

IL PONTE ROSSO

MENSILE DI ARTE E CULTURA

N. 122 - GENNAIO 2026



TESSERAMENTO 2026

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

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

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

IT 36 A 08877 02202 000000345619

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

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

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

info@ilponterosso.eu

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

Sommario

Verso il referendum	3
C'era un ragazzo che come me... .. <i>di Roberto Spazzali</i>	4
Per Virgilio Giotti	7
<i>di Walter Chiereghin</i>	
Donne e bibliofilia	10
<i>di Gabriella Ziani</i>	
Paesaggi dell'anima	12
<i>di Gianluca Bocchinuso</i>	
A qualcuno piace giallo	18
<i>di Roberto Curci</i>	
Due storie del presente	20
<i>di Fulvio Senardi</i>	
L'opera grafica di Michelstaedter	22
<i>di Elisa Donda</i>	
Tre mostre, tre idee di arte	24
<i>di Michele Ramunno</i>	
Tra San Giusto d'oro e i confini del possibile	27
<i>di Luciana Amato</i>	
<i>La gatta sul tetto che scotta</i>	28
<i>di Luigi Cataldi</i>	
Attualità del Settecento in scena	31
<i>di Luigi Cataldi</i>	
Svevo a teatro, non senza ombre	34
<i>di Fulvio Senardi</i>	
<i>La vigna di Noé a Castions di Zoppola</i>	36
<i>di Melania Lunazzi</i>	
La lunga amicizia con Franco Dugo	37
<i>di Giancarlo Pauletto</i>	
Viktor Parma al Teatro Verdi	41

VERSO IL REFERENDUM

EDITORIALE

sommario

Saremo presto chiamati a votare per confermare o respingere una legge che stabilisce percorsi di carriera distinti tra magistratura giudicante (giudici) equirente (pubblici ministeri), abolendo il Consiglio Superiore della Magistratura che sarà sostituito da due Consigli Superiori della Magistratura (CSM) separati, mentre le funzioni disciplinari verrebbero sottratte a entrambi questi due organi e trasferite a un'Alta Corte disciplinare. La legge costituzionale proposta al giudizio degli elettori modifica una pluralità di articoli della Costituzione, quelli che nel Titolo IV regolamentano appunto l'Ordinamento giurisdizionale.

La genesi della legge costituzionale tenacemente voluta dal Governo e integralmente approvata dal Parlamento con una doppia lettura, senza il concorso delle forze politiche di opposizione, si inserisce in un clima pluridecennale di frizioni tra politica e magistratura, il che determina la particolare asprezza nel confronto dialettico tra favorevoli e contrari, che certo non facilita la scelta che gli elettori sono chiamati a fare in materia di per sé connotata da non agevoli tecnicismi. Una campagna elettorale ristretta nei tempi – e per di più condotta in un ambito informativo assolutamente sproporzionato a favore dei sostenitori del sì – non agevolerà certo un sereno ed equilibrato giudizio da parte del corpo elettorale.

Hanno cercato di farla passare come una riforma della Giustizia, il che non è. Che vinca il sì o il no, i processi avranno la medesima durata che hanno ora, saranno celebrati con la stessa procedura e per i cittadini – sia quelli direttamente coinvolti negli atti giudiziari che la generalità degli altri – non cambierà assolutamente nulla con la conferma o la cancellazione della legge costituzionale oggetto della consultazione. Opinione chiaramente espressa, del resto, dallo stesso ministro della Giustizia che ha proposto la modifica della Carta.

Allora hanno cercato di cambiare la narrazione, e la “riforma” è diventata la “separazione delle carriere” dei magi-

strati, premessa – ad avviso del Governo – necessaria per garantire un più rigido distacco tra magistrati giudicanti e magistratiquirenti. Quello che non viene detto è che tale separazione è già in atto dal 2005, per cui il magistrato può richiedere di passare da una all'altra carriera una sola volta, dovendo per di più essere trasferito dopo il passaggio in altra regione. Dati recenti indicano che circa lo 0,83% dei magistrati è passato da PM a Giudice e lo 0,21% ha chiesto il passaggio inverso. È dunque plausibile che si modifichi la Costituzione per così irrilevante fenomeno?

Quel che rimane e che suscita il comprensibile dissenso dei magistrati riguarda dunque la distribuzione delle competenze dell'attuale CSM in tre diversi organismi, e soprattutto il meccanismo dell'individuazione dei membri – solo di quelli togati – con il bizzarro metodo del sorteggio anziché con normali elezioni da parte dei colleghi. Il sorteggio, per un terzo dei membri di competenza del Parlamento, avviene attingendo però da un elenco votato dalle due Camere e quindi con una preselezione affidata ai politici, secondo regole affidate ad una legge ordinaria. Quindi il Parlamento elegge, e poi sorteggia dall'elenco degli eletti, chi poi farà parte del Consiglio. I magistrati invece non hanno più diritto di voto. Sarà fra i membri di fiducia dei politici che verranno scelti i vicepresidenti dei due CSM e il presidente dell'Alta Corte disciplinare.

Per l'Associazione nazionale magistrati dalla riforma «emerge un disegno di indebolimento della magistratura, realizzato essenzialmente attraverso la separazione dell'unico ordine giudiziario mediante la previsione di due diversi Csm, uno per i giudici e l'altro per i pubblici ministeri, con un subdolo affidamento della direzione dei due organi alla componente di nomina politica, e mediante l'attribuzione della competenza disciplinare ad un'Alta Corte, che si configura come un tribunale speciale previsto solo per la magistratura ordinaria».

Giudicate un po' voi...

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

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

n. 122
gennaio 2026

Direttore:
Walter Chiareghin

Posta elettronica:
info@ilponterosso.eu

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

In copertina:
Gino Parin
Ritratto di Magda Springer
con canestro di frutta
olio su tela, cm 124 x 115
1932
collezione privata, Trieste

IL PONTE ROSSO
MENSILE DI ARTE E CULTURA
N. 122 gennaio 2026

C'ERA UN RAGAZZO CHE COME ME...

di Roberto Spazzali



La vita è fatta di numeri. Inesorabili, segnano l'esistenza umana. Ore, date, misure, prezzi, valori.

La vita dello sportivo è un numero che si moltiplica e si divide, Aumenta e diminuisce.

Un numero intero che diventa frazione di tempo. E con quella frazione di tempo, di secondo, sali o scendi una classifica. Una frazione di tempo che vale una vita di sacrificio. Puoi diventare il numero uno del *rating*, di una classifica, di una schiera di legittimi ambiziosi. E c'è invece chi rimarrà il numero duecento. Ma va bene lo stesso.

Il numero assegna un ruolo sul campo. Il nome vale meno di un numero sulla maglia o sulla calottina. E quando il campione si ritira, viene pure ritirata la sua maglia. Nessuno potrà più portare quel numero, il suo numero. Perché lo ha identificato più del suo nome.

Numeri, da eguagliare, da superare. Numeri.

Non per battere un record ma per giungere fatalmente in fondo alla gara della vita. Non importa se primo o ultimo. 005. È il numero del volo Lufthansa di venerdì 28 gennaio 1966 che si era alzato in volo da Francoforte diretto ad

Amburgo. Alle 17.41, con 8 minuti di ritardo, i carrelli del CV-440, si staccano dalla pista 25R.

Il Convair CV-440 ha nella pancia 3.200 litri di carburante sufficienti per un volo di 5 ore e 13 minuti. A bordo vi sono 46 persone. 42 passeggeri e 4 membri dell'equipaggio. Tra costoro 7 atleti della nazionale italiana di nuoto: 3 ragazze e 4 ragazzi, l'allenatore e un telecronista della Rai.

Il tempo atmosferico: temperatura 4 gradi Celsius, visibilità 700 metri, pioggia battente, vento da sudest a 9 nodi (poco più di 16 chilometri all'ora). Poco più di una brezza. Era stato deciso che in caso di maltempo l'aereo doveva atterrare a Stoccarda. Alle 18.40, dopo 30 minuti di volo a 4.300 metri di altezza, il CV 440 inizia la discesa per raggiungere la pista numero 27. Quella assegnata.

L'anemometro di coda segnala il vento a 6 nodi (11, 11,2 chilometri all'ora). All'aeroporto di Brema è consentito l'atterraggio di quel tipo di aereo con vento fino a 5 nodi (9,26 chilometri all'ora).

Nebbia alla mattina e l'aeroporto era stato chiuso. Poi riaperto nel pomeriggio.

L'aereo scende, poi a 10 metri dal suolo si rialza e pochi secondi dopo... (quanti secondi 4,5,6,7?) il CV440 vira a sinistra e finisce la sua corsa in un campo. 400 metri oltre l'estremità della pista.

Pochi secondi... (quanti secondi 4, 5, 6, 7?) e la fusoliera viene avvolta dalle fiamme. Bruciano 2.500 litri di carburante rimasti nei serbatoi. Fiamme furiose e invalicabili. Furono spente dopo 40 minuti di lotta disperata. Rottami e corpi carbonizzati sono sparsi in un ampio terreno paludoso: 42 passeggeri, 4 membri dell'equipaggio.

La pioggia dirada la nebbia salita nuovamente. Nessun superstite. 46 morti in quel pomeriggio di venerdì 28 gennaio 1966. Poco dopo le ore 18.51. La sera è già notte. Notte anche su quei sette giovani italiani e i due accompagnatori.

È una notte italiana come le altre. Fino a un certo punto. Non oltre. Il te-

1966: l'anno della tragedia di Brema e della scomparsa di Bruno Bianchi, capitano della nazionale italiana di nuoto

STORIA

sommario

Prima
della gara

leggiornale del primo canale della Rai dà la notizia. Non è solo un grave incidente ma una tragedia per lo sport italiano e l'Italia.

Poi i programmi continuano con una commedia di Renato Simoni.

Sul secondo canale invece si trasmette il XVI Festival di Sanremo. Seconda serata. Non si possono essere esitazioni né rinvii. Non un accenno. Adriano Celentano canta *Il ragazzo della via Gluck* assieme a Cerruti, Santercole e al triestino Lorenzo Pilat. Esordisce Lucio Dalla con *Paff... Bum*, canzone surreale. Non passano in finale e i sostenitori di Celentano contestano il verdetto fino all'intervento della polizia che li allontana.

C'è un'Italia del Festival di Sanremo. C'è anche un'altra Italia, che ancora attende di essere scoperta.

Quel 1966 è pure l'anno di un'altra canzone scritta da Franco Migliacci e con la musica di Mauro Lusini. L'interpretazione è affidata a un giovane cantante già ben noto al pubblico: Gianni Morandi.

La canzone è *C'era un ragazzo come me che amava i Beatles e i Rolling Stones*.

Presentata in ottobre al Festival delle Rose di Roma dedicato soprattutto alla musica *beat* e ai nuovi cantanti. È una canzone pacifista ispirata alla guerra nel Vietnam. Viene censurata dalla Rai perché metteva in cattiva luce il potente alleato. Diventerà un inno universale grazie alla voce di Joan Baez.

Ci sono altre due di tono pacifista. Ad una cambiano in titolo perché era troppo evidente il riferimento agli attentati in Alto Adige. I giovani. I giovani sono lì ma non sono più quelli immaginari dei film di intrattenimento e dei fotoromanzi: estranei ai fatti del mondo, disinteressati a qualsiasi discorso politico.

Qualcuno più ribelle, per dire, guarda più in là, in Inghilterra e negli Stati Uniti. In Italia si vota a 21 anni, i maschi vanno sotto le armi a 20. Per la patente, invece, sono sufficienti i 16 o 18 anni. Una minorenne poteva sposarsi soltanto



L'atleta in piscina

con il consenso di chi esercitava la patria potestà.

Anni Sessanta. Decennio della gioventù che dimostra di esistere. Un'aurora lunga un decennio che si chiuderà con una lunga notte italiana.

Giovedì 3 febbraio 1966. Piove a Roma.

Piove su nove bare allineate davanti la chiesa dei Santi Apostoli a Roma. Sono coperte con la bandiera del Coni. Sette sono dei giovani atleti della nazionale di nuoto rapiti in una nube di fuoco, a Brema. Bruno Bianchi, Sergio De Gregorio, Chiaffredo Rora, Amedeo Chimisso, Carmen Longo, Luciana Massenzi, Daniela Samuele. Le altre due dell'allenatore Paolo Costoli e del giornalista Nicola Sapio.

IL PONTE ROSSO
MENSILE DI ARTE E CULTURA
N. 122 gennaio 2026

Al giovane atleta fu subito intitolata la Piscina comunale della sua città natale



In chiesa rappresentanze del governo, dello sport con le loro tute colorate e i labari sociali. Attonito il giovane Giam-piero Fossati che doveva essere con loro ma non era salito su quell'aereo per non rinunciare agli esami universitari.

