite e sostenute. Mentre per i profughi istriani le autorità intervennero con un progressivo piano residenziale e di inserimento lavorativo, per gli stranieri si trattò per lo più di transito verso altri campi allestiti a Cremona, Latina e Capua dove erano pure destinati, sia pur in misura minore, quegli istriani provenienti dai territori ceduti che non avevano ottenuta l'opzione e pertanto perduta la nazionalità. Potevano riacquistarla dopo cinque anni di permanenza in Italia ma ci furono diversi casi di persone che preferirono emigrare come stranieri o apolidi per mezzo dei programmi del Comitato intergovernativo per l'emigrazione europea (CIME) che regolavano i flussi migratori secondo contingenti stabiliti dai singoli Stati accoglienti.

A Trieste negli anni Cinquanta c'erano due campi per profughi stranieri: nella ex Pilatura di riso di San Sabba e nell'ex carcere dei Gesuiti, dei quali solo il primo ebbe lunga durata. Inoltre, nella località di Padriciano, all'interno di una struttura militare anglo-americana era stato realizzato un Centro raccolta profughi per accogliere i nuclei familiari provenienti dall'Istria e in attesa di invio

Una rivolta alla Risiera, ormai diventata campo profughi, sedata con durezza

STORIA

sommario

in analoghi campi allestiti nella penisola italiana. L'intera area era recintata e vigilata dalla Polizia civile e successivamente dai carabinieri: potevano entrare e uscire solo coloro che erano lì alloggiati e si poteva lasciare definitivamente il campo soltanto dopo aver dimostrato di avere un alloggio proprio e un impiego. L'ambiente non era confortevole in quanto le persone erano sistemate in baracche in legno, con bagni esterni e mensa in comune. Non erano stati pochi i casi di coloro che vennero colpiti da malattie e si verificò pure la morte per freddo di una bambina di pochi mesi.

Questa struttura, appartata e lontana da ogni centro urbano vicino e ancor di più da Trieste, venne definitivamente chiusa a metà degli anni Settanta con lo sgombero delle ultime famiglie ancora residenti. Il campo avrebbe dovuto accogliere i profughi stranieri che erano stati sistemati nella ex Pilatura di riso, ovvero la famigerata Risiera di San Sabba, spesso negli stanzoni che avevano recluso internati nelle mani dei nazisti, in attesa di deportazione o di esecuzione sommaria. Ancora negli anni Sessanta era in funzione con alcune baracche destinate a uffici e perfino a scuola materna a pochi passi dal primo monumentino che ricordava il punto in cui era stato realizzato il forno crematorio. Non erano infrequenti le risse e le rappresaglie tra gruppi divisi da odio nazionalista e le autorità erano state costrette ad intervenire. Erano pure scoppiati alcuni scandali. Un sacerdote era venuto a sapere che all'interno del campo alcune ragazze erano obbligate a prostituirsi e pertanto aveva ottenuto il vigoroso intervento del vescovo Antonio Santin il quale era riuscito a mettere in salvo quelle giovani e denunciare il fatto alle autorità.

La Prefettura di Trieste venne pure a conoscenza che in Risiera si erano presentati alcuni emissari statunitensi per convincere e raccogliere volontari da inviare nei teatri di guerra del sudest asiatico, in cambio della concessione della cittadinanza. Almeno una decina di giovani



avevano accettata la proposta.

Poi nel 1962 un gruppo di jugoslavi richiedenti asilo politico, dopo essere stati sentiti dalla commissione paritetica che assegnava la qualifica di rifugiato, invece di partire verso Latina erano stati inviati al confine per la restituzione alle autorità jugoslave, contravvenendo alle iniziali assicurazioni offerte. Erano principalmente croati. All'interno della Risiera scoppiò una rivolta, sedata con metodi sbrigativi e piuttosto duri. Era chiaro che quella struttura, in funzione dal 1950, non aveva più i requisiti ed era pure pericolosa per chi era costretto a rimanervi, così fu deciso di realizzare un nuovo campo profughi, moderno e funzionale, escludendo l'utilizzo di quello di Padriciano.

Sotto le pendici di monte Globojner, quasi sul ciglione carsico e poco distante da Padriciano, veniva individuata l'area per il nuovo allestimento, realizzato in pochi anni e aperto nella primavera 1966 alla presenza di Sadruddin Aga Khan, alto commissario delle Nazioni Unite per i rifugiati. Prima ancora dell'inaugurazione erano già stati trasferiti 500 profughi dalla Risiera, dal momento che questo luogo era stato dichiarato monumento nazionale ed era in attesa di una sistemazione museale.

Era costituito da ben 14 palazzine su uno spazio di 35 mila metri quadrati, con

Campo profughi
di San Sabba

IL PONTE ROSSO
MENSILE DI ARTE E CULTURA
N. 119 ottobre 2025

Padriciano: da campo profughi ad area di ricerca scientifica



**Campo profughi
di San Sabba**
Un interno

alloggi per famiglie, gruppi e singoli distinti per genere. Ogni palazzina residenziale disponeva di 32 stanze e non più angusti cameroni. C'era la mensa, uno spaccio per generi di conforto, un bar, una scuola, l'asilo materno, un edificio religioso e un struttura ospedaliera con 45 posti letto, anche per l'infanzia e per i casi di malattie infettive.

L'area interna, pur recintata e vigilata dalla pubblica sicurezza, era divisa in tre settori: amministrativa con uffici e alloggi per la polizia, residenziale comprendente pure i magazzini, assistenziale dove veniva operata l'osservazione sanitaria dei nuovi arrivi. È interessante osservare i rilevamenti degli arrivi, per lo più jugoslavi, ma anche cecoslovacchi, ungheresi, polacchi, rumeni tutti in possesso di titoli di studio e professionali. Questi ultimi erano giunti a Trieste con visto turistico per la Jugoslavia e poi si erano presentati al confine italiano chiedendo asilo politico.

Complessivamente, nel 1964 erano giunte 4.640 persone e l'anno successivo 5.896, con una media mensile che oscillava tra le 700 persone durante l'estate e le 300 nell'inverno.

Il nuovo Campo profughi di Padriciano aveva le funzioni di centro di primo accoglimento, tanto che qualsiasi straniero che si presentava in Italia in quelle condizioni era qui inviato. Dopo le visite

mediche e le vaccinazioni, veniva sentito dalla commissione paritetica per la concessione della qualifica di rifugiato e iscritto nei registri dell'emigrazione CIME. Entro 45 giorni dall'arrivo, lo straniero veniva inviato a Capua o Latina. Come accennato, una permanenza più lunga era invece prevista per i profughi del Gruppo A, ovvero italiani che, diventati nel frattempo jugoslavi, erano arrivati clandestinamente a Trieste; rimanevano all'interno e spesso erano adibiti ad alcune mansioni pratiche. Per questo motivo era stata allestita la scuola destinata ai figli di questi connazionali, allo scopo di dare loro una utile distrazione durante la permanenza nel campo.

All'epoca era ritenuto un centro all'avanguardia, lodato dalla stampa locale quale «primo solidale aiuto dell'Occidente a chi non più sopportava la dura e sempre drammatica realtà dei regimi comunisti». Nel giudizio era allora ben evidente l'aspetto di confronto ideologico e di contrapposizione.

Gli ultimi ospiti giunti a Padriciano, furono le famiglie di vietnamiti raccolte in mare dalla missione della Marina militare italiana. Allora fu riaperta una scuola elementare, con l'assegnazione di alcune maestre per l'insegnamento della lingua italiana a bambini e adulti. Era il 1979 e la struttura in gran parte già dismessa perché si riteneva ormai chiusa la stagione dell'emigrazione clandestina dall'Europa orientale, tanto da non sentire l'esigenza di un suo mantenimento. Sarebbe sparita se non ci fosse stato il colpo di genio di Fulvio Anzellotti che riuscì a stornare parte dei finanziamenti previsti per la zona franca industriale a cavallo sul confine, prevista dagli Accordi di Osimo, e realizzare già nel 1981 il Consorzio obbligatorio per l'Area di ricerca scientifica e tecnologica che avrebbe dato vita nel 1981 all'Area Science Park. Oggi centro di eccellenza internazionale con la macchina di luce di di Sincrotrone a Basovizza.

Dove era passato il più triste passato, ora si poteva inventare il futuro.

AQUILEIA E IL MILITE IGNOTO

di Fulvio Senardi

STORIA

sommario

Veduta del Cimitero degli Eroi con le croci di Alberto Calligaris Aquileia

Un volume monumentale, tanto per la mole che per lo specifico dei contenuti (tratta infatti prevalentemente del cimitero monumentale di Aquileia). Risultato dello sforzo congiunto di un gruppo di studiosi seri, documentatissimi, attenti al dato quanto alle interpretazioni; capaci di una scrittura chiara e scorrevole, qualità oltremodo necessaria in una stagione di crescente divorzio tra i “dotti” e le “masse”. E libro corredato da una quantità enorme di documenti inediti, e di supporti iconografici, disegni, mappe e fotografie (molte delle quali d'epoca e pressoché sconosciute). Dunque, se vogliamo, anche didattico in fondo, ma senza ombra di saccente pedanteria. L'ultima parola, si direbbe, sul tema aquileiese (affermazione impegnativa, ne sono consapevole, nel campo della ricerca storica dove sovente spunta il documento o la scoperta che cambia le carte in tavola).