Cerimonia funebre in latino. «Giovani non ancora ventenni, sembrano già un ricordo, figure dai contorni sfumati» scriveranno i giornali. Sì, perché non sono i conosciuti grandi divi del calcio ma silenziosi sportivi animati da pura passione.

La cronaca si sofferma sull'esile, evanescente figura della figlia di Nicola Sapio: accarezza la bara del papà e poi torna al suo posto e «si isola sotto le ali della mamma, come un passerotto impaurito». Il canto dei frati rende sottile il tormento e l'angoscia. «Libera me Do-

mine». Tremila persone accompagnano il corteo funebre fino al Colosseo.

C'è pure Trieste in una di quelle bare. Bruno Bianchi nato a Trieste il 26 settembre 1943. Tesserato del Circolo sportivo Fiat di Torino. Capitano della nazionale di nuoto. Aveva iniziata la sua attività alla Triestina Nuoto con l'allenatore Carboni. Era più di una promessa. Faceva parte di quella generazione di giovani triestini che si stavano affermando nello sport e per farlo ancora meglio erano stati costretti ad andare altrove. Emigrazione di eccellenze. Campione italiano nei 100 e 200 stile libero. Olimpico a Roma e Tokio. Medaglia d'oro ai Giochi del Mediterraneo, argento e bronzo alle Universiadi. Universiadi. Sì, perché era pure iscritto alla Facoltà di ingegneria di Torino. Venerdì 4 febbraio torna a Trieste per l'ultima volta, accompagnato dallo zio.

All'ex posto di blocco di San Giovanni di Duino, lo attendono mamma, papà e il fratello. Da lì alla piscina sulle Rive, dove è allestita nell'atrio la camera ardente. È già stato deciso che l'impianto prenderà il suo nome, perché lì iniziò a stendere le prime bracciate. In consiglio comunale viene solennemente ricordato. Da tutti.

Ore 15. Piscina comunale. Giungono autorità, ex compagni di scuola del liceo Oberdan, una delegazione della sua società sportiva, dirigenti del Coni e della Federazione nuoto, ma anche universitari di ingegneria giunti da Torino. Rappresentanze di tutte le scuole cittadine e giornalisti sportivi. Sono presenti le azzurre Annamaria Cecchi, Violetta Passignoli, Luciana Dapretto.

Il corteo si muove verso la chiesa di Sant'Antonio, attraversa una Trieste silenziosa come non accadeva dai funerali dei caduti del 5-6 novembre 1953. Le parole di Aldo Combatti, presidente del Coni di Trieste: «Il suo animo era puro come lo sport che con tanto amore praticava, e per questa sua serena bontà, tutti lo amavano. Ora tutto è finito». Ora tutto è finito. Risuona come inquieta profezia sulla città.

PER VIRGILIO GIOTTI

CONVEGNI

sommario

di Walter Chiareghin

Quando si parla di Virgilio Giotti (Trieste, 15 gennaio 1885 - 21 settembre 1957), oppure si legge di lui, spesso si sente ripetere che si tratta di un poeta che non ha ricevuto il riconoscimento che avrebbe meritato per la grandezza della sua opera e che purtroppo il suo nome ai più risulta quello di uno sconosciuto, finendo per essere appannaggio solo di pochi bibliofili e cacciatori di tesori letterari. Certo si tratta di una considerazione in parte giustificata dalle stesse affermazioni d'autore quando lamentava l'ingratitudine dei concittadini che non apprezzano il valore della sua poesia al punto che, ormai anziano, non si aspetta più nessun riconoscimento da loro. Ed è anche vero che questa impressione può essere avallata dal confronto con l'altro grande poeta giuliano del Novecento, Umberto Saba, ma d'altra parte non ci si può certo aspettare nulla di diverso poiché, a differenza dell'autore del *Canzoniere*, Giotti non è mai entrato nel canone scolastico a causa della sua scelta di scrivere in dialetto triestino, scelta che lo relega in una zona del campo letterario ben poco frequentata dai docenti delle nostre scuole secondarie (senza ovviamente attribuir loro nessuna colpa visto che, ormai presi tra mille incombenze burocratiche che lasciano alla didattica sempre meno tempo, è già un miracolo se riescono a trattare con una certa serietà riconosciuti capisaldi del Novecento come Montale, Ungaretti o Saba).



Virgilio Giotti
foto di Biagio Marin
1942 (particolare)

Va però riconosciuto che accanto a questa "sfortuna" presso gli studenti delle superiori, Giotti ha comunque un certo seguito tra chi si occupa di letteratura italiana del Novecento all'Università. Infatti almeno dagli anni Novanta del secolo scorso, se non da prima, con un libro fondamentale come *Le parole perdute. Dialetti e poesia nel nostro secolo* (Einaudi, 1990) di Franco Brevini – ma già in precedenza con la sua inclusione nei *Poeti italiani del Novecento* di Pier Vincenzo Mengaldo (Mondadori, 1978) e ancora prima nell'antologia *Poesia dialettale del Novecento* di Pier Paolo Pasolini e Mario dell'Arco (Guanda, 1952) – la sua opera si pone come un imprescindibile punto di svolta nella storia della poesia in dialetto in Italia. Non è un caso che Giotti negli ultimi anni sia stato oggetto (da solo o insieme ad altri autori) di varie tesi magistrali o di dottorato e che in ogni caso compaia qui e là citato in corsi accademici che trattano argomenti affini alla sua poetica. Inoltre non va dimenticata la sua vitalità anche all'estero, poiché Giotti ha visto varie sue opere tradotte in tedesco e spagnolo e in questi ultimi anni sta vedendo la luce la traduzione completa delle sue raccolte dialettali in francese per la casa editrice Triestina di Parigi e con le encomiabili cure dell'infaticabile Laurent Feneyrou.

La dimostrazione lampante di una certa vitalità degli studi giottiani e di un certo interesse di

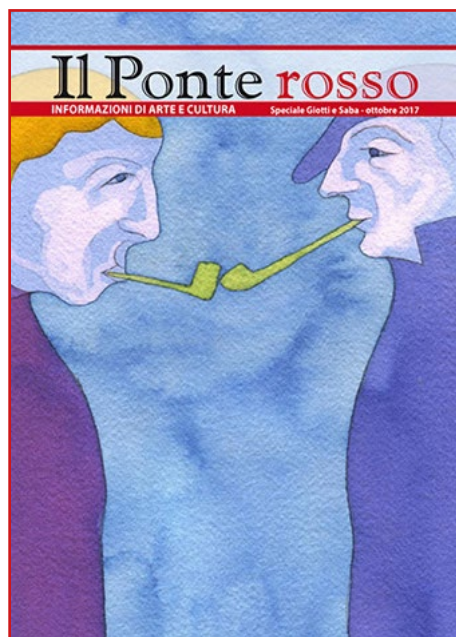
Locandina del Convegno



IL PONTE ROSSO
MENSILE DI ARTE E CULTURA
N. 122 gennaio 2026

Ugo Pierri
Giotti e Saba
 Copertina del numero
 speciale del Ponte rosso
 ottobre 2017

Un convegno internazionale sul poeta triestino promosso dal Centro Studi Scipio Slataper e dal Comune di Trieste presso il museo LETS il 17 e 18 ottobre 2025



pubblico, almeno a Trieste, viene ora da un importante convegno internazionale che è stato organizzato dal Centro Studi Scipio Slataper e dal Comune di Trieste, con il contributo della Fondazione Casali e il patrocinio della Mod (Società italiana per lo studio della modernità letteraria), presso il museo LETS il 17 e 18 ottobre 2025. L'occasione è stata offerta da un anniversario, come ricorda il titolo *Per Virgilio Giotti. Studi e ricordi a centoquaranta anni dalla nascita*, ma il risultato, salutato da un caloroso e non scontato riscontro di partecipazione, va ben oltre gli intenti encomiastici che talvolta caratterizzano iniziative ispirate da occasioni analoghe. Infatti nel suo insieme il convegno ha davvero dimostrato nuove possibilità di studio e interpretative con approfondimenti critici, metrici, stilistici, filologici e biografici che testimoniano la varietà e la serietà degli approcci.

Ad aprire il convegno il primo giorno, dopo l'introduzione di Luca Zorzenon (Centro Studi Scipio Slataper) è stata la lettura che ne ha fatto Mara Quarantotto del commosso ricordo della nipote di Virgilio Giotti, Vittorina Quarantotto Vianello, custode dell'Archivio Virgilio Giotti, la «*pìcia pìcia putela*» che illumina molte delle tarde poesie del nonno, un testo curato da Salvo Nadrah, che ha rievocato sotto il titolo *Ricordi di mio nonno* alcuni momenti della vita trascorsa assieme, fino al momento della morte che gliel'ha portato via.

A seguire sono stati presentati una serie di interventi che hanno messo a fuoco il rapporto di Giotti con alcuni dei protagonisti della cultura del tempo. Così Anna Modena dell'Università di Pavia ha discusso ed approfondito – in collegamento telematico via internet – il tema «*Concordi nel giudizio e nell'affetto, come mai ci siamo trovati per nessun altro*». Giotti e Quarantotti Gambini, incentrato sul rapporto tra i due scrittori nel quale il più giovane, era anche il più intraprendente e in virtù dell'affetto che li legava cercava di fare da mediatore tra il poeta ormai anziano e gli editori, pur con una fortuna alterna.

Poi Lorenzo Bartoloni della Scuola Normale Superiore di Pisa ha proposto, trattando il tema *Giotti e Saba (1900-1914). Sistemi metrici a confronto*, un approfondimento metrico sui sistemi poetici dei due poeti, dimostrando che la già riconosciuta influenza tra i due non è solo direzionata da Saba a Giotti, ma aveva proceduto frequentemente anche in senso inverso.

Successivamente Paolo Senna dell'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano ha presentato una lettera inedita del carteggio tra Barile e Giotti, trattando il tema «*Un'urgenza affettuosa*». Angelo Barile e Virgilio Giotti, partendo da quel documento per un approfondimento del rapporto tra i due, in parte già indagato da Daniela Picamus che qualche anno fa aveva pubblicato varie importanti lettere del carteggio (V. Giotti, *Al tuo cuore di poeta: lettere inedite ad Angelo Barile 1941-1957*, a cura di D. Picamus, Istituto Regionale per la cultura istriano-fiumano-dalmata di Trieste - Edizioni Italo Svevo, Trieste 2009).

Di seguito è intervenuta Elisa Donda dell'Università di Ferrara con un'analisi del rapporto tra Giotti e Giorgio Fano, segnato prima da un caldo trasporto e successivamente da un brusco distacco dovuto a tragiche vicende familiari.

Infine è stato il momento del poeta triestino Claudio Grisancich, che ha conosciuto da giovane Giotti nella casa-laboratorio di Anita Pittoni nelle riunioni che vi si tenevano il martedì e che più volte è stato indicato come suo erede poetico, il quale ha letto un commosso «ricordo-racconto» (per dirla in termini sabiani) applauditissimo dal pubblico in sala e citato in molti interventi successivi.

Sconfortante la constatazione che un'opera quale *Colori* non venga più ristampata dal 1997

CONVEGNI

sommario

Il secondo giorno è cominciato con la relazione di Lorenzo Tommasini del Centro Studi Scipio Slataper, che ha ricostruito la genesi della raccolta *Novi colori* attraverso le varie fasi redazionali ed editoriali.

È stata dunque la volta di Laurent Feneyrou della Sorbona di Parigi, che ha presentato al pubblico un approfondimento sulla propria attività di traduttore analizzando, sulla base delle sue versioni dei testi triestini di Giotto, i vari problemi che si è trovato ad affrontare e le possibili soluzioni.

A seguire è stato l'intervento di Davide Borghero dell'Università di Siena che si è concentrato sulle ripetizioni lessicali in Giotto, mostrandone le modalità e lo sviluppo nel tempo.

Fulvio Senardi dell'Istituto Giuliano di Storia, Cultura e Documentazione di Trieste e Gorizia, partendo dagli *Appunti inutili* ha quindi collocato la produzione giottiana nella più ampia temperie culturale del periodo, mentre Simone Volpato della Libreria Antiquaria Drogheria 28 ha posto la sua attenzione sugli aspetti materiali dell'attività di "costruttore di libri" che ha visto Giotto impegnato per vari anni a fianco di Saba.

Infine Gabriella Norio della Biblioteca Civica "Attilio Hortis" di Trieste e Sergio Vatta si sono soffermati sulla produzione artistica figurativa di Giotto e dei suoi familiari.

Ne è uscito nel complesso un quadro ricco e stimolante, capace di parlare sia al pubblico interessato all'argomento sia agli specialisti, un modo per far finalmente incontrare gli appassionati del poeta triestino che raramente si trovano davanti ad eventi centrati esclusivamente sulla sua figura. Il convegno triestino costituirà dunque una tappa certamente importante che si spera potrà essere foriera di nuova attenzione e dare ulteriore linfa alla ricerca.

Certo, resta un dato sconfortante, cioè che in Italia non è possibile acquistare in libreria – se non in qualcuna antiquaria – *Colori*, l'opera più celebre e celebrata di Giotto, che raccoglie quasi tutte le poesie in dialetto triestino, ma che non viene ristampata da decenni. Bisogna infatti risalire al 1997 per trovare nella collana "bianca" dell'Einaudi – quella dedicata alla poesia – l'edizione critica curata da Anna Modena, frutto di anni e anni di studi e approfondimenti, che ormai risulta anch'essa da tempo



Giotti con i figli Tanda,
Paolo e Franco
Trieste, 1925



Virgilio Giotto
Mamma e figlia
matita su carta
cm. 16x16, 1915

esaurita. Negli ultimi tempi sono state pubblicate o ripubblicate altre opere come gli *Appunti inutili* – prima da Anna De Simone in una edizione bilingue italiano-inglese per il Ramo d'Oro e più recentemente da Simone Volpato per Ronzani – oppure le lettere dei e ai figli durante la campagna di Russia, volume sempre a cura di Anna De Simone che si pregia di una introduzione di Cesare Segre e di una postfazione di Claudio Magris. Manca però sempre l'opera maggiore, mancanza resa ancora più intollerabile dalla sua pubblicazione che invece viene fatta all'estero.

Si spera dunque che il convegno possa non solo fare il punto sugli studi giottiani e porre le basi per ulteriori approfondimenti, ma anche suggerire a qualche editore accorto la ristampa di *Colori*, senza la quale è davvero pretestuoso accusare il pubblico di ignorare la grandezza di un poeta come Giotto. Sarebbe davvero un bel servizio alla cultura triestina e alla poesia.

IL PONTE ROSSO
MENSILE DI ARTE E CULTURA
N. 122 gennaio 2026

Jean Baptiste Il Charpentier
(1779–1835)

Donna che legge in una biblioteca
olio su tela, prima metà XIX secolo
collezione privata

DONNE E BIBLIOFILIA

di Gabriella Ziani



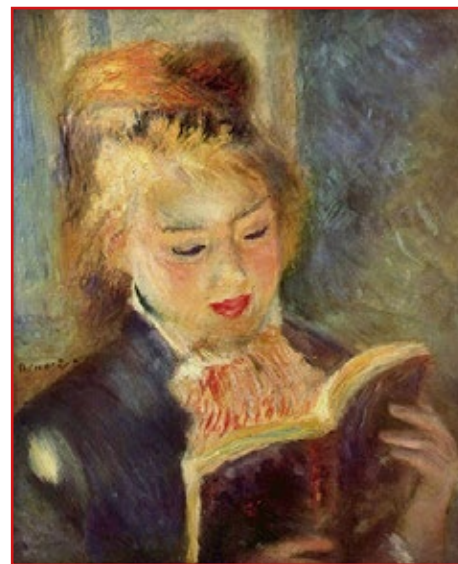
Del cervellino delle donne i dominanti maschi hanno sempre detto tutto il male, ma l'ultimo dei difetti, l'ennesima colpa da mettere in lista, ci mancava: hanno in odio i libri, non li leggono, non li capiscono, ne sono gelose perché distolgono l'attenzione del loro amato che invece perfino li colleziona, se li usano è per arredo del salotto, se sono rari e preziosi li sprezzano rischiando di rovinare tesori. In conclusione l'uomo con la passione per i libri deve evitare il matrimonio, essendo le donne "bibliofobe". Lo scrisse nel 1897 l'editore e giornalista francese Octave Uzanne nel suo *Dizionario Bibliofilosofico* pubblicato per i soci dell'Accademia dei Bei libri, dando sfogo a sfrenati pensieri misogini. Oggi questa simpatica perla viene ricordata a chiusura (ironica) di un volumone affidato a una trentina di firme che, al contrario, svara sui mille aspetti e colori delle *Donne che amano libri*: sfilano i profili di bibliotecarie, collezioniste, libraie, esperte d'aste e d'antiquariato, e anche xilografe e tipografe, con qualche "cameo" su personaggi e momenti storici.

Si tratta del sesto "quaderno" prodotto dall'Aldus Club, il club dei bibliofili di cui è stato superbo socio Umberto Eco (a lui è stato dedicato il volume uscito nel 2022, *Echi di Eco*). Ora appare sotto l'egida de La nave di Teseo, la casa editrice di Elisabetta Sgarbi, che – dato il tema e la sua professione – non poteva sottrarsi alla vetrina. Ed è spiritosa nel con-

fessare che i suoi pochi libri del cuore, cui è eternamente fedele, sono conservati in una culla speciale: l'armadio della biancheria.

È abbastanza evidente che creare un recinto speciale per "donne e libri" fa correre sottotraccia il rischio di trattare questo rapporto come eccezionale e a sé stante, un altro colpo di meraviglia che (sottinteso) non ci si aspettava. Mentre, con correttezza, il volume ha una premessa che evita l'equivoco: Alessandro Danovi ricorda che secondo i dati Istat nel 2024 le donne erano il 74 per cento dei lettori totali, il 75 per cento se sotto i 18 anni, che nell'*online* rappresentano il 56,6 per cento degli acquirenti, e sono il 63,6 per cento fra i frequentatori di librerie. Mentre l'ultimo fenomeno "popolare", che resuscita il vecchio "rosa", il vecchio "fantasy", e che oggi si chiama "romance", ha un pubblico di massa tutto femminile, e ha portato nelle casse degli editori la bella somma di 56 milioni di euro (sempre dati 2024).

Logico che i secoli passati ci mostrino tutt'altro quadro, per molti ed evidenti motivi (poca o nulla autonomia culturale ed economica delle donne, alto costo dei volumi). Ci dice Tiziana Plebani che nel Rinascimento solo le «cortigiane oneste» – cioè le ninfe d'alto bordo – potevano permettersi il libero possesso dei libri, e ne godevano in abbondanza, sfoggiando anche cultura. Ma che cosa leggeva Lucrezia Borgia, la chiacchieratissima figlia di papa Alessandro VI? Portò con sé a Ferrara solo quindici volumi – per l'epoca però non pochissimi – quando si spostò per le nozze, nel 1502, con Filippo d'Este. E Maria Carolina d'Asburgo Lorena, tredicesima figlia dell'imperatrice d'Austria Maria Teresa, regina di Napoli avendo sposato Ferdinando IV, si dilettava



Pierre-Auguste Renoir (1841-1919)

La lettrice
olio su tela, 1874-76
Musée d'Orsay
Parigi

Protagoniste del mercato librario attuale, anche nel passato le donne hanno saputo apprezzare, collezionare e accudire importanti raccolte di libri

di romanzetti e altre pinzillacchere di basso conio, tutte edite in una fortunata collana di libri popolari nota come «collana blu» dal colore della copertina. Quanto alla disgraziata Maria Antonietta, altrettanto figlia di Maria Teresa, moglie di Luigi XVI di Francia e come lui finita alla ghigliottina, la madre le ordinava per lettera di non leggere «niente» se non con l'approvazione del suo confessore, ma fra le sue cose fu trovata – a ulteriore scandalo – una copia di *Le relazioni pericolose* di Choderlos de Laclos. Riabilitata, in senso libresco, risulta qui invece la poco edificante figura di Madame du Barry, potente favorita di Luigi XV, che si guadagnò l'appellativo di *bibliothécaire de Versailles*.

Ma, a parte queste curiosità, il libro è pulsante di storie e in molti casi apre le stanze di un mondo sconosciuto ai non addetti: quello del libro antico, della sua catalogazione e conservazione, perfino del suo valore commerciale talora immenso. Racconta Chiara Nicolini (già responsabile del dipartimento libri alla Casa d'aste Pandolfini e ora nello stesso ruolo alla Libreria antiquaria Gonnelli di Firenze) che la sua collega londinese Meg Ford ha venduto da Christie's per 500 mila sterline l'unica copia rimasta in mani private - delle sole tredici esistenti - della cinquecentesca *Plantin Polyglot Bible*, fatta realizzare su pergamena da Filippo II di Spagna, e per 10 milioni di dollari (nel 2020) l'ultima copia (di sette) della prima edizione a stampa delle opere di Shakespeare.

Ma anche lo Stato italiano ha fatto il suo, acquistando per 330 mila euro il *Codice Santini*, definito «leggendario manoscritto rinascimentale su pergamena che contiene 136 disegni di macchine ingegneristiche civili e militari e che potrebbe anche essere stato sfogliato da Leonardo». Redatto a Urbino, è stato collocato nel palazzo ducale della città e riconosciuto «patrimonio culturale dello Stato italiano». Transazione a cura di un'altra donna, Stefania Pandakovic.

E a proposito di antichità, Marco Menato – già direttore della Biblioteca statale e comunale di Gorizia e, *ad interim*, della Statale di Trieste – ci porta nell'appassionante lavoro di catalogazione di «cinquecentine» a partire dal fondamentale lavoro della studiosa Fernanda Ascarelli. Lo stesso Menato aveva in precedenza lavorato alla Biblioteca universitaria Alessandrina di Roma, diretta da un'altra donna, Maria Cochetti. Scorrendo i vari interventi se ne scoprono, fra maggiori o minori, innumerevoli altre di passaggio – senza dire che la stessa Bibliote-



ca civica Hortis di Trieste è governata al femminile, da Anna Rosa Rugliano a Bianca Cuderi, oggi la responsabile è Gabriella Norio.

Ci avviciniamo così alla grande donna dei libri di Trieste, Anita Pittoni, editrice coraggiosa e raffinatissima dello Zibaldone, che Simone Volpato – già docente di Bibliografia, editore e libraio antiquario a Trieste con Drogheria 28 – definisce nel suo saggio non solo «geniale», ma proprio «bibliofila», per l'attenzione severa con cui si curò sia dei contenuti e sia dell'ottima stampa, come raccontò lei stessa svelando la scelta del formato, della carta, del carattere, della copertina, «nitida nelle sue diciture – scritte in una relazione autobiografica qui riportata – come nitido e chiaro doveva essere il libro in ogni sua pagina». Ma non solo, poi si fece catalogatrice di tutte le opere e dei manoscritti di Giani Stuparich, «anticipando di qualche anno – nota Volpato – l'invenzione di Maria Corti e del suo Centro manoscritti di Pavia». Un archivio che sarebbe dovuto diventare un centro propulsore di cultura, così come era stato il suo salotto.

Ma lasciamo a ciascuno il gusto di scoprire questo piccolo giacimento di eterogenei personaggi, comprese le tipografe antiche finora sfuggite a tutti i radar, e le artiste che hanno reso preziose tante pagine. La più curiosa è la vicenda seicentesca di suor Isabella Piccini, figlia di incisori con bottega a Venezia, monacata per forza con l'abito delle Clarisse nel sestiere di Santa Croce, e fino a tarda età impegnata col bulino in mirabili incisioni tipografiche. Per volumi che oggi sono appunto la passione dei bibliofili, senza distinzione di genere.