Ovviamente, laddove si parli del Cimitero degli Eroi di Aquileia, nelle sue fasi di ristrutturazione fino alla forma definitiva e dei valori simbolici che acquisisce nel corso della guerra e del dopoguerra si finisce inevitabilmente per toccare l'argomento del Milite ignoto, un soggetto affrontato qui con diversificate messe a fuoco soprattutto da Annalisa Giovannini – nuovi e interessanti i suoi approfondimenti sulla famiglia Bergamas, Antonio e la madre Maria –, e Luca Caburlotto che pone un quesito apparentemente marginale e quindi sfuggito, senza loro colpa, ai più acuti studiosi della vicenda (mi riferisco per esempio al capitolo sulla Grande guerra di Mario Isnenghi nei *Luoghi della memoria: Simboli e miti dell'Italia unita* (Laterza, 2010) libro da lui curato e spesso ripubblicato, o al volume di ampio respiro uscito da Mimesis, a cura di Silvio Bolognini: *Il Milite ignoto. Alle radici dell'identità italiana*, 2021).

Ovvero: quale reazione ci si poteva aspettare in relazione a un così altisonante Mito nazionale (pur nella sua fase istitutiva, sul modello francese e inglese, la principale invenzione commemorativa



del dopoguerra nella prospettiva di una *Union Sacrée* della memoria, secondo la definizione dello storico Nicolas Beaupré) in un Paese vincitore, ma inquieto e lacerato quasi come una nazione sconfitta (e quindi particolarmente bisognoso di narrazioni unificanti), nelle terre mistilingui recentemente acquisite al Regno d'Italia, i cui figli avevano combattuto in *Feldgrau* (ricordo personale: mio nonno, italiano di Trieste, già caporale dell'esercito imperial-regio, si sentì sempre del tutto estraneo a ogni forma di celebrazione patriottica tricolore)?

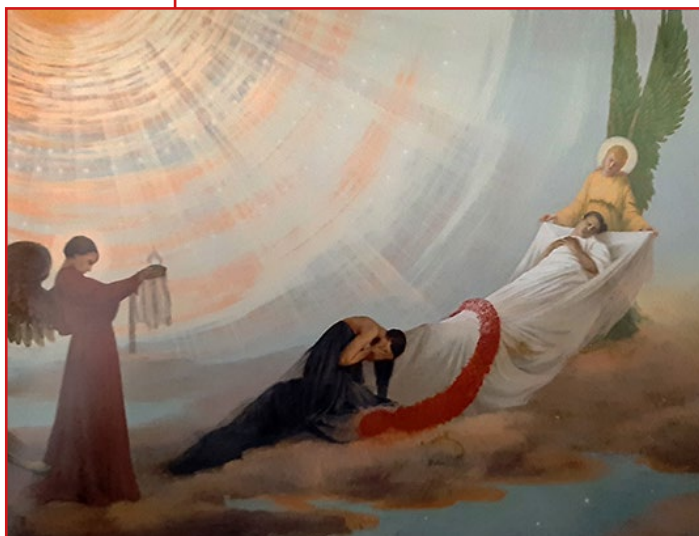
Sottolinea Caburlotto che le intenzioni delle autorità furono, in sostanza, animate di buon senso; le manifestazioni volute da Roma per celebrare su tutto il territorio del Regno (dove ormai però le squadracce spadroneggiavano) l'Eroe «che non morrà mai più» (parole di E. A. Mario in una canzone composta nel 1921 proprio in occasione della tumulazione del Soldato senza nome al Vittoriano) risultarono, in massima parte, semplici e austere. Condotte insomma con spirito di ampia tolleranza, senza far gravare sui nuovi sudditi sabaudi il peso di una beffa, oltre che della sconfitta: «l'atteggiamento dei commissari civili di espressione nazionale nell'adempimento delle celebrazioni» delle nuove province fu «quasi sempre inclusivo e, se non altro, consapevole e rispettoso nei confronti delle popolazioni



Il Milite Ignoto e il Cimitero degli Eroi di Aquileia. Stratificazioni simboliche e nuove letture a cura di Luca Caburlotto ZEL Edizioni, Treviso 2024 pp. 412, euro 70,00

IL PONTE ROSSO
MENSILE DI ARTE E CULTURA
N. 119 ottobre 2025

Una vasta ricerca multidisciplinare con informazioni nuove, documentazione grafica e fotografica inedita



Rodolfo Villani (Roma, 1881-1941)

Il transito delle anime

affresco

Cappella del cimitero nuovo
Aquileia

slovene, croate e tedesche». E che fosse la strada giusta lo dimostra il fatto che la cerimonia funebre con i feretri degli undici soldati ignoti che si svolse a Gorizia il 27 ottobre 1921 nella forma di un imponente corteo per le strade cittadine ebbe luogo senza disordini o contestazioni (sarebbero poi stati traslati ad Aquileia per l'individuazione, il 28 ottobre, del prescelto). Una storia possibile, conclude lo studioso, di un'Italia che non ci fu.

Opportuno però, dopo questa premessa, lasciare la parola per una più ampia panoramica allo stesso Caburlotto che nella quarta di copertina del volume, che riportiamo per gentile concessione, ha sintetizzato i contenuti del libro.

Una vasta ricerca multidisciplinare, estesa in archivi pubblici e privati, alcuni mai prima sondati, grazie alla quale è emersa una sorprendente quantità di notizie e di documentazioni grafiche e fotografiche inedite; un nuovo sguardo alle personalità dei caduti, ai significati, alla simbologia e all'apparato iconografico delle loro sepolture; un'indagine ricca di novità sulle opere e sugli

artisti attivi ad Aquileia durante la Prima guerra mondiale, sono tra gli aspetti di maggior rilievo di questo volume, che si avvale di un apparato bibliografico esito di una ricognizione meticolosa comprendente anche lettere, diari, opuscoli, fascicoli, ricordi, testi d'occasione, giornali d'epoca, manifesti, mappe, disegni, progetti, ma anche memorie orali. I saggi trattano del valore simbolico cui Aquileia assurse fin dai primi giorni di guerra e della creazione del Cimitero degli Eroi da parte dei suoi protagonisti, Celso Costantini, Ugo Ogetti, Gabriele d'Annunzio (Annalisa Giovannini); esaminano gli aspetti del culto dei caduti nel tessuto familiare visti nella raccolta dei documenti avviata fin dal periodo bellico per il Fondo Guerra del Museo Centrale del Risorgimento di Roma (Marco Pizzo); approfondiscono la lettura dei progetti e delle opere d'arte del Cimitero degli Eroi, affiancando inediti contemporanei degli stessi artisti (Paola Battistuta, Luca Caburlotto, Elena Menon) e illustrano il caso della medaglia voluta per il sepolcro del Milite Ignoto (Luca Caburlotto); indagano la figura di Antonio Bergamas, con nuovi documenti e una interpretazione aggiornata della sua personalità, oltre a precisare la cerimonia di cui la madre Maria fu protagonista (Annalisa Giovannini); aprono lo sguardo sul senso del lutto quale fu vissuto nelle terre

ex-asburgiche in occasione della celebrazione del Milite Ignoto (Luca Caburlotto); illustrano la delicatezza e qualità del lavoro di restauro del Cimitero degli Eroi e i suoi risultati (Ennio Snider, Daniela Cisilino, Luisa Fogar, Maria-Caterina Olivieri). Il volume si chiude con una dettagliatissima anagrafica dei caduti sepolti ad Aquileia e ne accerta i dati, anche risarcendone alcuni tuttora errati o incerti (Annalisa Giovannini).



Edmondo Furlan

Il Crocifisso e il sacrificio del combattente

Cimitero degli Eroi
Aquileia

IL PREZZO DEL TEMPO

di Luciana Amato

NARRATIVA

sommario

Catrin Simeth

Che cosa significa ricordare? Qual è il prezzo del tempo che passa e che, con sé, porta via volti, voci, dettagli concreti? Con *Quanto costa il tempo*, Catrin Simeth firma un esordio che si colloca nel solco della narrativa mitteleuropea attenta alla memoria storica e familiare, capace di unire ricerca personale e respiro universale. Pubblicato da Vita Activa Nuova, su lungimirante segnalazione di Valerio Fiandra, che ne ha curato le prime presentazioni, il romanzo conferma la vocazione della casa editrice a dare voce a narrazioni di confine, attente alla storia e alle identità plurali. Un libro che, uscito soltanto il 10 settembre 2025, promette di suscitare dibattito e di trovare spazio tanto tra gli appassionati di letteratura di memoria quanto tra i lettori più giovani, sempre più interessati a storie che sanno intrecciare privato e collettivo.

Il libro nasce da un recente viaggio, compiuto dall'autrice insieme alla sorella, verso il paesino bavarese di origine, Neukirchen. Da quel ritorno scaturisce una saga che intreccia ricordi domestici, testimonianze tramandate e leggende popolari. Il risultato è un mosaico narrativo dove la Storia con la S maiuscola – il nazismo, il Programma T4, la denazificazione alleata – si intreccia alle storie minute, quelle custodite dentro le case e nelle parole dei nonni.

Il romanzo si apre con la figura della nonna, che «aveva una fantasia incredibile che, assieme alla sua patologica pulsione a dire bugie, ne faceva una narratrice straordinaria». Un'affabulatrice perfetta, dunque, capace di trasformare dicerie in verità, di fare dei racconti uno strumento di sopravvivenza. Già nel *Prologo*, Simeth apparecchia la tavola per il lettore e lo avverte: si tratterà di un viaggio dentro il tempo e dentro le storie, non per restituire una cronaca esatta, ma per accettare la forza inesatta – e quindi in qualche modo autentica – della memoria orale.

A emergere con forza è il legame tra storia familiare e geografia: la *Krausenhaus*, la casa d'infanzia come è per tutti, diventa un sacello che custodisce la memoria di chi eravamo e la constatazione di chi siamo; il fiume Freibach scorre come



una genealogia liquida, che dalle colline arriva al Mar Nero e si fa simbolo di una memoria che non conosce confini. Anche gli oggetti – i penati domestici come l'orso con la botte e la volpe armata – parlano una lingua che attraversa generazioni: piccoli amuleti che trattengono brandelli di passato. I luoghi, gli oggetti, ma anche la lingua usata di volta in volta rappresentano dei veri e propri archivi emotivi che l'autrice decide di riaprire e sfogliare, riportando così in superficie memoria e dolore, nostalgia e ruggini. Riesce in questo intento grazie alla ricostruzione orale delle vicende familiari che passa attraverso la linea femminile, questo scalda l'atmosfera e collega con un *fil rouge* tutta la genealogia – prevalentemente in linea femminile – saldandola a una miriade di personaggi che di continuo arricchiscono la narrazione.

Dentro questo intreccio di memorie e leggende, l'autrice fa rivivere episodi grandi e piccoli: dalla figura di Jan Hus, il teologo boemo arso sul rogo a Costanza nel 1415, alla leggenda della *Muttergottes*, statua devozionale di fattura contadina che resistette a ogni tentativo iconoclasta di distruzione da parte degli hussiti. Sono miti di resistenza, storie di sangue e ostinazione che Simeth mescola alle vicende concrete della sua famiglia.

La scrittura si fa allora polifonica: l'autrice alterna lingue, inflessioni, modi

Catrin Simeth

Quanto costa il tempo



Catrin Simeth

Quanto costa il tempo

postfazione di Giulio Mozzi

Vita Activa Nuova, Trieste 2025

pp. 120, euro 15,00

IL PONTE ROSSO

MENSILE DI ARTE E CULTURA

N. 119 ottobre 2025

Il romanzo di esordio di Catrin Simeth tra storia, memoria e narrazione

di dire, ricavandoli dal suo materno tedesco all'italiano, lingua di adozione dopo che l'autrice lasciò la natia Baviera ancora bambina, nel 1976. Ogni sfumatura lessicale diventa un segnale di appartenenza, un indizio di come la memoria sia inevitabilmente plurale. Così, accanto al ricordo di una madre, Elvira, capace di immaginare il padre lontano riflesso nelle acque, emergono lampi di un padre segnato dalla guerra, tornato a casa dopo tre anni al fronte tra i sedici e i diciannove anni a chiedersi: «*Was hohne schäd de Leit do?*» («Cosa ho fatto a quella gente?»). La memoria prende corpo nei gesti minimi: un pennello da barba intravisto tra le immondizie diventa prova concreta di una partenza definitiva, traccia tangibile di un'assenza che pesa più di una presenza.

La forza del romanzo sta proprio in questa oscillazione continua: tra racconto leggendario e testimonianza storica, tra memoria infantile e riflessione adulta, tra amore e dolore. *Quanto costa il tempo* non cerca una verità assoluta, ma mostra come la memoria sia sempre "costruzione": esatta e inesatta insieme, soggettiva e collettiva, fragile e resistente. Il ponte letterario, immediato, che si intravede con Sebald nasce dal modo in cui entrambi gli autori intrecciano memoria, documento e invenzione. Come Sebald, anche Simeth costruisce un racconto che è al tempo stesso biografia, riflessione storica e meditazione sulla perdita, muovendosi tra la grande Storia e un pulviscolo di frammenti privati altrettanto e più significativi. Le genealogie familiari diventano mappe della memoria. Simeth scrive con un passo narrativo denso, stratificato, eppure scorrevole. Non indulge in sentimentalismi, ma restituisce con lucidità la durezza dell'eredità nazista e l'impatto che essa ha avuto sulle generazioni successive a quelle che avevano vissuto il nazismo e la faticosa ricostruzione di una civiltà più degna dal punto di vista etico e civile. Ogni pagina interroga la possibilità stessa di raccontare: quanto possiamo davvero conoscere ciò che abbiamo vissuto? E quanto dipende, invece, dalle parole degli altri che han-

no custodito la nostra storia?

Quanto costa il tempo è un esordio che non si limita ad abbozzare la ricostruzione di una genealogia, ma invita a riflettere sul potere della narrazione: senza memoria non esistiamo, ma senza racconti condivisi la memoria stessa rischia di disperdersi. Nel romanzo di Catrin Simeth, il tempo costa esattamente questo: il coraggio di guardare indietro, pur sapendo che ogni ricordo è già interpretazione, ogni testimonianza una verità parziale. Il racconto è sempre segnato dalla voce che lo riporta e quella voce, inevitabilmente, forgia chi lo ascolta.

E poi il sangue, il legame padre-figlia, riaffiora dalle nebbie del tempo e dall'oblio che talvolta sa curare più del ricordo stesso. Sono assenze che pesano più delle presenze, ombre che restano incise con più forza della luce, e che trovano voce nei frammenti di memorie infantili: uno sguardo, un gesto, il suono dei passi sulle scale. È in questo spazio fragile e insieme potentissimo che il romanzo di Katrin Simeth si compie: nel tentativo di ridare forma a ciò che non c'è più, di rendere tangibile la sostanza evanescente della nostalgia. In fondo, ricordare significa sempre reinventare, e raccontare equivale a ridare vita a chi pensavamo perduto.

Catrin Simeth è nata a Neukirchen, in Baviera, il 19 giugno 1967. Dopo la morte prematura del padre si è trasferita bambina a Trieste con la famiglia, città in cui ha compiuto gli studi presso il Liceo scientifico "G. Oberdan" e poi laureandosi in Medicina all'Università di Trieste. Specializzata in gastroenterologia, esercita la professione di medico chirurgo. Sposata, quattro figli, è autrice di numerose pubblicazioni di carattere scientifico. Sportiva, amante dei viaggi, della natura e degli animali, dedica il tempo libero all'azienda vinicola "Tenuta Valdomini" sui colli orientali del Friuli assieme al marito. *Quanto costa il tempo* è il romanzo in cui esordisce come narratrice.

SVEVO#JOYCE. ANCORA?

di Sabrina Di Monte

TEATRO

sommario

Fulvio Falzarano e
Francesco Godina
foto di Simone Di Luca

In una città che celebra regolarmente i propri autori con pubblicazioni, conferenze e anniversari, la domanda del titolo può sorgere spontanea, perché di Italo Svevo e James Joyce a Trieste se ne parla e se ne scrive tanto. E questa è la domanda che mi sono posta anch'io prima di assistere allo spettacolo *SvevoJoyce#ZenoBloom*, produzione del Teatro Stabile del Friuli-Venezia Giulia in scena dall'8 al 19 ottobre nella Sala Bartoli del Teatro Rossetti di Trieste.

Il testo è di Laura Pelaschiar, esperta joyceana, e di Paolo Quazzolo, storico del teatro e critico, entrambi professori dell'Università di Trieste, con i quali il Teatro Stabile collabora regolarmente. Gli autori hanno attinto a tutte le fonti disponibili, sia letterarie che biografiche, concentrandosi soprattutto su *La Coscienza di Zeno* e sull'*Ulysses*.

La regia è di Davide Calabrese; sul palco, Fulvio Falzarano e Francesco Godina interpretano, scambiandosi continuamente i ruoli, Svevo e Joyce, ma anche i protagonisti dei loro capolavori.

Paolo Valerio, direttore del Teatro Stabile, nell'incontro della compagnia e degli autori con il pubblico tenutosi in Sala Bartoli il 15 ottobre scorso, ha parlato di uno spettacolo che «da un lato attinge ai giacimenti culturali di questo territorio e, dall'altro, aggiunge qualcosa d'innovativo e universale: non siamo in fondo tutti interscambiabili, tutti diversi eppure legati da un immaginario hashtag?»

Lo spettacolo *SvevoJoyce#ZenoBloom* si basa su un sillogismo, presentato dagli stessi personaggi all'inizio dello spettacolo: se è vero che Zeno Cosini, nato dalla penna dell'ebreo triestino Hector Aaron Schmitz, alias Italo Svevo, incarna molte delle riflessioni e delle nevrosi del suo autore, è vero anche che il signor Schmitz ha fatto da modello al protagonista di *Ulysses*, l'ebreo irlandese Leopold Bloom. Ne consegue che Leopold Bloom e Zeno Cosini hanno molti punti in comune; e che ovviamente anche i loro autori, che furono legati da un'amicizia ventennale, hanno molto da dirsi.

Ecco allora che Falzarano e Godina si presentano a noi su una scena beckettianamente spoglia, intrecciando i racconti di due



tra i più celebri funerali della letteratura del 900: quello a Dublino di Paddy Dignam, e quello a Trieste del cognato di Zeno, Guido, per poi continuare ad interagire in un gioco pirandellianamente fondato sul doppio. Momenti tratti da *La coscienza di Zeno* e da *Ulysses* si alternano ad un dialogo immaginato (come in una reciproca *intervista impossibile*) tra i due protagonisti prima, e tra i loro autori poi, coll'indossare e il togliere delle vestaglie da camera a segnalare il cambio di scena. Il tutto cadenzato dalla musica ipnotica di Anselmo Luisi, giovane e brillante percussionista triestino.

Il regista Davide Calabrese ha raccontato, che quando gli fu offerta la regia dello spettacolo provò sorpresa e preoccupazione: «dopo anni trascorsi tra musical [...], parodie e mimi, mi sarei trovato a dirigere un'opera che sembrava seria, anzi serissima». Furono gli stessi autori a rassicurarlo: «Sei l'uomo giusto per questa regia: Svevo e Joyce hanno scritto pagine molto divertenti!». Calabrese ha poi constatato, con sollievo, che il copione era davvero un *mix* di parallelismi e rimandi tra i lavori dei due autori spesso all'insegna del politicamente scorretto e del *dark humour*. Se a uno *script* così congegnato fosse riuscito ad aggiungere una musica dal ritmo intenso e a tratti serrato, giochi d'ombre e di prestigio, *gags* e l'ironia onnipresente nella recitazione dei due attori, avrebbe scongiurato l'effetto respingente che classici letterari considerati spesso troppo seri e complessi hanno sul pubblico.