SAGGI

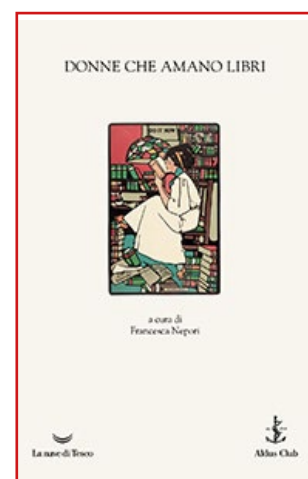
sommario

Jean-Honoré Fragonard (1732-1806)

La lettrice

olio su tela, c. 1770-1772

National Gallery of Art
Washington



Francesca Nepori (a cura di)

Donne che amano libri

Milano, La nave di Teseo-Aldus club, 2025

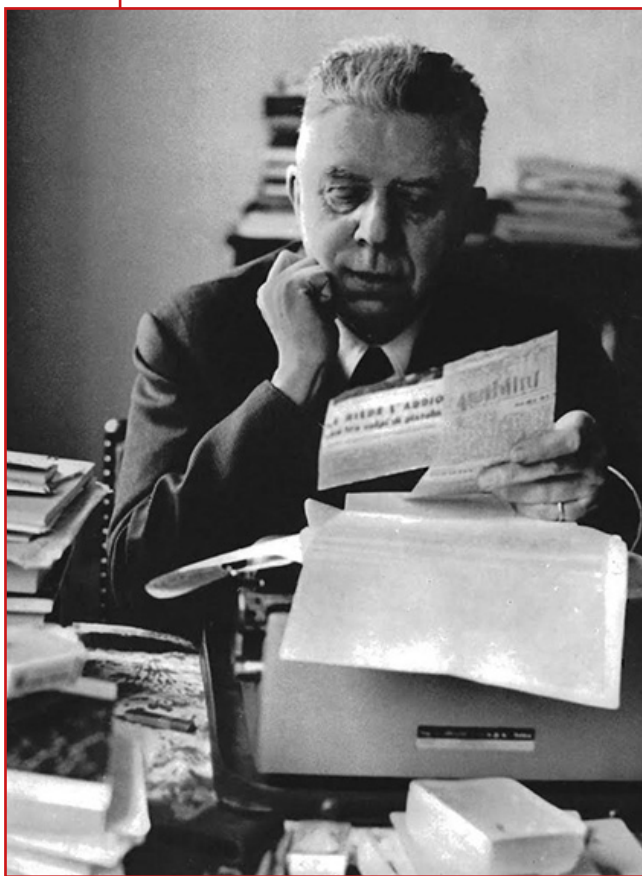
pp. 315, euro 25,00

IL PONTE ROSSO
MENSILE DI ARTE E CULTURA

N. 122 gennaio 2026

PAESAGGI DELL'ANIMA

di Gianluca Bocchin



Tre poeti, tre città, tre visioni del mondo

Nella tradizione letteraria, le città trascendono la loro natura di luoghi geografici antropici per assurgere a potenti simboli, specchi fedeli della coscienza storica, catalizzatori della memoria personale e paesaggi interiori in cui si proietta la sensibilità dell'autore. Non sono sfondi inerti, ma organismi pulsanti che dialogano con chi le vive e canta: ne modellano la visione e ne diventano il correlativo oggettivo di un'intera concezione del mondo e dell'arte. La città letteraria (si pensi ai tanti significati letterari che costruisce Italo Calvino in *Le città invisibili*), anche per queste ragioni, è una mappa dell'anima, un testo da comprendere che rivela tanto del luogo descritto quanto dello sguardo che lo descrive.

Il modo con cui un poeta osserva una città non è mai, quindi, un semplice esercizio topografico, ma una pro-

fonda dichiarazione poetica e un'intima confessione esistenziale. Attraverso *Corso Dogali* di Eugenio Montale, *Roma* di Giosuè Carducci e *Trieste* di Umberto Saba non osserviamo soltanto tre città – Genova, Roma, Trieste – ma indaghiamo tre paradigmi poetici per certi aspetti inconciliabili. Questa giustapposizione rivela un momento di crisi e di transizione epocale: la figura di Carducci rappresenta l'ultimo gesto del poeta-vate che proietta sulla città un mito pubblico e nazionale, mentre Montale e Saba incarnano due percorsi divergenti nell'interiorità moderna e contemporanea. La rappresentazione urbana diventa così lo specchio dell'anima del poeta e, più in profondità, il sismografo che registra il tramonto di una concezione monumentale della poesia a favore di un nuovo sé lirico, frammentato ed esistenziale.

Il vissuto del poeta: la città come specchio dell'esperienza personale

Analizzare il "vissuto", ovvero l'esperienza personale e soggettiva, è la chiave di volta per comprendere queste tre poesie. Lo spazio urbano non è mai un contenitore neutro, ma un tessuto vivo, impregnato di memoria, ideologia e sensibilità. Per Montale, Carducci e Saba, la città è il riflesso fedele del loro modo di stare al mondo che, in questo lavoro, attraversiamo non in senso cronologico ma tematico: un frammento di ricordo imperfetto, un palcoscenico della storia e un rifugio intimo e ambivalente.

Corso Dogali è un esempio emblematico dell'«arte povera» che contraddistingue una particolare stagione poetica di Eugenio Montale. La città non è un monumento da celebrare, ma un luogo della memoria da cui affiorano frammenti di un passato umile e antieroico. Lo spazio urbano si dissolve, lasciando il posto a un paesaggio interiore evocato tramite il ricordo di figure marginali.

Il modo con cui un poeta osserva una città non è mai un semplice esercizio topografico, ma una profonda dichiarazione poetica e un'intima confessione esistenziale

CORSO DOGALI

Eugenio Montale

Se frugo addietro fino a corso Dogali
non vedo che il Carubba con l'organino
a manovella
e il cieco che vendeva il bollettino
del lotto. Gestì e strida erano pari.
Tutti e due storpi ispidi rognosi
come i cani bastardi dei gitani
e tutti e due famosi nella strada,
perfetti nell'anchilosi e nei suoni.
La perfezione: quella che se dico
Carubba è il cielo che non ho mai toccato.

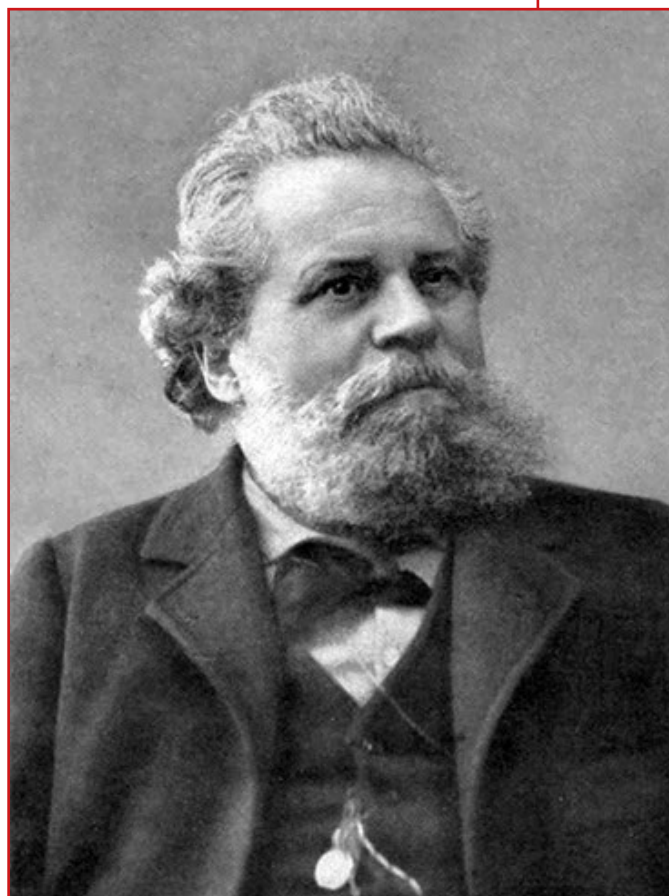
da *Diario del '71*

La Genova montaliana non è quella dei palazzi e dei porti, ma quella del Carubba con il suo organino e del cieco che vende il bollettino del lotto. L'attenzione si concentra su queste due figure, definite con aggettivi antilirici: Carubba e il cieco appartengono ad una vasta popolazione di umili e marginali che abitano la poesia tarda del poeta, figure emblematiche di un *ethos* che si oppone alla modernità. Montale valorizza tutto ciò che è difforme ed elogia un sapere analfabeta che si dimostra più profondo e autentico di quello accademico. Trova il valore nell'umiltà, nell'imperfezione e nel ricordo privato di una città antimonumentale, scorrendo nella conoscenza prerazionale degli illetterati l'unica forma di sapienza autentica. La Genova montaliana è, in definitiva, un paesaggio dell'anima, il cui valore si rivela solo nell'atto del ricordo. Foto Montale

La sua *Corso Dogali* non è espressione di un luogo maestoso, ma un frammento di vita popolato da figure marginali: «il Carubba con l'organino/ a manovella/ e il cieco che vendeva il bollettino/ del lotto». Questi personaggi, definiti «storpi ispidi rognosi», non sono abbelliti da alcun sentimentalismo. Anzi, è proprio nella loro imperfezione che il poeta individua

un'inattesa forma di compiutezza, descrivendoli come «perfetti nell'anchilosi e nei suoni». Questa perfezione paradossale, radicata nel difetto, eleva una realtà umile e sofferente a simbolo di un assoluto che appartiene solo al ricordo: «quella che se dico/ Carubba è il cielo che non ho mai toccato». Il vissuto di Montale è una memoria che eleva il particolare minimo e prosaico a emblema di una totalità perduta e inattuabile.

Se Montale si cala nel particolare, Carducci lo rifiuta esplicitamente.



Giosuè Carducci

La sua esperienza di Roma è un dialogo con il mito e la storia, non con la città quotidiana. Il suo sguardo, posato dall'alto del Gianicolo, seleziona solo ciò che è grandioso e universale, come dichiara fin dall'inizio: «Non curioso a te de le cose piccole io vengo:/ chi le farfalle cerca sotto l'arco di Tito?». Carducci scarta la piccolezza del pre-

La Genova montaliana è un paesaggio dell'anima, il cui valore si rivela solo nell'atto del ricordo

ROMA

Giosuè Carducci

Roma, ne l'aer tuo lancio l'anima altera volante:
accogli, o Roma, e avvolgi l'anima mia di luce.
Non curioso a te de le cose piccole io vengo:
chi le farfalle cerca sotto l'arco di Tito?
Che importa a me se l'irto spettral vinattier di Stradella
mesce in Montecitorio celie allobroghe e ambagi?
e se il lungi operoso tessitor di Biella s'impiglia,
ragno attirante in vano, dentro le reti sue?
Cingimi, o Roma, d'azzurro, di sole m'illumina, o Roma:
raggia divino il sole pe' larghi azzurri tuoi.
Ei benedice al fosco Vaticano, al bel Quirinale,
al vecchio Capitolio santo fra le ruine;
e tu da i sette colli protendi, o Roma, le braccia
a l'amor che diffuso splende per l'aure chete.
Oh talamo grande, solitudini de la Campagna!
e tu Soratte grigio, testimone in eterno!
Monti d'Alba, cantate sorridenti l'epitalamio;
Tuscolo verde, canta; canta, irrigua Tivoli;
mentr'io da 'l Gianicolo ammiro l'imagin de l'urbe,
nave immensa lanciata vèr' l'impero del mondo.
O nave che attingi con la poppa l'alto infinito,
varca a' misteriosi liti l'anima mia.
Ne' crepuscoli a sera di gemmeo candore fulgenti
tranquillamente lunghi su la Flaminia via,
l'ora suprema calando con tacita ala mi sfiori
la fronte, e ignoto io passi ne la serena pace;
passi a i concilii de l'ombre, rivegga li spiriti magni
de i padri conversanti lung'h'esso il fiume sacro.

sente per abbracciare l'immagine eterna dell'*Urbe*. Il suo vissuto è quello del poeta-vate che cerca nella città la conferma di un'identità nazionale. Per farlo, non si limita ad evocarne le pietre, ma la trasfigura in un'entità cosmica, viva e benedetta dalla natura. «Cingimi, o Roma, d'azzurro, di sole m'illumina», invoca, chiedendo al paesaggio circostante di partecipare alla celebrazione: «Monti d'Alba, cantate sorridenti l'epitalamio». Roma diventa così una «nave immensa lanciata vèr' l'impero del mondo», un simbolo sacro con cui il poeta intrattiene un rapporto pubblico e profetico.

La visione di Carducci si colloca strategicamente al culmine di una tra-

dizione secolare che concepisce Roma come incarnazione della classicità, epicentro della grandezza imperiale e simbolo del destino nazionale. Si fa interprete per eccellenza di questa prospettiva, rifiutando la cronaca del presente per abbracciare un passato sublime. La sua non è una semplice descrizione, ma un atto ideologico: la costruzione di un mito fondativo per la nuova nazione italiana attraverso la purificazione dello spazio urbano da ogni scoria contemporanea. Si rivolge alla città con un'«anima altera», scartando a priori le «cose piccole». Il suo sguardo non si posa sulla vita quotidiana o sulle mediocri vicende politiche del suo tempo, liquidate con disprezzo nelle figure del «vinattier di Stradella» e del «tessitor di Biella». Foto Carducci A Carducci non interessa la Roma transitoria, ma la Roma sempiterna. Questa topografia simbolica è costruita non dalla città vissuta, ma dalle sue astrazioni colossali: il poeta rifiuta esplicitamente la bellezza incidentale cercata sotto l'arco di Tito in favore della grande triade del potere – il «fosco Vaticano», il «bel Quirinale» e il «vecchio Capitolio» – unificata sotto un sole divino e creatore di storia. La Roma di Carducci è una «nave immensa lanciata vèr' l'impero del mondo», un'entità astratta e grandiosa, depositaria degli «spiriti magni/de i padri». È una Roma pubblica, da contemplare con venerazione, non da vivere: una celebrazione del sublime storico diametralmente opposto alla ricerca del valore nell'umile frammentario della poetica montaliana.