Possiamo dire che l'intento è stato raggiunto, il pubblico ha riempito la sala ad ogni spettacolo, e alla fine della rappresentazione alla quale ho assistito, si è applaudito a lungo, al ritmo frenetico di una versione *celtic punk rock* della ballata di *Finnegan's Wake*.

IL PONTE ROSSO
MENSILE DI ARTE E CULTURA
N. 119 ottobre 2025



La locandina

E VISSERO PER SEMPRE FELICI E CONTENTI

di Veronica Rinaldi

Scritto e diretto da Quentin Tarantino *C'era una volta a... Hollywood* è un film del 1969.

C'era dunque una volta, ad Hollywood, Rick Dalton (Leonardo di Caprio), protagonista di una famosa serie western dal titolo *Bounty low* e Cliff Booth (Brad Pitt), sua controfigura; nello stesso periodo il regista Roman Polanski e sua moglie, l'attrice Sharon Tate si trasferiscono nel quartiere di Cielo DR, vicino a Rick. Le loro vite scorrono parallele in una nuova Hollywood in trasformazione che abbandona vecchi linguaggi per arrivare a stilemi più moderni e disincantati, con volti nuovi e storie giovani. Tarantino offre un'immagine della Hollywood degli anni '60 dai toni caldi e saturi, costruendo un'atmosfera nostalgica, tra Cadillac che scintillano al sole, stivali di pelle con tacco e fumo di sigarette. In questo momento di trasformazione Rick Dalton teme di essere superato da un sistema che sembra non avere più spazio per lui, mentre l'attrice Sharon Tate, interpretata da Margot Robbie, incarna la vitalità e l'innocenza del nuovo volto di Hollywood. Tarantino mette in risalto le personalità dei protagonisti, ritratti nelle luci e ombre: il suo intento è quello di differenziare e valorizzare l'individualità di ciascuno per rivelare la loro vera immagine, celata dietro lo schermo. Con una narrazione lenta e descrittiva il regista ci introduce nelle vite quotidiane di Rick, Cliff e Sharon, restituendo un loro ritratto intimo e malinconico. La macchina da presa segue Rick nel camerino dove viene colto in momento di rabbia per non essersi ricordato le battute; accompagna Cliff nella sua modesta roulotte mentre apre una latta di cibo per il cane; segue Sharon che si dirige al cinema, mostrandola sorridere nel vedere apprezzato il suo personaggio.

Il film cambia improvvisamente tono: poco dopo il trasferimento dei Polanski, una figura oscura appare per pochi secondi e di sfuggita: un uomo a bordo di un furgone Volkswagen che si avvicina alla casa di Tate. Una comparsa, che poi si rivelerà essere un personaggio importante

nella trama del film. Nel frattempo, Cliff Booth entra in contatto con una comune *hippie* dal lato oscuro: i membri di una setta, accogliente una gioventù disillusa: vogliono colpire Hollywood e prendono di mira proprio Rick Dalton e Cliff Booth. Qual era il loro scopo? Restituire la violenza che i film hollywoodiani hanno da sempre insegnato: «Uccidiamo chi ci ha insegnato ad uccidere». Ma, come un agente dice a Rick all'inizio del film, ogni storia deve avere il suo scontro finale e alla fine il cattivo deve perdere; esattamente come sul set di *Bounty Low* e come per ogni buona storia, i ruoli vengono definiti e si distinguono i buoni e i cattivi.

Anche qui Tarantino costruisce un duello tra queste forze opposte. In *C'era una volta a... Hollywood* i ruoli sono ormai chiari: Rick e Cliff affrontano i membri della setta in uno scontro finale che si conclude con la morte di questi ultimi e in questo scontro catartico e sanguinario Tarantino compie un gesto di riscrittura storica dal tono nostalgico. In questa storia i cattivi muoiono e Sharon Tate vive. Il titolo del film allude alla distanza di una fiaba e alla consapevolezza della fine di un'epoca e, come per il film *Bastardi senza Gloria*, Tarantino riscrive la storia dandole un epilogo diverso, forse quello che si sarebbe davvero meritata.

Possiamo dare un nome a quell'uomo misterioso entrato in scena solo per pochi secondi. A Cielo Drive nel 1969 ad Hollywood sono stati uccisi l'attrice Sharon Tate e dei suoi amici per mano di alcuni membri della setta "The Family", mandati da Charles Manson. Quella figura misteriosa che, poco prima, era arrivata a Cielo DR, era proprio lui, pronto a orchestrare il delitto. Questa è la storia realmente accaduta.

Ma qui, in questa di storia, in *C'era una volta a... Hollywood* il regista ha scelto che a morire dovevano essere i carnefici. Perché in fondo, come ogni fiaba che inizia con "c'era una volta", anche questa pretende che il male venga sconfitto. Ma questa, purtroppo, è solo una storia.

PRIMEDONNE A TEATRO E SULLO SCHERMO

di Fulvio Senardi

CINEMA

sommario

Non sfiora nemmeno Trieste il film *Duse*, regia di Pietro Marcello, calorosamente applaudito a Venezia e da qualche giorno in viaggio, non trionfale a credere ai numeri delle presenze di pubblico, nelle sale italiane. Non la sfiora, ripeto, ma c'è Gabriele D'Annunzio, il "nostro" Gabriele! Lo scrittore (e seduttore impenitente, poeta ispirato, ardito soldato, aviatore temerario, oratore trascinate, avventato e tirannico Comandante a Fiume, ecc.) inopinatamente assunto – fautori il nostro Sindaco e Giordano Bruno Guerri, insieme all'inaugurazione della statua in Piazza della Borsa – nel Pantheon dei geni letterari della città, e che non potrebbe mancare, che diamine!, in un *biopic* dedicato, sia pure per frammenti e spezzoni, agli ultimi anni di vita di Eleonora Duse. La donna che il Vate amò, tradì, abbandonò, raccontò con spietata sincerità nel romanzo *Il fuoco* e che lascia poi tracce, come tizzoni spenti, nella posteriore produzione del poeta (si pensi per esempio all'apparizione di Ghisola, nel *Notturmo*, il libro della cecità). Chi vuol saperne di più legga il libro *Più che l'amore* di Annamaria Andreoli, non solo dannunziologa, ma dannunziana.

Ed ecco dunque Gabriele: lo vediamo assistere, nel film, (con occhio, si direbbe, da spia) al fiasco di una rappresentazione nei primi anni '20 (non si tratta di una *Ecuba in trincea*, come racconta il regista, ma del *Così sia*, di Gallarati Scotti che fu fischiato al Costanzi nel 1922), quando la Duse ritorna al teatro, con Ibsen innanzitutto, dopo il lungo intervallo di silenzio (aveva abbandonato le scene nel 1909), e poi in un duetto al Vittoriale, bella invenzione registica, dove Valeria Bruni Tedeschi, la protagonista, e Fausto Russo Alesi nei panni del Vate, si contrastano a colpi di *overacting*, come ha scritto Chiara Zuccari, nella più lucida recensione del film che sia dato di leggere. Un D'Annunzio moscio, svisgorito e un tantino isterico, reduce dalla misteriosa caduta da un davanzale del Vittoriale, colto da spietate



inquadrature nella sua decrepita fisicità e sospettoso come non mai nei confronti dell'astro nascente del suo rivale in politica, Benito Mussolini. Secondo un'interpretazione che esaspera le distanze fra i due grandi protagonisti dell'impegno conservatore (in fondo la vera posizione ideale del Vate, approssimativo e confusionario come pensatore politico) negli anni liquidi del Dopoguerra e di cui è garante Giordano Bruno Guerri, che lo accredita di spiriti libertari e anarchici (guardando all' "impresa" di Fiume soprattutto), e che ritroviamo con stupore nel cast, a fianco del suo idolo e come lui altrettanto sciupato (interpreta, con il contentino di qualche battuta, il ruolo del segretario personale).

Giganteggia e gigioneggia Valeria Bruni Tedeschi, la Duse, raccontata da differenti prospettive. Sullo spartito delle vicende private, innanzitutto: il rapporto difficile con la figlia (Enrichetta Checchi Bullough) presto abbandonata e che vedrà in complesso assai poco, sposa nel Regno Unito di un professore inglese; poi l'amicizia con la fedele Desirée von Wertheimstein, ombra dei suoi anni maturi dopo essere stata compagna di collegio di Enrichetta (e, non tanto segretamente, sua rivale nell'amore dell'attrice); quindi le relazioni con gli attori che la circondano, in primo luogo il superato (per la recitazione enfatica)

Valeria Bruni Tedeschi: la Duse

IL PONTE ROSSO
MENSILE DI ARTE E CULTURA
N. 119 ottobre 2025

Elenora Duse e Valeria Bruni Tedeschi: virtuosismo alla prova in un contorno, ampio, intrusivo, frastornante. Istantanee dell'Italia del Dopoguerra



Il vagone-feretro del Milite ignoto

ma ancora carismatico Ermete Zacconi; infine, qui si torna sempre, la *liaison* appassionata e dolorosa con il vanesio e volubile Gabriele, il grande amore degli anni verdi (che poi tanto verdi non erano: la relazione inizia nel 1894, lei trentaseienne, lui trentunenne). Un versante “intimo” (se vi poté essere in una così devota sacerdotessa di Talia) che si intreccia alla storia, diciamo artistica, di una protagonista assoluta del Teatro italiano della fine di secolo, che nel Dopoguerra ambisce rientrare sulla scena osando un passo azzardato, comprensibilmente difficile, fonte di ansia e insicurezze e piuttosto fuori tempo (per il repertorio specialmente che, come dichiara Sarah Bernhardt che il regista fa incontrare con la Duse un’ultima volta nell’Italia degli anni Venti – bello il cameo di Noémie Lvovski –, è rimasto arenato a sensibilità, ideologie, forme espressive dell’anteguerra).

Ma c’è poi un contorno, ampio, intrusivo, frastornante (a occhio? $\frac{1}{4}$ dello durata del film); le istantanee dell’Italia del Dopoguerra, la stagione difficile di conflitti e violenze di un Paese lacerato da odi di classe e di partito, che, alla ricerca di nuove strade istituzionali per ridurre all’ordine il ribellismo sociale, procede ad occhi chiusi verso un futuro incerto, pronto a tutto per piegare i tempi nuovi a fin troppo scontate logiche di potere. In parte raccontato in proprio dal regista,

forse troppo ambizioso ma non poco inventivo – le scene di violenza delle camice nere –, in parte evocato con filmati d’epoca e con le voci fuori campo dei protagonisti d’allora. Con qualche scivolata nell’incongruo: il discorso di Mussolini per l’entrata in guerra del maggio 1940 come commento a immagini che illustrano la preistoria della presa del potere. Una svista, una predizione, il “tutto fa brodo” di un fascismo già *ab origine* stella nefasta del Paese? Ben prima che il movimento diventasse regime? Lo sarà soltanto partire da metà anni Venti anche grazie alle gravissime complicità della Corona e dei ceti proprietari (a proposito, perché solo riprese di soldati in divisa nel film, come se il “militarismo” fosse l’anima dannata dell’epoca, e nessuna bella foto di gruppo del Duce con gli amici industriali?), e con l’appoggio di un ceto intellettuale (nemmeno qui un commento visivo) che spicca per l’assoluta miopia (un Benedetto Croce, per esempio, che continuò a votare la fiducia a Mussolini anche nel 1924, l’anno di Matteotti, sognando in lui il possibile rifondatore di un liberalismo capace di condurre il Paese a disciplina).

Incombenti note al margine, questo contorno di contesto – il fascismo è, del resto, oggi particolarmente di moda, vuoi fra i narratori, vuoi nel dibattito pubblico, vuoi nei ranghi del Governo – ma intrecciate fitte fitte, a farne una poltiglia non sempre perfettamente decifrabile quanto alle intenzioni: gli spezzoni d’epoca, insistentemente riproposti, del treno che porta a Roma le spoglie del “militare ignoto”, intendono alludere a un culto collettivo che prepara la militarizzazione del Paese e la prossima guerra? Oppure, con il loro ossessivo rintocco di morte (e trasfigurazione), valgono come *mise en abyme* della rinascita dell’arte della Duse dopo la lunga parentesi funebre della Grande Guerra? Un piatto, insomma, preso nell’insieme, un po’ pesante. Per eccesso di condimenti. Potrebbe piacere. Io ho tratto conforto dalle lancette fosforescenti dell’orologio.

IL FESTIVAL DI TRIESTE 2025

di Luigi Cataldi

MUSICA

sommario

Al Festival di Trieste - Il faro della musica 2025, organizzato dalla Società dei Concerti, ho assistito a tre concerti al Teatro Verdi. Ecco le mie impressioni.

9 settembre 2025, *Ensemble Il Pomo d'oro*, Francesco Corti (direzione e clavicembalo) Anna Besson (flauto traversiere). Musiche di Johann Sebastian Bach e di Carl Philipp Emanuel Bach.

È stata protagonista del concerto una delle eccellenze musicali dei nostri giorni, Il Pomo d'oro, orchestra votata alla musica antica, ma capace di impiegare i mezzi e le conoscenze di una rigorosa prassi esecutiva anche nel repertorio moderno (a dimostrarlo sta l'eccellente incisione dei *Wasendonk Lieder* di Wagner con la voce di Joyce DiDonato). Nonostante la sua recente formazione (2012) svolge un'intensa e apprezzata attività concertistica in tutto il mondo ed ha una fluviatile produzione discografica (oltre 40 CD).

Dal 2018 il principale direttore ospite dell'orchestra è Francesco Corti, organista e clavicembalista formatosi a Perugia, Ginevra e Amsterdam, vincitore di prestigiosi concorsi (Lipsia 2006, Bruges 2007, fra gli altri), apprezzato come direttore e come solista in campo internazionale. A lui credo si debba la scelta del programma ascoltato a Trieste. I *Concerti per clavicembalo BWV 1052 e 1054*, il *Concerto Brandeburghese n. 5 BWV 1050* di Johann Sebastian Bach (1685-1750) e il *Concerto per flauto in Re maggiore Wq. 13* di Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788). Un repertorio consolidato per Corti, visto che è impegnato nell'incisione dell'opera omnia per clavicembalo e orchestra di papà Bach (tre CD sono già usciti per l'etichetta Pentatone e se ne attende un quarto) e alla musica dell'epoca di Bach figlio è dedicato il suo ultimo CD, *The Age of Extremes* (musiche di Georg Anton Benda, Carl Philipp Emanuel Bach e Wilhelm Friedemann Bach per l'etichetta Arcana), sempre accompagnato dal *Pomo d'oro*. Nella trasferta triestina, l'organico dell'orchestra è stato ridotto all'essenziale, senza raddoppi di parti strumentali (eccetto l'aggiunta del contrabbasso per rafforzare il basso continuo): Federico Guglielmo e Lucia Giraudo (violini), Giulio D'Alessio (viola), Cristina Vidoni (violoncello) e Vanni Moretto (contrabbasso).



Il Pomo d'Oro

Va aggiunto, naturalmente, il clavicembalo di Corti. L'organico essenziale ha il vantaggio di facilitare la comprensione del fraseggio e la tessitura polifonica di un repertorio simile e inoltre di evitare che la massa orchestrale sovrasti il cembalo. Il principale svantaggio dell'impiego di un organico ridotto sta nell'esigua massa sonora che rischia di perdersi in ambienti vasti, problema che, bisogna riconoscerlo, non si è avvertito al teatro Verdi.

Solista, per i due concerti che lo richiedevano, Anna Besson, flautista di formazione parigina e ginevrina, fondatrice insieme a Reinoud Van Mechelen dell'ensemble *A nocte temporis*, affermata esecutrice non solo del repertorio antico, ma anche del periodo romantico e interessata al recupero della tradizione del flauto irlandese.

Il *Concerto per flauto in Re maggiore Wq. 13* (1744), da cui si può partire, ha chiuso la prima parte. Pur essendo opera di Carl Philipp Emanuel, secondo figlio di Johann Sebastian, dunque più dei fratelli minori frutto dell'educazione del padre, è opera di diverso carattere da quelle paterne ed è caratterizzata da impeto sentimentale (lo si avverte nel carattere dei temi, in particolare quello del primo movimento e dal contrasto, fra le sezioni) che le conferisce un tono *stürmisch*. La fortuna del cosiddetto Bach di Berlino o di Amburgo (le due città dove a lungo risiedette) non fu inferiore a quella del padre. Charles Burney (lo storico della musica inglese a cui sempre si ricorre per testimonianze dirette sulla musica del XVIII secolo) lo conside-

Tre concerti al Teatro Verdi di Trieste dal corposo programma della manifestazione che è giunta quest'anno alla sua terza edizione



Francesco Corti
© C. Dourtire – 2019

rò «il più grande compositore per strumenti a tastiera mai esistito, ma anche il miglior suonatore per quanto riguarda l'espressione».

Pur essendo occasionale compagna di strada, Anna Besson si è bene integrata nella compagine. Due caratteristiche dell'esecuzione mi sono sembrate preponderanti, non solo in questa composizione, ma in tutto il concerto: precisione e compostezza. Ne è venuta fuori un'esecuzione chiara, senza eccessi, ma anche senza forme di espressività incisive e che restano nella memoria.

Composta mi è parsa pure l'esecuzione delle pagine di Bach padre. Corti ha scelto un equilibrato e preciso stacco dei tempi, ricorrendo con estrema parsimonia al "rubato" e ha avuto una sapiente cura delle ornamentazioni. L'orchestra ha dimostrato una grande capacità di ascoltare gli strumenti obbligati (il cembalo e il flauto) mostrando duttilità nella scelta dell'intensità del suono e pronta adesione alle scelte dei tempi. Significativo, in particolare, il *Brandeburghese n. 5*, che, come gli altri della serie, adatta in maniera originalissima il modello corelliano del concerto grosso allo stile bachiano. In questo caso il "concertino" che si contrappone al "tutti" orchestrale è composto da clavicembalo, flauto e violino. Abbiamo così modo di parlare anche di un altro membro fuori del comune dell'orchestra, il primo violino Federico Guglielmo, che nella sua più che trentennale carriera ha inciso oltre 300 CD, ha fondato un'apprezzatissima orchestra, *L'arte dell'arco*, e ha avuto i maggiori riconoscimenti artistici in tutto il mondo. Anche in

questo concerto, nitido è parso il dialogo fra i tre strumenti (soprattutto nel tempo lento centrale, "Affettuoso" dove suonano da soli) e con l'orchestra. Il primo tempo, come è noto, offre quello che da molti è ritenuto il primo vasto assolo di cembalo (ben 65 battute), mentre il terzo movimento, un allegro sul ritmo di giga, sviluppa un insistito contrappunto delle tre voci obbligate e dell'orchestra per 310 battute. Anche in questo caso l'esecuzione è parsa ammirevole per precisione e compostezza. Il pubblico triestino si è trovato di fronte, insomma, a musicisti di prima grandezza e di lunga esperienza, che padroneggiano ogni aspetto della partitura, i quali, mi è parso, dovendo scegliere fra rigore ed espressività, scelgono sempre il primo e ciò ha reso l'ascolto meno entusiasmante di quanto ci si potesse attendere.