Il vissuto di Saba, invece, si colloca in una dimensione completamente diversa dalle due precedenti, quella di un rapporto intimo, quotidiano e profondamente ambivalente con la sua «città natia». Il suo percorso fisico – attraversare la città per poi ritirarsi in un «cantuccio» solitario – è lo specchio della sua «vita pensosa e schiva». La relazione con Trieste non è né puramente

La Roma di Carducci è un'entità astratta e grandiosa, depositaria degli «spiriti magni/ de i padri»

POESIA

sommario

nostalgica né celebrativa: è un legame complesso; è la città nella sua dimensione pubblica definita dal celebre ossimoro «scontrosa/ grazia». Questa città non si concede facilmente, ma il suo fascino ruvido genera un sentimento viscerale, paragonabile a «un amore/ con gelosia». Saba non guarda la città dall'esterno, ma la vive dall'interno, identificandosi con la sua stessa aria «tormentosa»: scopre in essa un riflesso fedele della propria anima inquieta.

La Trieste di Saba rappresenta, quindi, un punto di sintesi e, al contempo, di superamento delle due visioni precedenti. Per la sua unicità culturale di città di confine e per il legame viscerale che il poeta intrattiene con essa, Trieste non è un monumento da contemplare né un fantasma della memoria. Diventa piuttosto il teatro di un rapporto esistenziale che risolve la tensione tra spazio pubblico e interiorità privata in un presente vissuto e contraddittorio. Foto SABA

L'analisi della poesia *Trieste* rivela questo approccio fin dal primo verso: «Ho attraversato tutta la città». Non è uno sguardo dall'alto, ma una perlustrazione esistenziale, l'esperienza di chi percorre, vive e respira lo spazio urbano. Saba non seleziona i luoghi-simbolo; piuttosto, ne cattura l'essenza complessa attraverso metafore che fondono il pubblico e il privato: «un ragazzaccio aspro e vorace», audace similitudine che coglie l'energia ruvida e non addomesticata di Trieste, una bellezza non convenzionale, quasi sgraziata, ma vibrante di una vitalità autentica; «un amore/ con gelosia» in cui definisce la natura intima del legame. È un rapporto ambivalente, fatto di appartenenza profonda e di tormento, di amore possessivo che non ammette idealizzazioni. È la città interiorizzata, amata proprio nelle sue asperità.

Centrale in questa sintesi è il concetto del «cantuccio»: uno spazio appartato che funge da rifugio psicologico. Questo luogo isolato, «a me fatto,

alla mia vita/ pensosa e schiva», è il punto di congiunzione tra l'immersione nella vitalità cittadina («in ogni parte è viva») e il bisogno di ritirarsi nella solitudine. È la sintesi tra folla e individuo, tra lo spazio esterno e quello interiore.

L'unicità della visione di Saba risiede proprio in questa accettazione totale. La sua Trieste è una città colta nel suo presente. La sua «aria strana», «tormentosa» non viene né sublimata in un mito (Carducci) né fuggita nel ricordo (Montale), ma riconosciuta e accolta come «l'aria natia», l'elemento indispensabile che definisce l'identità del luogo e, di conseguenza, del poeta stesso.

Tematiche e differenze stilistiche a confronto

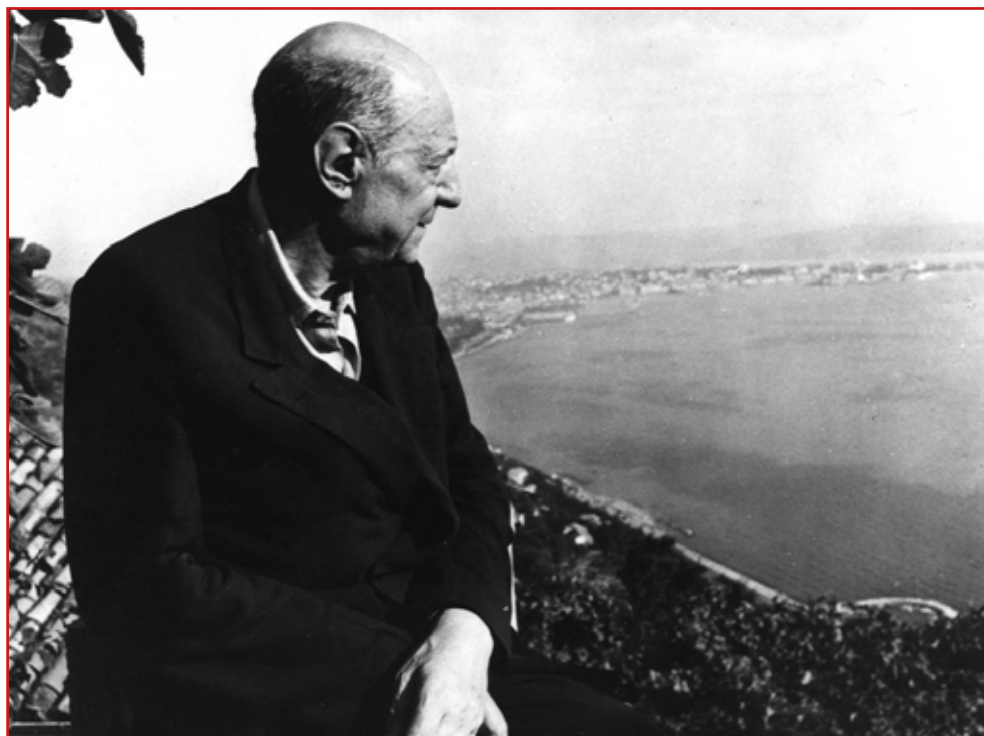
Queste rappresentazioni urbane sono la diretta conseguenza dei diversi progetti poetici dei tre autori: Carducci è il poeta-vate, Montale è il poeta della memoria e dell'indagine metafisica, Saba è il poeta dell'autobiografia.

Ancora una volta, emerge l'ineguagliabile capacità della poesia di trasformare i paesaggi fisici in mappe profonde dell'esistenza. Roma, Genova e Trieste rivelano verità sull'uomo e sulla sua condizione che trascende la semplice topografia.

Al di là delle differenze biografiche, le tre poesie rappresentano tre modi decisamente diversi di intendere la funzione della parola poetica e il suo rapporto con la realtà. Un'analisi comparativa delle prospettive, dei toni e delle scelte linguistiche rivela differenze che tracciano un disegno chiaro delle rispettive poetiche.

I testi evidenziano il contrasto fondamentale tra la visione pubblica e mitizzante di Carducci e l'approccio intimista e privato di Montale e Saba. Il primo si fa interprete di un sentimento collettivo, usando un linguaggio aulico per dialogare con l'idea di Roma. Gli altri due, invece, ripiegano sullo spazio

Per Saba Trieste è il teatro di un rapporto esistenziale che risolve la tensione tra spazio pubblico e interiorità privata in un presente vissuto e contraddittorio



interiore. Tuttavia, anche tra Montale e Saba la differenza è netta: Montale usa il frammento urbano per meditare su una perfezione perduta e irraggiungibile, mantenendo un distacco dolente; Saba, al contrario, cerca e trova nella sua città una totale corrispondenza con la propria anima, una fusione tra spazio esterno e mondo interiore.

Tra le tre, è proprio la poesia di Saba a offrire il ritratto più complesso e psicologicamente stratificato della relazione tra un poeta e la sua città che permette un'analisi più approfondita.

Focus su Trieste: anatomia di una «scontrosa/ grazia»

Trieste non è solo la rappresentazione di una città, ma la mappa di una *psiche*. In questa poesia, Saba trasforma la rete urbana in una geografia esistenziale. Analizzare la struttura, le immagini e il lessico di questo testo significa comprendere a fondo il concetto di appartenenza che lega indissolubilmente il poeta alla sua «aria natia».

La poesia è costruita su un movimento fisico che è, al contempo, un

percorso interiore: «Ho attraversato tutta la città./ Poi ho salita un'erta,/ popolosa in principio, in là deserta,/ chiusa da un muricciolo:/ un cantuccio in cui solo/ siedo». Il «muricciolo» non è un semplice dettaglio architettonico, ma un potente simbolo: è la soglia psicologica che il poeta deve varcare per separare il mondo pubblico («popoloso») dal suo spazio privato («solo»). È una barriera necessaria per raggiungere il «cantuccio» da cui è possibile la vera visione che è ricerca. Da quel punto elevato, lo sguardo di Saba abbraccia l'intero panorama, scoprendo «ogni chiesa, ogni sua via», fino a cogliere un'immagine emblematica della sua stessa esistenza: «o alla collina cui, sulla sassosa/ cima, una casa, l'ultima, s'aggrappa». Quella casa solitaria e tenace, aggrappata al margine, è espressione di una «vita/ pensosa e schiva».

La similitudine centrale della poesia paragona Trieste a un «ragazzaccio aspro e vorace». Questa personificazione demolisce ogni stereotipo di bellezza urbana classica. Trieste non è una dea maestosa; è un adolescen-

Al di là delle differenze biografiche, le tre poesie rappresentano tre modi decisamente diversi di intendere la funzione della parola poetica e il suo rapporto con la realtà

TRIESTE

Umberto Saba

Ho attraversato tutta la città.
Poi ho salita un'erta,
popolosa in principio, in là deserta,
chiusa da un muricciolo:
un cantuccio in cui solo
siedo; e mi pare che dove esso termina
termini la città.

Trieste ha una scontrosa
grazia. Se piace,
è come un ragazzaccio aspro e vorace,
con gli occhi azzurri e mani troppo grandi
per regalare un fiore;
come un amore
con gelosia.

Da quest'erta ogni chiesa, ogni sua via
scopro, se mena all'ingombrata spiaggia,
o alla collina cui, sulla sassosa
cima, una casa, l'ultima, s'aggrappa.
Intorno
circola ad ogni cosa
un'aria strana, un'aria tormentosa,
l'aria natia.

La mia città che in ogni parte è viva,
ha il cantuccio a me fatto, alla mia vita
pensosa e schiva.

da *Trieste e una donna*

te difficile, scontroso, quasi sgraziato. Eppure, proprio in questa ruvida autenticità risiede il suo fascino. La sua vitalità è «vorace», la sua grazia è «scontrosa». Questa immagine permette a Saba di definire la natura del suo legame con la città: un sentimento possessivo e complesso, «un amore/ con gelosia», che accetta e ama l'imperfezione perché la riconosce come autentica e vitale.

Il culmine dell'identificazione si raggiunge nella definizione dell'atmosfera che pervade la città: «un'aria strana, un'aria tormentosa, / l'aria natia». Il tormento non è una condizione da cui fuggire, ma l'essenza stessa

dell'appartenenza. Per Saba, «casa» non è un luogo di placida consolazione, ma uno spazio che rispecchia la sua stessa, irrequieta complessità interiore. In questo paradosso risiede il cuore della «scontrosa/ grazia»: l'accettazione del tormento come sigillo di autenticità. La poesia si chiude con una constatazione che è anche una pacificazione: la città, nella sua interezza, ha riservato al poeta un luogo che sembra fatto su misura per lui. Il «cantuccio» non è solo un riparo fisico, ma lo spazio spirituale perfetto per la sua «vita pensosa e schiva», sancendo una totale e definitiva simbiosi.

La città come luogo dell'anima

Ripercorrendo i sentieri tracciati da Montale, Carducci e Saba, comprendiamo che la memoria imperfetta di Corso Dogali, il mito storico della Roma eterna e l'identificazione psicologica con la Trieste scontrosa offrono tre risposte divergenti alla domanda su cosa sia una città per un poeta. Per Montale, è un frammento del passato che rivela un'irraggiungibile perfezione; per Carducci, è un simbolo universale con cui dialogare per affermare un ideale pubblico; per Saba, è l'esatto corrispondente della propria anima.

Questi tre esempi delineano una traiettoria fondamentale della poesia italiana: il passaggio dalla figura del poeta-vate (cantore di destini collettivi) a quella del poeta moderno (esploratore dei paesaggi interiori). La visione monumentale di Carducci è l'estremo bagliore di un mondo che sta tramontando. Montale e Saba inaugurano, invece, una nuova sensibilità, ripiegando sullo spazio privato per confrontarsi con il tempo, la memoria e la propria irriducibile unicità. In questo percorso, la poesia di Saba segna un punto di arrivo di straordinaria intensità: la sua Trieste non è solo amata o ricordata, ma diventa un definitivo, tormentato e sincero autoritratto.

A QUALCUNO PIACE GIALLO

di Roberto Curci



Ci risiamo. Smaltita da poco la serie dei Gialli di Natale graziosamente elargita ai propri lettori da *Repubblica*, è partita *d'emblee* la collana intitolata GialloItalia, proposta invece dal *Corriere della Sera*, con una serie di *thriller* firmati da Cristina Rava, specialista del genere benché mai assunta alle vette delle classifiche di vendita, come Carrisi, Carofiglio, De Giovanni, Manzini, Malvaldi. Suo protagonista fisso Bartolomeo Rebaudengo, il solito, ineluttabile commissario, ennesimo clone del Montalbano di Camilleri.