Giovedì 11 settembre 2025. Vadym Kholodenko (pianoforte), Hartmut Haenchen (direttore), Orchestra della Fondazione Teatro Lirico G. Verdi di Trieste. Musiche di Johannes Brahms.

Il concerto, inserito nel programma del *Festival di Trieste*, ha anche inaugurato la *Stagione sinfonica del Teatro Verdi*. Forse è per questo che fin dall'ingresso in sala si percepiva il clima delle grandi occasioni: teatro gremito in ogni ordine di posti, vestiti eleganti, capannelli di chiacchiere salottiere.

Il programma comprendeva due monumenti brahmsiani, il *Concerto n. 2 in si bemolle maggiore per pianoforte e orchestra, op. 83* e la *Sinfonia n. 4 in mi minore per orchestra, op. 98*.

Il nome di più grande richiamo era quello del pianista Vadym Kholodenko. La sua biografia dimostra che, in certi ambiti, è ancora impossibile dividere amici e nemici (nello specifico, ucraini e russi), amare i primi e odiare gli altri. Kholodenko è nato nel 1986 a Kiev, quando esisteva ancora l'Unione sovietica. Dopo i primi studi nella sua città, dal 2005, ha proseguito la sua formazione al conservatorio Mosca. È vincitore di premi prestigiosi, fra cui il Concorso Internazionale Van Cliburn nel 2013, che lo ha lanciato nell'attività di concertista. Il direttore Valery Gergiev sempre nel 2013 lo ha voluto come pianista in residenza al Teatro Mariinskij di Pietroburgo e lo ha ac-

L'Ensemble Il Pomo d'oro ha eseguito musiche di Johann Sebastian Bach e del figlio Carl Phillip Emanuel

MUSICA

sommario

Jan Lisiecki
© Christoph Köstlin

compagnato sui più importanti palcoscenici internazionali. Intensa è tuttora la sua attività di concertista: sinfonica, con i più affermati direttori, solistica e da camera, spesso in coppia con la seconda moglie, la violinista kirghisa Alëna Mihajlovna Baeva, anche lei di formazione russa. Rigogliosa è anche la sua produzione discografica, della quale ricordo solo le *Sonate per pianoforte* di Scriabin, premiate con il *Diapason D'Or* nel 2018.

Sul podio Hartmut Haenchen, ultraottantenne maestro la cui storia personale si intreccia con la storia del secolo scorso e dell'attuale. È nato a Dresda nel 1943 (dice che il primo ricordo della sua vita è il bombardamento della città del febbraio 1945), si è formato là e nella Repubblica Democratica Tedesca si è affermato come direttore (Filarmonica di Halle, Filarmonica di Dresda, Orchestra da camera Carl Philipp Emanuel Bach di Berlino, Komische Oper sempre a Berlino, fra gli altri incarichi). Là è vissuto, da oppositore fino al 1986 (il fascicolo della Stasi, la polizia segreta della DDR, su di lui conta oltre 900 pagine), quando si è trasferito in Olanda con l'incarico di direttore musicale della Netherlands Philharmonic Orchestra e della Netherlands Opera. Apprezzato in tutto il mondo (soprattutto come interprete wagneriano e mahleriano), ha realizzato oltre 130 incisioni di eccellente livello. Nel 2014 ha ideato un progetto di 30 eventi in Europa e in Giappone (ha intenzione di riprenderlo in questi nostri giorni tenebrosi), intitolato "War and Peace", per far riflettere sull'importanza della pace, attraverso la musica, in luoghi significativi (fra gli altri, Helsinki, sede della Conferenza sulla sicurezza e la cooperazione in Europa, Tokyo e Dresda, distrutte dai bombardamenti nel 1945 a pochi giorni di distanza) e con opere significative (*Ifigenia in Tauride* di Gluck, che racconta dei devastanti effetti della guerra di Troia, *Fidelio* di Beethoven sull'importanza della solidarietà e del senso di umanità di fronte all'oppressione, la *Sinfonia n. 8* di Dmitrij Šostakovič, soprannominata *Sinfonia di Stalingrado* come esempio di resistenza alla vessazione dell'assedio). «Non essendo un uomo politico, non ho alcuna influenza sulla politica. Ma posso avere un'influenza attraverso la musica», ha detto. In un'altra intervista gli è



stato chiesto se, da dissidente che vive tuttora a Dresda, è in pace con la DDR. «Non sono ancora riconciliato. Ma mi sono detto: non lasciare che l'odio prenda il sopravvento. L'odio non è una cura».

Il «piccolo concerto per pianoforte» che Brahms dice di essere impegnato a scrivere nel 1881 all'amico Heinrich Peter Freiherr von Herzogenberg è un monumento in quattro tempi della durata di quasi un'ora, fra i più impegnativi dal punto di vista tecnico, in cui fitto è il dialogo fra solista e orchestra, la sovrapposizione di piani sonori, il repentino e continuo alternarsi di impasti timbrici diversi per dar vita a diverse passioni. Kholodenko (pur uscendo stremato e grondante di sudore alla fine dell'esecuzione) è riuscito a padroneggiare la tecnica al punto da fare apparire la musica come spontanea. Dinamica e energetica mi è parsa l'esecuzione nei tempi mossi (Allegro non troppo, Allegro appassionato e Allegretto grazioso), ma (è un pregio) senza enfasi eccessiva e magniloquenza, più intimistica quella del terzo movimento (Andante). L'integrazione fra il solista e l'orchestra del Verdi (in stato di grazia) mi è parsa eccellente.

Haenchen ha iniziato la *Sinfonia n. 4* (1885) di Brahms prolungando, la prima nota, Si, del tema (una terza discendente seguita da una sesta ascendente). Così in chi ascolta resta un senso di sospensione, che torna o che rimane nel ricordo per tutto il primo movimento (Allegro non troppo) quando si riascolta il motivo. Un certo senso malinconico, tipico

IL PONTE ROSSO
MENSILE DI ARTE E CULTURA
N. 119 ottobre 2025

Tutto esaurito al "Verdi" per
il concerto di Kholodenko



Il logo del Festival

L'orchestra del Verdi diretta da Hartmut Haenchen si è confrontata con musiche di Johannes Brahms, mentre il pianista Jan Lisiecki con l'orchestra diretta da Luka Hauser con un programma beethoveniano

del primo movimento di questa sinfonia, viene così accentuato, come pure accentuato è risultato il contrasto con il secondo tema, quasi di fanfara militare. Anche nel secondo tempo (Andante moderato) Haenchen ha sottolineato il clima mesto da un lato e lo slancio lirico dall'altro. Nell'Allegro giocoso, uno scherzo, ma in insolito tempo binario con una sorta di trio in cui i corni hanno parte preponderante, Haenchen ha bilanciato con cura le sezioni dell'orchestra e ha mantenuto un ritmo sostenuto di danza campestre. Il grandioso finale (Allegro energico e passionato), in cui Brahms impiega, oltre alla forma della Passacaglia (un tema di otto battute elaborato in 35 variazioni), anche il contrappunto bachiano, è stato affrontato con grande energia, attenzione per i contrasti coloristici e per la scelta dei tempi. L'orchestra del Verdi in questa sinfonia ha dato il meglio di sé: attenta, equilibrata nelle diverse sezioni, capace di scolpire i temi con le diverse voci. Un'esecuzione da ricordare.

Domenica 14 settembre 2025. Jan Lisiecki (pianoforte), Luka Hauser (direttore), Orchestra della Fondazione Teatro Lirico G. Verdi di Trieste. Musiche di Ludvig van Beethoven.

Due musicisti giovani, ma già molto affermati, il pianista canadese di origini polacche Jan Lisiecki, classe 1995, e il direttore (ed anche lui pianista) nato in Spagna nel 1997 di famiglia serbo-tedesca Luka Hauser, accompagnati dall'Orchestra del teatro Verdi, si sono misurati con un programma beethoveniano tanto conosciuto quanto impegnativo: l'*Ouverture Coriolano in do minore op. 62*, il *Concerto n. 5 per pianoforte e orchestra in mi bemolle maggiore, op. 73 "Imperatore"* e la *Sinfonia n. 5 in do minore op. 67*.

Lisiecki è normalmente impegnato in un centinaio di concerti all'anno in tutto il mondo, da solista o con famosi direttori (Antonio Pappano, Daniel Harding fra gli altri), incide per *Deutsche Grammophon*, con la quale, per limitarci a Beethoven, ha pubblicato i *Lieder* insieme al baritono Matthias Goerne nel 2020, premiati col *Diapason d'Or* (a dimostrazione della sua versatilità che lo fa eccellere anche nella musica da camera) e, dal vivo, insieme all'*Academy of St Martin in the Fields* da lui stesso diretta, i cinque concerti



per piano di Beethoven.

Anche Luka Hauser, a dispetto della sua giovane età, vanta un curriculum rispettabile. È *Kapellmeister* della *Staatsoper* di Stoccarda, dirige importanti orchestre come la *Konzerthausorchester* di Berlino, la *Tokyo Philharmonic Orchestra*, la *Sinfonieorchester* del Liechtenstein, la *Staatskapelle* di Weimar e la *Thüringer Symphoniker*.

Per Lisiecki, oltre al CD sopra ricordato, l'*Imperatore* è opera frequentatissima, che ha eseguito sui principali palcoscenici del mondo. Da qui deriva, credo, la sua disinvoltura che si è apprezzata anche a Trieste: precisione degli attacchi, del tocco, dei tempi, del fraseggio. Capacità di fare apparire un concerto pieno di difficoltà, come cosa facile e naturale, senza alcuna ostentazione di virtuosismo. Purtroppo l'intesa con l'orchestra in qualche occasione non è stata perfetta, in particolare in alcuni passi del secondo movimento in cui gli archi sono stati sovrastati dal solista.

In effetti qualcosa di non ben registrato si è ascoltato anche nella parte esclusivamente sinfonica. L'attacco della *Quinta* ha rivelato qualche asincronia fra le sezioni dell'orchestra (qualcosa di simile si era ascoltato anche nell'*Ouverture* del *Coriolano* e persino nell'*Imperatore*) e in qualche occasione, specie nel primo tempo, l'equilibrio sonoro fra le sezioni non è parso perfetto. Nel corso della sinfonia l'intesa fra gli strumenti si è consolidata e il movimento finale (Allegro) è parso più convincente per scelta dei tempi e dei volumi sonori.

DADÀ ALL'HANGAR TEATRI DI TRIESTE

di Michele Ramunno

TEATRO

sommario

Dadà – *Core in fabula*
Locandina

Non c'è fila, eppure non si direbbe disinteresse. All'Hangar Teatri di Trieste, più che attesa c'è fiducia: fiducia in un luogo che, nel tempo, ha saputo costruirsi un pubblico affezionato, quasi identitario. Le persone che varcano la soglia dello Hangar sembrano riconoscersi più in un modo di essere che in un progetto culturale: uno stile di vita, un'estetica della differenza che finisce però per valere soprattutto al proprio interno.

Non si respira la pressione del mondo esterno: qui non serve avere le spalle dritte o il petto in fuori nessuna divisa o posa da mantenere. Si può essere bassi, fuori dagli schemi, vulnerabili e sentirsi al sicuro. Ma questa sicurezza, se osservata da vicino, rischia di somigliare più a un recinto che a una vera apertura: un luogo dove la diversità è accolta solo se rispecchia quella del gruppo, dove l'anticonformismo è diventato una nuova forma di conformità.

All'Hangar, d'altronde, anche lo spazio sembra rispecchiare questa ambiguità: una prima sala funge da bar e biglietteria, e una seconda, quella teatrale, ricavata da quella che un tempo era una carrozzeria, oggi trasformata in teatro. Il soffitto è basso, le pareti portano ancora i segni di un passato artigianale, e l'impressione è quella di un luogo recuperato più per spirito che per decoro. Uno spazio che non maschera le proprie imperfezioni, ma le mette in scena, come parte della sua identità.

È qui che venerdì 10 ottobre, nei giorni che precedono la Barcolana, si è esibita Dadà, artista napoletana dalla presenza scenica magnetica e difficilmente classificabile.

Il concerto si apre con un set di musica elettronica curato da Raketa, artista slovena, che prepara l'atmosfera come un preludio visivo e sonoro. Sembra di entrare in uno scantinato dove si organizzano feste adolescenziali: l'aria è satura, le luci fumose, il respiro corto. C'è qualcosa di claustrofobico e insieme liberatorio, come in un film dell'orrore in cui però tutti scelgono di restare. È in questo contesto che appare Dadà, e il contrasto è immediato: la sua presenza sembra al tempo stesso amplificare e rovesciare quell'energia. L'ambiente cupo diventa il luogo perfetto per il suo rito, uno spazio di tensione e libertà insieme, sospeso tra il sacro e il dissacrante.



Le sue canzoni durano raramente più di due minuti: troppo poco, per chi è abituato a un ascolto "tradizionale", per afferrarne la pienezza musicale. Ma il punto, qui, non è (solo) la musica. Dadà costruisce il suo spettacolo come un *teatro-canzone* postmoderno, più vicino alla lezione di Giorgio Gaber che al pop contemporaneo: introduzione parlata, cornice ironica o dolente, e poi l'esecuzione. Spesso la premessa supera in durata il brano stesso, ma questo è anche il sintomo di un'epoca in cui la soglia d'attenzione si è accorciata, e la musica ne risente nel formato come nel linguaggio.

I brani di *Core in fabula*, il suo primo disco a tema, compongono la sostanza dell'esibizione. Un esperimento interessante, che riesce a trattenere l'essenza della napoletanità senza scadere nella caricatura. Non la Napoli da cartolina, ma quella malinconica e ironica, capace di ridere ma anche di scendere in profondità. In questo senso, Dadà sembra unire il candore disarmato di Troisi con la sapienza teatrale di De Filippo, attingendo anche alla tradizione orale popolare.

I temi che Dadà porta in scena appartengono a quella costellazione ideologica che oggi viene spesso etichettata come *woke*: l'esistenza nella sua nudità, la fluidità di genere, la messa in discussione del patriarcato e del mito del "maschio alfa". Questo emerge con chiarezza in canzoni come *Igor*, dove il protagonista incarna il classico maschio costretto

IL PONTE ROSSO
MENSILE DI ARTE E CULTURA
N. 119 ottobre 2025

La cantante si è esibita in un rifugio (forse troppo)protetto



Dadà in *C'era una volta
l'anima mia*

dalle convenzioni sociali a mostrarsi forte, virile, assertivo, ma che in realtà desidera essere – o forse semplicemente poter essere – Nina o Martina. È un racconto di prigionia identitaria, di un corpo che non coincide con l'immagine imposta dal mondo. Ancora più esplicita è *'Mmiezio 'e zzizze 'e ll'angelo*, dove la figura dell'angelo, simbolo di purezza, viene rielaborata in chiave trasgressiva: l'angelo diventa un corpo trans, terreno e sensuale, dal seno generoso. Il brano gioca sul contrasto tra il linguaggio crudo e la tensione mistica, tra il desiderio e la bestemmia, come se la liberazione potesse avvenire solo profanando l'immagine della purezza.

Sono temi centrali nel discorso pubblico e culturale contemporaneo, ma anche fortemente esposti al rischio della ripetizione e dell'autocompiacimento. Nel caso di Dadà, la riflessione è sincera, viscerale, ma non sempre sfugge al linguaggio già codificato dell'impegno identitario. Il bersaglio resta quello canonico – il maschio bianco, eterosessuale e presuntivamente dominante – e a volte la provocazione sembra più performata che realmente vissuta. È come se, nel desiderio di essere dalla parte “giusta” della storia, l'artista finisse talvolta per assecondare una grammatica dell'inclusione che, proprio perché condivisa e riconosciuta, perde parte della sua forza sovversiva.

Eppure, quando riesce a liberarsi da questo schema – quando lascia che il corpo, la voce e il dialetto parlino senza mediazioni – Dadà torna a essere davvero pericolosa, nel senso

più fertile del termine: capace di mettere in crisi lo spettatore non perché proclama, ma perché mostra, incarnando quella tensione tra identità e desiderio che nessuna ideologia può sciogliere. Dietro il manifesto, infatti, pulsa un'energia teatrale autentica. Nei momenti migliori – quelli meno schierati, quelli della sua Napoli – Dadà riesce a trasformare quella cultura in carne viva, dando voce non soltanto a donne streghe, ribelli e uomini “smarriti”, figure che rappresentano la fatica di chi cerca un linguaggio nuovo dentro corpi e ruoli imposti, ma anche a un mondo popolare ancora vivo, ironico e contraddittorio.

È quando abbandona il discorso ideologico e si affida al linguaggio dell'ironia, del corpo, del dialetto, che la sua arte respira davvero, confermando la straordinaria *generatività* della città del Vesuvio. Una generatività che, negli ultimi decenni, si è espressa soprattutto nell'arte e, in particolare, nella musica: da Almamegretta a Enzo Avitabile, da Liberato alle nuove sperimentazioni elettroniche, Napoli continua a reinventare se stessa nel suono, nel ritmo, nella contaminazione.

La lingua napoletana, con la sua musicalità intrinseca, sembra adattarsi naturalmente ai battiti elettronici: le vocali aperte, le cadenze spezzate, l'alternanza tra dolcezza e durezza fonetica si fondono con la pulsazione sintetica della *techno*, restituendo una vibrazione quasi primordiale. In questa sintesi tra oralità arcaica e modernità sonora, Dadà trova la propria cifra: non un'imitazione dei modelli globali, ma un uso consapevole della lingua come strumento ritmico e identitario. È lì che la sua voce diventa corpo, e il corpo si fa linguaggio.

Al di là delle questioni politiche, il talento di Dadà è evidente. Ha carisma, scrittura, presenza scenica e una voce capace di passare in un attimo dall'intimo al graffiante. Forse, per compiere un passo ulteriore, dovrebbe osare ancora di più: abbandonare il rifugio del “politicalmente corretto” e lasciar parlare la musica con maggiore ampiezza, concedendole il tempo di respirare.

Per ora, resta l'impressione di un'artista che non chiede consenso ma attenzione. E in un mondo dove tutti vogliono essere ascoltati, Dadà è tra i pochi che hanno davvero qualcosa da dire.

GIANQUINTO E MONTANARO

LA MEMORIA

sommario

di Giancarlo Pauletto

Andammo – se non ricordo male nella primavera del 1978 – a Villa Simes di Piazzola su Brenta, per visitare la mostra di Alberto Gianquinto (1929-2003) *Il paese promesso*. L'idea di una rassegna a Pordenone dell'artista veneziano data già da qualche tempo, fummo perciò assai lieti di constatare la sua disponibilità, e un'attenzione che si concretò ben presto in una rassegna dei suoi ultimi dieci anni di pittura. Sicché la mostra si intitolò appunto: *Gianquinto 1968/1978. Dieci anni*, e fu inaugurata nel dicembre del medesimo 1978.