Inchiniamoci dunque, o rassegniamoci. È questo – chiamiamolo giallo, *thriller*, *noir*, *mystery*, poliziesco – ciò che oggi gli italiani soprattutto leggono (i non molti che leggono, beninteso): una forma di rassicurazione, di fuga dal mondo più che ansiogeno in cui ci ritroviamo? Certo non tranquillizza lo slogan escogitato dal “Corrierone” per reclamizzare a tutta pagina le previste quaranta uscite della serie: “Passerai la notte in giallo...”.

Una cosa è sicura. Si celebra di questi tempi il trionfo della *Trivialliteratur*, quella cui dedicò parecchi dei suoi studi Giuseppe Petronio, lungamente titolare della cattedra di Letteratura italiana all'Università di Trieste: studi controcorrente, all'epoca, eppure – col senno di poi – singolarmente antesignani o profetici. *Trivialliteratur*, cioè «opere letterarie prive di originalità intellettuale e artistica, o di valore morale, destinate a un largo pubblico di scarse esigenze e a un rapido consumo». Treccani *dixit*. Come dire narrativa

di serie B o C, per bocche molto buone.

E tuttavia. Mica è detto che, gialli o neri che siano, tutti i prodotti editoriali del genere siano validi soltanto per capacità di intreccio e brillantezza o scaltrezza di scrittura artigianale. Pare perfino inutile dirlo. Ma è possibile che una critica superciliosa (ammesso che ancora esista) deplori e condanni *in toto* un genere che, comunque, induce a leggere anche chi a leggere non è abituato. Per restare in Italia, e andando un tantino a ritroso, è innegabile che i due cosiddetti gialli di Fruttero e Lucentini, *La donna della domenica* (1972) e *A che punto è la notte* (1979), non siano soltanto abilissime elaborazioni di un *plot* sorprendente e avvincente, ma altresì opere letterarie di degnissimo rango.

Né va affatto scordato, pur senza innalzarlo alla gloria degli altari della letteratura, lo stile impeccabile (assieme alle trame perfette) del Giorgio Scerbanenco giallista: tardiva scoperta da parte di un vasto pubblico, che nello scrittore ucraino vedeva soltanto l'abile confezionatore di vicende rosa per riviste femminili, alla Peverelli o alla Gasperini. Fa piacere che proprio ai polizieschi di Scerbanenco si stia dedicando – traducendoli in quelli che oggi vanno definiti *graphic novels*, cioè visualizzandoli – un fumettista egregio quale Paolo Bacilieri. Dopo *Venere privata* è uscito da poco *Traditori di tutti* (per i tipi di Oblomov), e ci si augura che il progetto di Bacilieri si allarghi anche a quell'*Appuntamento a Trieste* memorabile non soltanto per basse ragioni campanilistiche.

Del resto, non rientravano affatto nei canoni restrittivi della *Trivialliteratur* coloro che, a ragione, sono considerati gli augusti “pionieri” del racconto o del romanzo cosiddetto giallo: Edgar Allan Poe, Arthur Conan Doyle e colui che perfino Agatha Christie (la scrittrice, si sostiene, oggi più letta in assoluto nel mondo) riteneva il vero “padre” del genere, l'inglese Wilkie William Collins (1824-1889). Per lui, maestro degli intrighi più avviluppati, garantisce perfino

È il genere oggi preferito dai lettori italiani: il trionfo (annunciato) della Trivialliteratur. Anche Trieste ha svolto il suo piccolo ruolo: prima ancora dei thriller di Veit Heinichen

NARRATIVA

sommario

(?) Alessandro Baricco («è impossibile smettere di leggere Wilkie Collins»). Ma certamente più di lui garantisce oltre un secolo di traduzioni e ristampe de *La donna in bianco* e de *La pietra di Luna*, i titoli più celebri, nonché di loro trasposizioni cinematografiche e televisive: sul primo una dozzina di film addirittura nel solo periodo del cinema muto.

(Curioso poi, sia detto per inciso e tra parentesi, che questi precursori del *mystery* siano stati pure – incluso Charles Dickens, sorta di “gemello” di Collins, suo grande amico e collaboratore – scrittori affascinati dal fantastico, dal soprannaturale e in particolare dalle storie di fantasmi, le *ghost stories* tipicamente *made in Britain*).

Tornando dalle nostre parti, anzi finendo per giocare in casa, val la pena di rammentare che il già citato prof. Petronio si prodigò anche per far entrare Trieste nel “giro” culturale del romanzo giallo: organizzando nel 1997 un convegno sul giallo in Italia e sul giallo in Germania messi a confronto, ed “esportandone” poi i risultati al prestigioso MystFest di Cattolica. In effetti, dagli studi e dalle relazioni risalenti all’epoca risultò, quasi a sorpresa, che anche Trieste si era ritagliata un angolino in una tematica allora poco frequentata, se non dagli appassionati del genere: c’erano insomma dei giallisti locali, mentre in ambito cinematografico la città era stata inserita in contesti narrativi legati, se non propriamente al *mystery*, alle *spy-stories* e agli intrighi internazionali. Trieste dunque c’entra nel romanzo poliziesco *Il mistero della signora scomparsa* dell’inglese Ethel Lina White, che nel 1938 ispirò l’omonimo, fortunato film di Hitchcock, e pure in due dei romanzi di Ian Fleming imperniati sulla figura di James Bond: *Dalla Russia con amore* e *L’uomo dalla pistola d’oro*.

Inoltre: triestina è Giuliana Iaschi, fedelissima autrice di gialli (*L’uomo nell’ombra*, *Partita doppia*, *Le ciliegie sono mature*) a partire dall’*Assassinio di via Malcantone* (1996), quasi una citazione-omaggio di quell’*Assassinio di via*

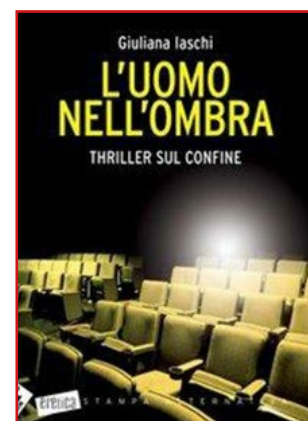
Belpoggio firmato Ettore Samigli (alias Italo Svevo) apparso a puntate sul giornale *L’Indipendente* nel 1890. Triestina era Franca Clama, giallista *una tantum* con *La valle delle croci spezzate*, pubblicato nella collana dei Gialli Mondadori e vincitore dell’edizione 1983 del Premio Tedeschi.

Monfalconese era Sergio Miniussi, autore di un solo romanzo, pubblicato da Rizzoli nel 1968 come primo titolo di una collana dedicata ai nuovi giallisti italiani. Ambientato a Trieste, il suo *I peccati del corvo* era opera di eccellente caratura, immersa in un’atmosfera simononiana, ma con un impianto giallistico dei più classici: una città decadente, scene dimesse, gente qualunque e senza qualità, anzi con molti, piccoli, sordidi segreti e tanti vizi accuratamente celati dietro i quattro muri domestici. Un romanzo che varrebbe una riedizione.

Infine. Il più famoso giallista triestino rimane tuttavia – sorpresa, sorpresa – Lillian O’Donnell, popolare e prolificissima autrice statunitense, ripetutamente tradotta e pubblicata in Italia (*Omicidio sotto il sole*, *Stella cadente*, *Buio sulla metropoli*, *Una buona notte per uccidere*, ecc.). Vero nome Lillian Udvarty, figlia di un ungherese e di una triestina, nata appunto a Trieste e qui vissuta fino ai sette anni, poi trasferitasi negli States e sposata con un irlandese, Leonard O’Donnell.

Pare sia stata lei la prima giallista a inserire nelle sue storie un ufficiale di polizia come investigatore al posto di un detective privato. Sarebbe dunque lei la colpevole dell’alluvione di nostrani commissari che indagano da Vigata a Milano, da Genova a Trieste... Eh già, Trieste: stavamo per dimenticarci – imperdonabile *gaffe!* – di Veit Heinichen e del suo Proteo Laurenti (già vicequestore, peraltro).

Chapeau dunque all’immaginario inventore e al suo nuovo, recentissimo romanzo, *A maglie strette* (Edizioni e/o), come sempre abilmente inquietante e stavolta legato a doppio filo all’attualità. Compreso un certo mega-yacht ormai entrato stabilmente nel panorama cittadino...



Domenico Starnone



Domenico Starnone
Destinazione errata
 Einaudi, Torino 2025
 pp. 146, euro 17,50

Lorenzo Sabatini, detto
 Lorenzino da Bologna (1530-1577)
Impresa di Cosimo I de' Medici
 (tartaruga con la vela)
 affresco, 1565
 Firenze, Palazzo Vecchio

IL PONTE ROSSO
 MENSILE DI ARTE E CULTURA
 N. 122 gennaio 2026

DUE STORIE DEL PRESENTE

di Fulvio Senardi



Difficile provare brividi con storie piegate sulla quotidianità. Oppure no? Dipende dalla penna, si dirà, e dalla capacità di riconoscere (o di proiettare) sulla superficie rassicurante della normalità ombre di quel “perturbante” (l’*“unheimlich”*) su cui Sigmund Freud ha steso un lungo saggio. E a volte ciò dipende non tanto dalla qualità del testo, ma dai fantasmi che, in relazione a uno specifico contesto, prendono forma davanti ai nostri occhi.

Ho sul comodino due libri dell’anno appena trascorso che mi hanno aiutato a far correre le ore quando, tralascio di entrare nei dettagli, la lancette dell’orologio sembravano congelate. Tartarughe con la vela sul carapace, come nell’emblema mediceo.

Il primo di cui dirò è *Destinazione errata* di Domenico Starnone, notissimo scrittore di lungo corso e che porta sul medagliere la stellina di un premio Strega. La pagina scivola rapida ed elegante e il germe della storia, per quanto non originalissimo (ricalca *Espiazione* di McEwan pubblicato nel 2001), è modulato con intelligenza e *humour*. Lo raccontiamo in due parole: uno scenografo che collabora con una collega a inventare storie per la televisione, marito felice e padre di due figli, sbaglia indirizzo quando intende inviare una *mail* alla consorte. Può succedere, no? Solo che al suo «Ti amo», che arriva alla collaboratrice e non all’adorata Livia, Claudia risponde: «Finalmente ti sei deciso, anch’io ti amo». Da qui una catena di situazioni che precipitano a ritmo serrato e generano nel lettore – pregevole risultato

per un libro che non è un giallo – una pungente curiosità.

Muovendosi altalenante tra la volontà di risolvere il malinteso spiegando ogni cosa all’innamorata non amata, e la fantasia di un possesso facile e gratificante (Claudia, fino ad allora considerata nulla di più che un agile cervello pensante in ottima sintonia con il suo, inizia ad acquistare, nell’immaginazione, i tratti della donna, apparendo quindi molto, anzi, assolutamente desiderabile), il protagonista nonché io-narrante lascia che le cose si risolvano da sé, ovvero – difficile dire se auto-inganno o prevalere degli eventi – procedano a passi veloci là dove Eros le porta, ovvero il letto.

Non anticiperò la conclusione, indiscutibilmente brillante, nel caso qualcuno voglia leggere il libro (che costa anche poco, considerando la copertina rigida e la sovraccoperta con un’immagine assai bella, per quanto stonata rispetto al contenuto della storia).

Mi limiterò ad accennare alla natura del racconto, che rientra perfettamente in quella categoria che Gianluigi Simonetti ha chiamato di “nobile intrattenimento” (in posizione mediana cioè tra le opere di consumo e la scrittura di ricerca) e ad indicare dove, in questo libro, cui non manca una dose di frizzante ironia, si trovi ciò che io ho avvertito come *“unheimlich”*. Riflettendo cioè su come un svista possa far precipitare eventi inattesi, in un contesto di fondo che vede occhi incollati ai radar e dita molto vicine alle consolle che sca-



Due romanzi di nobile intrattenimento

NARRATIVA

sommario

Elena Stancanelli

tenano i missili, nel tempo veloce di una iper-modernità tecnologica sottratta al controllo dell'uomo con i suoi tempi lunghi e i ragionamenti impacciati dall'etica, la scintilla che fa partire il racconto suggerisce altre e ben più spaventose micce brevi per l'apocalisse. Può bastare il "fate l'amore e non la guerra" per tranquillizzarci?

Qualche parola ancora su *La gioia di ieri* di Elena Stancanelli; altra generazione, diverso spirito e differente scrittura (più nervosa, con qualche traccia di un'antica trasgressività, e dall'espressività giovanilistica, quel turpiloquio che non piace ai ben-scriventi e con un bel gusto per l'aggettivo spiazzante), ma stesso editore e identica confezione (e un'analoga conclusione, nelle intenzioni almeno, rassicurante). Tre parti e tre momenti di vita della protagonista, Anna, che racconta in prima persona. Anche qui un "nobile intrattenimento", quella condizione che ti fa godere un libro, senza mai sentire il bisogno però, una volta letto, di riprenderlo in mano. Forse il primo passo, appena più elaborato di una semplice sceneggiatura, per un film o un telefilm.

Anna vive immersa nell'atmosfera liquida del mondo di oggi; relazioni fluide e identità slabbrata, affettività soprattutto extra-familiare e inclinazione salutistica alle cose di sesso: in primo luogo una piacevole ginnastica; vissuto certamente intricato ma senza rimbalzi laceranti nell'identità. Il suo mondo si arresta però quando scoppia l'epidemia. Incline alla fisicità, si trova ingabbiata, soffrendoci, in una realtà in cui si comunica *on line* e si passeggia per la città deserta, sempre che si abbia un cane come alibi, con il rischio di essere intercettati dai poliziotti in pattuglia che misurano le distanze dal domicilio alla posizione attuale come i più coscienti dei geometri.

Quindi una sorta di lieto fine, precariamente affidato ad una frase interrogativa, una domanda sulla felicità che potrebbe ritornare. Intanto, quel mondo che pareva smaterializzarsi, negata agli umani la relazionalità se non quella tradotta in bit, è affidato, per non scomparire, agli animali



(il riferimento canino è qui molto accentuato), che scorrazzano liberi e senza costrizioni (così il cane di Anna, che si infila in giardini altrimenti inviolabili, nel silenzio di strade pressoché deserte, laddove impazziva il tumulto del traffico).

Anche in questo caso un suono quasi impercettibile ma sicuramente "unheimlich", che si fa forte e stridente se accostato alle pagine dei giornali che da tempo diffondono in grandi titoli l'annuncio del conflitto prossimo venturo, la necessità di combatterlo, il rimpianto per un'età valorosa (Scurati, Mieli, Rumiz che descrive, lacrime agli occhi, l'intrepida bellezza dei soldati polacchi) in cui i giovani si davano alla guerra come alla più dolce delle spose. E di conseguenza l'esigenza di controllare il fronte interno, i renitenti all'imperativo eroico, le quinte colonne del nemico. Con una legge marziale, da imporre per piccoli passi, iniziando con censure e proscrizioni? E le città come durante il Covid, con il traffico diradato, spento nelle ore del coprifuoco, gli assembramenti proibiti, i cittadini chiusi in casa con la carta blu sulle finestre per non far trapelare la luce, le pattuglie armate nelle strade (come oggi negli aeroporti e nelle aree "sensibili"), l'informazione modellata sugli slogan del credere obbedire combattere?

Una mia contorsione mentale? Forse, ma a volte piccole storie innocenti sanno evocare l'incubo in agguato. Non hanno forse nessun'altra ambizione che quella di mostrare il dito ma noi, attanagliati dall'ansia, riusciamo invece a scorgere la luna.



Elena Stancanelli

La gioia di ieri

Einaudi, Torino 2025

pp. 172, euro 18,00

IL PONTE ROSSO
MENSILE DI ARTE E CULTURA
N. 122 gennaio 2026

Carlo Michelstaedter

Bimbo di profilo

47,5x31,5 cm.

Biblioteca Statale Isontina

Gorizia

**Il catalogo della mostra**

a cura di Isabella Reale,

Andrea Morpurgo,

Lucio Gregoret e

Silvana Corbatto

L'OPERA GRAFICA DI MICHELSTAEDTER

di Elisa Donda

Lo scorso 2 novembre si è chiusa alla Galleria comunale d'Arte Contemporanea di Monfalcone, dopo poco meno di due mesi, la mostra intitolata "L'anima ignuda nell'isola dei beati.", successivamente trasferitasi a Bruxelles. L'esposizione – curata da Isabella Reale per la sezione artistica e da Andrea Morpurgo per quella di storia ebraica – mirava a mettere in luce l'arte isontina e più genericamente giuliana a cavallo

tra Ottocento e primo Novecento. Fra i disegni di Vittorio Bolaffio, Arturo Nathan e Carlo Wostry, la parte centrale della mostra era dedicata alla figura del filosofo e poeta goriziano Carlo Michelstaedter.

Nell'anniversario dei 115 anni dalla scomparsa del giovane, la Biblioteca Statale Isontina di Gorizia e il collezionista privato Ferruccio Massa hanno messo a disposizione del pubblico alcuni disegni e dipinti di Michelstaedter. La prima sensazione che accompagnava il visitatore era lo stupore per la ricchezza e la bellezza delle prime prove artistiche del giovane autore collocate all'entrata. Si viene così a conoscenza che Michelstaedter coltivò precocemente l'interesse per il disegno, che emerse già nelle aule del Staats Gymnasium tra il 1901 e il 1903.

I primi disegni di Michelstaedter si concentrano, come di norma, su esercizi scolastici tratti dai libri, come *l'Apollo del Belvedere*, il *Torso del Belvedere*, lo *Schiavo morente* di Michelangelo, due fogli con *Studi di mano destre* e lo *Studio di testa maschile di profilo con turbante*. In questi disegni spicca subito la sicurezza nel tratteggio del giovane, che a soli 14-16 anni possedeva, non solo una grande capacità nella tecnica artistica, ma *in nuce* si riesce a scorgere la sua propensione all'introspezione.



Nella sala successiva lo studio per le teste antiche si trasforma nel gusto per lo schizzo, rapido, immediato e per questo ancora più prezioso per trascrivere in modo essenziale ciò che l'artista vede nell'attimo fuggevole. Carlo stesso definiva questa sua propensione nel seguente modo: «Lo schizzo mette l'anima dell'artista molto più a nudo che l'opera d'arte». Negli album che Michelstaedter portava con sé durante i suoi viaggi, nelle pas-

seggiare e durante le lezioni universitarie fiorentine sono impressi con brevi e rapidi tratti le caricature degli insegnanti, si scorrono gli austeri profili di Pasquale Villari, Pio Rajna, Guido Mazzoni e, forse l'unico davvero stimato, Girolamo Vitelli, docente di grammatica greca e latina.

La parte centrale della mostra era dedicata proprio all'indagine di uno di questi *Notes* di Michelstaedter: messo sotto teca, il piccolo blocchetto si stagliava con la sua prima pagina dai colori sgargianti di un'alba di un nuovo periodo, quello fiorentino del giovane, accompagnato dalla eco dantesca «Incipit vita nova!». La galleria dava la possibilità, grazie a un video, di ammirare l'interno del taccuino: nel susseguirsi delle pagine, si scorrevano così i tratti di persone ritratte di profilo, paesaggi marini e qualche scorcio veneziano accompagnati da brevi annotazioni o conti frettolosi; fra tutti i disegni Michelstaedter ci regala la propria testimonianza dell'eclissi solare del 30 agosto 1905, che viene rappresentata attimo per attimo dal punto di vista dello spettatore che se ne sta in disparte a osservare le persone al di sotto del cielo nell'atto di ammirare l'evento. Queste sagome richiamano immediatamente alla mente altre anonime *silhouette* in *Processione d'ombre*, un disegno che raffigura la visuale

*In mostra a Monfalcone opere di autori giuliani
tra '800 e '900, attorno al nucleo centrale
dei disegni del giovane geniale goriziano*

MOSTRE IN REGIONE

sommario

Carlo Michelstaedter

Ritratto di Carducci

matita su carta

30x21 cm.

Biblioteca Statale Isontina

Gorizia

della finestra della casa di Michealstaedter che si affacciava alla piazza Grande, dove sorge riconoscibile la sagoma del Castello di Gorizia.

Con l'affinamento della tecnica artistica, il giovane inizia a prediligere lo studio dei ritratti, mentre i dipinti paesistici passano in secondo piano e risultano essere una rarità nella sua produzione e non appaiono significativi. Il ritratto diviene il modello prediletto

da Michelstaedter e si carica di una forte valenza spirituale. Il volto si fa luogo deputato allo scandaglio interiore, all'indagine dell'anima, specchio dei turbamenti. I tratti si fanno forti, decisi, ricalcati, come nel ritratto in onore alla veglia del poeta Giosuè Carducci, oppure nel *Ritratto femminile incompiuto*, dove si scorge un misterioso volto femminile, in parte appena abbozzato mentre l'altra parte è acquerellato con colori vivaci che richiamano le donne dei *Jugendstil* viennese. In tutti questi disegni sono gli occhi a catturare l'interesse, grandi, penetranti, vibranti di emozioni perturbanti. Lo studio dei volti di Michelstaedter non tralascia le persone a lui più vicine, come il ritratto della sorella Elda, reso ancora più prezioso dalla triste fine della donna che verrà deportata, assieme alla madre del filosofo, nel campo di concentramento di Auschwitz. Emergono anche alcuni celebri autoritratti, dove il volto scavato del filosofo diviene condizione di una tensione costante



verso l'arte. Egli diceva: «l'arte è dunque il più forte dolore e la più forte vita – e dà la più forte gioia nell'affermazione di sé stessa». Nel 1909 Michelstaedter terminò gli esami all'Università di Firenze, ritornò a Gorizia dove si mise febbrilmente a scrivere la tesi di laurea *Persuasione e retorica*, l'opera *Dialogo sulla salute* e le *Poesie*. Un periodo intenso nel quale il pensiero del giovane matura in una ten-

sione verso un presente vissuto come se fosse l'ultimo istante. In questo contesto appare profetico l'ultimo dipinto che Michelstaedter doveva regalare alla madre per il suo compleanno. Il piccolo quadro a olio raffigura un raggio di sole che si fa strada attraverso un cielo gravido di nubi, sul retro si legge il verso «E sotto avverso ciel / luce più chiara». Il giorno dopo, il 17 ottobre 1910, Carlo Michelstaedter tramuta in fatti il suo pensiero: «La lampada si spegne per mancanza d'olio, io mi spensi per traboccante sovrabbondanza».

Alla fine della mostra al visitatore, rimasto sbigottito e sgomento da tanta intensità, non restava altro che far sue le parole di Sergio Campailla, maggiore studioso delle opere del filosofo goriziano: «Si stenta a capacitarsi che tutto questo sia stato realizzato da un giovane che ha concluso la sua vita a soli ventitré anni. O viceversa, ci si chiede: come è stato possibile per un giovane ventitreenne esprimere una spinta conoscitiva e creativa di questa portata?»



Carlo Michelstaedter

Autoritratto maggio 1907

pastelli su carta

17x11 cm.

Biblioteca Statale Isontina

Gorizia

IL PONTE ROSSO
MENSILE DI ARTE E CULTURA

N. 122 gennaio 2026

TRE MOSTRE, TRE IDEE DI ARTE

di Michele Ramunno



Giorgio De Chirico
Piazza d'Italia
olio su tela, 1956

Nel Friuli-Venezia Giulia, negli ultimi mesi, si possono attraversare, quasi fisicamente, tre diverse concezioni dell'opera d'arte e del suo rapporto con il pubblico. Tre mostre, tre paradigmi di fruizione, che non sono soltanto eventi culturali, ma vere e proprie dichiarazioni di poetica: dalla centralità assoluta dell'opera, alla mediazione didattico-sensoriale, fino alla dissoluzione del confine tra spettatore e opera. Un percorso che dice molto non solo sull'arte contemporanea, ma sul modo in cui oggi concepiamo conoscenza, esperienza e senso.

L'opera che basta a se stessa:

De Chirico a Monfalcone

Da sabato 29 novembre 2025 a lunedì 6 aprile 2026 la Galleria Comunale d'Arte Contemporanea di Monfalcone ospita *Giorgio de Chirico. La meccanica del pensiero*, grande mostra dedicata al padre della pittura metafisica, a cura di Cesare Orler.

Il percorso espositivo, che ripercorre l'itinerario culturale dell'artista tra Grecia, Italia e Germania, riunisce circa

cinquanta opere suddivise in sei sezioni tematiche, dalle piazze metafisiche alle nature morte, dai cavalli simbolici ai paesaggi veneziani, fino a ritratti e disegni. Tra i lavori più significativi figurano il *Plastico dei Bagni Misteriosi* (1973) e opere provenienti da importanti istituzioni e collezioni private.

Realizzata in collaborazione tra il Comune e la Regione, la mostra rientra nel programma di GO!2025 & Friends, confermando l'aspirazione di Monfalcone a qualificarsi come polo di riferimento per l'arte moderna e contemporanea nel Nord-Est.

Ma *La meccanica del pensiero* è anche, e forse soprattutto, un'esposizione che rivendica una scelta oggi controcorrente: quella di lasciare l'opera sola davanti allo spettatore. La pittura metafisica di De Chirico non chiede di essere spiegata, perché è già *apertura di mondo*. Le piazze silenziose, i cieli innaturali, le ombre geometriche non reclamano supporti multimediali né percorsi guidati; chiedono tempo, attenzione, disponibilità allo spaesamento. È un'arte che interroga prima di assicurare, che sospende il senso invece di distribuirlo.