«Il fascino della pittura di Gianquinto» – scriveva Mario De Micheli in un suo testo in catalogo – «sorge dalle virtù spontanee di una pittura che riesce a stabilire con noi un dialogo diretto, senza schemi, senza circonlocuzioni. E tuttavia non si tratta di un fascino effimero... L'acuta dolcezza delle sue immagini o la loro improvvisa veemenza manifestano un'efficacia che suscita dentro di noi risonanze profonde, che risveglia echi sopiti, e promuove sentimenti e ragioni ben più ricchi e durevoli. È la complessità di Gianquinto, che s'accompagna, appunto, e fa tutt'uno con la sua spontaneità». Constatì la verità di queste parole di De Micheli visitando più volte la mostra, dimorando a lungo, per così dire,



Alberto Gianquinto
Gesù alla colonna
olio su tela, 1998

dentro quella pittura e lasciandomi impregnare dai suoi spazi e dai suoi colori, assonanti con vari aspetti delle avanguardie del Novecento, espressionismo, Picasso, futurismo, informale, e nello stesso tempo realizzata con una sicurezza di stesura e una libertà d'invenzione figurale assolutamente specifiche, del tutto inconfondibili. Nutrirsi della tradizione e, dal suo interno, emergere vittoriosamente nell'essenzialità allusiva del proprio discorso.

Lo sguardo di Gianquinto è “uguale”, il gesto con cui egli fa una gabbia con i canarini è così ampio e sicuro come quello con cui dipinge le sue opere più esplicitamente civili, *A Guevara*, *La marcia*, *Il portabandiera*.

Ciò perché tutto è “nella storia”, e nella storia è necessario “testimoniare”: di una soggettività lirica, certo, ed ecco opere come *L'allodola*, *Il cancello*, *Plenilunio*; ma anche del nostro essere uomini e partecipi del comune destino, ed ecco le opere “civili”: che sono pittura allo stesso titolo di ogni altra pittura, ed hanno il loro specifico contenuto proprio nella “forma” realizzata del loro apparire sulla tela e agli occhi dello spettatore.

Spontaneità e complessità, dunque, come dice De Micheli.



Alberto Gianquinto
Gesù nel sepolcro
olio su tela, 1998

IL PONTE ROSSO
MENSILE DI ARTE E CULTURA
N. 119 ottobre 2025

Alberto Giaquinto

La madre

olio su tela, 1978



Diorama teatrale
sette acqueforti
incollate su cartoncino,
prima metà sec. XVIII

La bella vita del critico d'arte / 46

Giaquinto si schiera, il suo discorso si può forse così formulare: «Io sono questa concreta persona che ha fatto queste scelte concrete. Su esse mi interrogo e rifletto, proponendo, da pittore, il mio colloquio con tutti: ognuno sappia con chi sta parlando».

Si tratta infine di far vivere ciò che è vivo, di rappresentare una positività che pur attaccata e combattuta, spesso sofferente e quasi disperata, tuttavia resiste sulla scena del mondo, rifiuta di abbandonarsi all'irrazionalità.

Penso per esempio alla simbologia del libro, che ritorna più volte nei suoi quadri e che indica chiaramente la necessità della conoscenza, il tentativo di dare un senso alla storia in cui tutti siamo immersi.

Con una pittura larga, aperta, intuita, sintetica, piena d'aria: e di gramsciano "ottimismo della volontà".

Il pittore ritornò poi, nel 2000, alla Sagittaria, con una mostra intitolata, molto semplicemente, *Gesù*.

Gesù come segno evidente di ogni perdita e fallimento dell'umano, restando impregiudicata l'assunzione, che ciascun visitatore poteva commisurare su se stesso, del versante religioso cui ad ogni modo quella figura rimanda.

Tema trattato dall'artista nei termini – come scrivevo – di un' "epica prosciugata".

L'epicità come appartenente alla natura mitica ed esemplare dell'argomento, la sua "secchezza" alla necessità che niente

di retorico sfiorasse la nuda purezza "pedagogica" della storia.

Ecco perciò opere come *Gesù alla colonna*, o *Gesù nel sepolcro*, che vivono in trepide campiture attraversate da segni allusivi, da macchie che ora sono sangue ora sono buio, ma un buio non inerte, non vuoto: quadri come parole sfiorate, dette quasi con ritrosia.

Se ne sente la difficoltà, se ne sente la verità, se ne sente in ogni modo la forza comunicativa.

Carlo Montanaro, docente e direttore dell'Accademia di Venezia, cineasta, direttore di festival, collaboratore di varie imprese editoriali relative alla decima Musa – quali ad esempio la *Storia del cinema mondiale* della Einaudi – è anche grande collezionista di tutto ciò che riguarda la preistoria di quest'arte, e in tale veste ha portato a Pordenone due bellissime mostre, nel 2006 quella intitolata *Prima dei Lumièrè*, nel 2019 quella intitolata *Il giorno e la notte*.



Niente di estraneo, in questo, all'attività della Sagittaria: a parte il fatto che al Centro di Pordenone ci si occupa di cinema fin dalle origini, e Carlo Montanaro è uno dei collaboratori essenziali in questo ambito, resta che le due mostre erano in prevalenza costituite da incisioni, litografie, fotografie, locandine e manifesti – cioè arte tipografica; in altri termini, di materiali che da sempre vengono allestiti nelle esposizioni.

C'erano, ovviamente, anche altre cose, come "mondi nuovi", megaletoscopi,

Dalla Laguna di Venezia, con due mostre ciascuno, proponemmo i lavori del veneziano Alberto Gianquinto e del buranese Carlo Montanaro

LA MEMORIA

sommario

polyorami, *lorgnettes*, visori stereoscopici, cioè tutti quegli strumenti che hanno anticipato in qualche modo il cinema, e questo era l'aspetto specifico delle due rassegne.

Molto da godere, dunque, per gli appassionati della decima Musa, ma molto da godere, anche, per chi più semplicemente volesse sincerarsi della qualità dei pezzi grafici, delle stampe, delle fotografie in esposizione.

Non escludendo, naturalmente, che il godimento fosse doppio per chi amava sia l'arte grafica sia il cinema.

Senza distinguere tra le due mostre, citerò tra i tanti materiali alcuni pezzi, giusto per dare un'idea della qualità "prelibata" delle due esposizioni, nelle quali aleggiava il gusto delle cose rare, delle cose "preziose": e possono essere, queste cose preziose, anche dei semplici gadget, o delle cartoline, o una locandina, tuttavia in grado di evocare un tempo e un'aura, magari attraverso una nitida illustrazione raffinatamente liberty.

Quasi impossibile non partire dalla *Veduta del Prato della Valle* del Canaletto, 1740 circa, eseguita su due lastre, alta trenta centimetri e larga complessivamente ottantacinque, messa in testa alla seconda esposizione come una sorta di anticipazione di tutte le grandi panoramiche che il cinema avrebbe offerto in futuro: un pezzo splendido non solo per amplitudine e ariosità, ma anche per la nitidezza dei particolari, come per esempio la sequenza dei panni stesi ad asciugare lungo il porticato, sulla sinistra.

Poi, per fare subito altri grandi nomi, ecco William Hogarth con un'incisione del 1753, una "falsa prospettiva" in cui si legge tutta la sottile arte incisoria dell'autore, oltre che la sua capacità di "scherzare" con il tema prospettico, del resto ovvia in chi aveva inciso le celebri tavole della *Carriera di un libertino*; ecco il bel manifesto serigrafico di Fernand Leger, dedicato ad un'esposizione di cinema, ecco una fotografia originale di Man Ray, un *Interieur* della fine degli anni '20, di preziosa limpidezza.

Ma poi, restando in ambito fotografico,



tutta la serie di immagini di Carlo Naya, una Venezia "effetto chiaro di luna" di straordinaria suggestione, e siamo circa nel 1875.

Infine – per ricordare, attraverso di esso, anche la gran serie di altre stampe, vedute d'ottica colorate o no, traforate o no, effetti scenici ed effetti notte a volte strabilianti, oggetti di vario genere e via e via, il *Diorama teatrale* – sette acqueforti incollate su cartoncino, ritagliate e colorate, da montare in prospettiva, raffigurante l'*Adorazione di Cristo morto* mondi – di Martin Engelbrecht, Augsburg, Germania, prima metà del XVIII secolo.

Una costruzione di 17,5 centimetri di altezza per venti di larghezza, profonda forse una quindicina – il catalogo della mostra non riporta questa misura – di strepitoso effetto cromatico e scenografico, con un'infinità di figure e figurine, e di decori distribuiti senza parsimonia ma con eleganza: un teatrino di meraviglie, insomma, il cui effetto sull'acquirente e sull'osservatore settecentesco possiamo ben immaginare se noi, abituali a tutte le diavolerie del cinema, restiamo a nostra volta a bocca aperta.

Carlo Naya

Ponte della Paglia

Fotografia all'albmina

1875 c.a.

Johann Hurlimann

Chiesa di San Marco a Venezia

acquatinta all'acquerello, 1882

IL PONTE ROSSO
MENSILE DI ARTE E CULTURA
N. 119 ottobre 2025

MICHELE DE LUCA



POESIE DEL DISINCANTO

2020-2021



Hammerle Editori

ROBERTO COCCOLO

CORRONO TRA NOI PAROLE



HAMMERLE EDITORI IN TRIESTE

SILVA BON

ULTIMA VERSIONE QUADERNO DI APPUNTI



Hammerle Editori in Trieste

SANDRO APA

QUARTO PICCOLO FLORILEGIO DI DIPINTI E VERSI



Hammerle Editori in Trieste

MICHELE DE LUCA



PERCHÉ C'È LA LUNA?

Pensieri miei



Hammerle Editori

ALDA
GUADALUPI

MENO ODIO TANTO AMORE



HAMMERLE EDITORI IN TRIESTE

MARINA SILVESTRI



MIRALEGRA



HAMMERLE EDITORI

GIOACCHINO STAROPOLI

UN TUFFO NELL'IGNOTO



HAMMERLE EDITORI

MICHELE DE LUCA



NUOVI APPUNTI DI FOTOGRAFIA (2011 - 2025)

Prefazione di Italo Zannier



Hammerle Editori