In quelle architetture essenziali e disabitate, in quei manichini senza volto che anticipano l'uomo ridotto a funzione, si manifesta una visione radicale: la storia passa, la forma resta. L'umanità appare come un gesto transitorio all'interno di un mondo che sembra sopravvivere a se stesso. De Chirico non rappresenta la realtà né un'idea astratta; come in un *Evento* filosofico, nell'opera la verità accade. Lo spettatore non è accompagnato, ma lasciato solo davanti all'enigma – ed è proprio in quell'isolamento che l'opera comincia a lavorare.

L'opera spiegata:

il rischio della mediazione totale

Giovedì 18 dicembre, presso la Sala Comunale d'Arte di Piazza Unità 4 a Trieste, si è tenuta l'inaugurazione della mostra dell'artista triestina Francesca

Un Maestro del Novecento, una giovane artista e un impianto tecnologico per esperienze di visione "immersive"

MOSTRE IN REGIONE

sommario

Danese, *Acqua, scienza e note*, visitabile fino al 6 gennaio 2026. L'esposizione si presentava come un progetto dichiaratamente sinestesico, in cui acqua, musica e pensiero concorrevano a costruire un linguaggio espressivo capace di mettere in relazione più piani sensoriali.

La ricerca di Danese si fonda sul fenomeno percettivo della sinestesia: colori che evocavano suoni, note che suggerivano forme, elementi naturali e scientifici tradotti in immagini. A supporto di questa esperienza, il pubblico veniva invitato a interagire con le opere attraverso QR code che accompagnavano i dipinti, consentendo l'ascolto delle musiche ispiratrici e l'accesso a descrizioni letterarie che guidavano la lettura dei lavori.

È proprio in questa scelta curatoriale che emergeva un secondo modello espositivo, distante da quello fondato sull'autonomia dell'opera. L'intento era esplicito: facilitare l'accesso, ampliare la fruizione, rendere l'esperienza più inclusiva e multisensoriale grazie a dispositivi esplicativi e contenuti mediati. Un obiettivo nobile, ma non privo di ambiguità.

Il rischio, infatti, era quello di una mediazione totale. Quando l'opera veniva costantemente spiegata, tradotta, narrata, lo spazio dell'interpretazione personale tendeva a restringersi. Lo spettatore non era più chiamato a sostare davanti alla materia pittorica, a interrogarla, ma a consumare un senso già predisposto. La sinestesia, fenomeno intimo, soggettivo, imprevedibile, finiva così per essere imbrigliata in un percorso didattico che ne riduceva la potenza generativa.

Anche sul piano simbolico, la dialettica proposta, tecnica come minaccia, natura come possibile salvezza, appariva rassicurante, già codificata, incapace di produrre una reale frizione critica. L'arte, in questo modello, rischiava di smettere di essere luogo di nascita del pensiero per trasformarsi in illustrazione di un'idea preesistente.

Qui l'opera non apriva un mondo: lo spiegava. E, spiegandolo troppo, rischiava di chiuderlo.



L'opera che ti ingloba:

la galleria d'arte digitale di Gorizia

A Gorizia apre la più grande galleria d'arte digitale d'Europa: mille metri quadrati di installazione LED di ultima generazione trasformano la storica Galleria Bombi in un ambiente immersivo. La prima opera presentata è *DATA TUNNEL* di Refik Anadol, artista di riferimento nel panorama internazionale dell'arte digitale.

L'intervento, costato circa 9 milioni di euro, riconverte il passaggio sotterraneo di epoca asburgica in un organismo sensibile generato da intelligenza artificiale e big data ambientali. Visitabile fino a maggio, la Digital Art Gallery (DAG) propone un'esperienza in continuo divenire, fondata sulla collaborazione tra uomo e macchina, secondo la visione di Anadol di un nuovo "Rinascimento" tecnologico.

Qui si manifesta il terzo paradigma, il più radicale e, per certi versi, il più perturbante. Con la Digital Art Gallery di Gorizia e *DATA TUNNEL* viene superato il modello di fruizione artistica fondato sulla dialettica tra soggetto e oggetto. L'opera non si contempla più: si attraversa. Lo spettatore non guarda, ma

Un'opera di Francesca Danese

IL PONTE ROSSO
MENSILE DI ARTE E CULTURA
N. 122 gennaio 2026

Refik Anadol
Data tunnel
installazione digitale
Digital Art Gallery
Gorizia

Una questione decisiva: l'arte deve spiegare il mondo, rappresentarlo o farci sentire parte di esso?



entra. Non interpreta, ma partecipa. La distanza critica si dissolve e lascia spazio a una sintesi percettiva in cui soggetto e oggetto cessano di opporsi.

Non c'è più un'opera "davanti" a noi, ma un ambiente che ci ingloba. L'arte non rappresenta il mondo né lo spiega: lo fa sentire. In questo spazio immersivo, generato da intelligenza artificiale e flussi di dati, l'opera coincide con l'esperienza stessa dell'unità del reale. È qui che risuona, in filigrana, la lezione di Gregory Bateson: ciò che viene percepito non è un insieme di elementi separati, ma la *Creatura*, l'unità vivente che tiene insieme mente, natura, tecnica, informazione.

La tecnica, in questo paradigma, non è più nemica della natura né semplice strumento funzionale; diventa medium di rivelazione. L'intelligenza artificiale non imita il mondo, ma ne rende visibili i processi invisibili, offrendo una percezione ampliata del Tutto. L'esperienza assume così un carattere potente, quasi mistico, che riporta l'arte a una dimensione cosmica, sistemica, originaria, in cui l'umano appare come nodo temporaneo di una rete più vasta.

Eppure, questa sintesi non è ancora generativa. Il rischio, semmai, è quello di arrestarsi nella contemplazione estatica,

in una visione pacificata e "buona" della totalità. L'immersione può diventare fusione senza trasformazione, percezione senza responsabilità. La sfida futura sarà allora quella di tradurre l'esperienza immersiva in co-generazione, in azione consapevole dentro il divenire, evitando che l'uomo resti spettatore anche quando crede di essersi dissolto.

Tre strade, una domanda. Tradizione, mediazione, immersione. De Chirico, Danese, Anadol. Tre modi di intendere l'arte e, in fondo, tre modi di intendere l'uomo: come soggetto pensante davanti all'enigma, come fruitore guidato di significati, come parte temporanea di una rete cosmica.

Il Friuli-Venezia Giulia si configura così come un laboratorio privilegiato per osservare una questione decisiva: l'arte deve spiegare il mondo, rappresentarlo o farci sentire parte di esso?

Forse la risposta non risiede in una scelta esclusiva, ma nella consapevolezza delle potenze e dei rischi di ogni paradigma. Di certo, queste tre esperienze dimostrano che l'arte, quando è autentica, non è mai neutra: modifica il nostro modo di vedere, di sentire, di abitare il tempo. E ci costringe, ancora una volta, a prendere posizione.

TRA SAN GIUSTO D'ORO E I CONFINI DEL POSSIBILE

di Luciana Amato

Il fermento culturale di Trieste passa anche da questo: un gruppo di sognatori che, alla fine degli anni Sessanta, decide di dare vita a un'associazione chiamata La Cappella Underground. Nata ufficialmente nel 1969 nei locali di un'ex cappella sconsacrata, al piano strada di via Franca n. 17, la Cappella è stata per decenni un laboratorio di resistenza cinemafila, un rifugio per visioni che non trovavano casa altrove.

Quest'anno, quel lungo viaggio ha ricevuto il riconoscimento più importante della città di Trieste: il San Giusto d'Oro 2025, questo è il segno che la fantascienza a Trieste non è più un genere minore, ma un patrimonio identitario e prova ne è l'affluenza generata durante le serate dell'edizione del Science+Fiction 2025. Tra grandi schermi e piogge spaziali l'atmosfera di quest'anno è stata elettrica, ma anche complessa. Se da un lato il Politeama Rossetti ha vibrato per le grandi anteprime, dall'altro il festival ha mostrato i limiti di una popolarità che ormai travolge gli spazi. Penso all'incontro attesissimo presso il gettonatissimo Sci Fi Dome in piazza della Borsa, tra Ted Chiang e Matteo Bordone sui "Futuri Artificiali": un appuntamento che ha lasciato molti di noi – addetti stampa inclusi – fuori dalla porta, a bocca asciutta sotto la pioggia, a testimonianza di quanto la sete di pensiero critico sull'AI sia superiore alla capienza delle attuali strutture.

Tra rimpicciolimenti e incubi politici il programma cinematografico è stato un viaggio sulle montagne russe. L'apertura con *The Shrinking Man* del regista francese Jan Kounen ha riportato sullo schermo il dramma esistenziale di Richard Matheson: la lotta di un uomo che rimpicciolisce (un grande Jean Dujardin) diventa la metafora perfetta della nostra fragilità contemporanea. Di segno opposto, il grottesco *The Ugly Stepsister*, una versione *body-horror* e femminista di Cenerentola che non ha risparmiato momenti *splatter* e critiche feroci ai canoni estetici.



C'è stata poi la vertigine dei classici e delle riflessioni politiche. Rivedere *Things to Come* (1936) tratto dalla sceneggiatura del visionario Herbert George Wells, autore britannico considerato padre della fantascienza e confrontarlo con il documentario *Orwell 2+2=5* del regista haitiano Raoul Peck, ci ha ricordato quanto il passato avesse già previsto le nostre attuali paranoie sul controllo sociale. Notevole in que-

sti termini anche il viaggio psichedelico del film-saggio *John Lilly and the Earth Coincidence Control Office* di Courtney Stephens e Michael Almereyda, che ha esplorato i confini tra scienza estrema e misticismo lasciando la platea spiazzata e piena di domande. Potere del cinema.

Spesso il meglio del festival si nasconde nelle sezioni "minori". Gli *European Fantastic Shorts* (Vol. 01) e i *Fantastic Animated Shorts* hanno mostrato una vitalità creativa impressionante, con visioni brevi ma capaci di scardinare la realtà in pochi minuti. Un'energia ritrovata anche in *Orion* di Jaco Bouwer, un'opera capace di costruire mondi con un'estetica ricercata.

E poi c'è stato Mondofuturo, interessante rassegna sita in Sala Xenia e dedicata al dibattito sullo stato della fantascienza come genere letterario, e mentre qui Loredana Lipperini trascinava nel fascino inquietante delle favole nere e del linguaggio – temi che hanno dialogato idealmente con tutto il festival – la chiusura è stata affidata a *Chien 51* di Cédric Jimenez. Un *noir* distopico che ha sigillato questa edizione con il giusto *mix* di pessimismo e innovazione visiva.

Uscendo dal cinema, tra il vento che spazza via i residui della festa e la notizia del premio cittadino, resta oggi la sensazione che la Cappella Underground abbia vinto la sua scommessa. Nonostante le code e gli ombrelli aperti, Trieste continua a essere la casa ideale dove il futuro, prima di accadere, viene sognato, discusso e, a volte, temuto ma dove c'è chi è pronto a raccogliere la sfida.

LA GATTA SUL TETTO CHE SCOTTA

di Luigi Cataldi



La gatta sul tetto che scotta
foto di Luigi De Palma

È passata al Teatro Rossetti di Trieste, dall'otto all'undici gennaio scorsi, *La gatta sul tetto che scotta* di Tennessee Williams nell'allestimento del Teatro Stabile di Torino, con la regia di Leonardo Lidi (ho assistito alla prima dell'otto gennaio).

Quella di Lidi non è una lettura politica, o almeno non solo. È piuttosto un atto di impegno civile. «Quando ho letto sui giornali, pochi mesi fa, il ritornello della donna che deve sentirsi realizzata solo in quanto madre ho deciso di rispondere con *La gatta sul tetto che scotta*», ha scritto nelle sue *Note di regia*. Il teatro, dunque, può essere coscienza civile di una società come la nostra che pare aver perso la bussola. Un atto di impegno civile che, in questo caso, rende anche necessaria un'operazione di demistificazione del testo: la versione scelta è l'ultima fornita da Tennessee Williams (1975) nella recente traduzione di Monica Capuani, dalla quale sono state rimosse le scorie perbeniste della regia teatrale di Elia Kazan (che quel testo mise in scena a Broadway nel 1955 con successo, ma alterandone profondamente il senso) e della versione hollywoodiana di Richard Brooks (1958) con Paul Newmann ed Elizabeth Taylor, che del perbenismo mistificatorio di Kazan amplificò a dismisura la portata.

Un patriarca (papà Pollitt), il suo regno (la piantagione di «ventiduemila ettari della terra più fertile del mondo, dopo la valle del Nilo» sul delta del Mississippi) e la sua corte (la moglie Ilda, la coppia sterile composta dal figlio alco-

lizzato Brick e dalla moglie Maggie la gatta, la coppia fin troppo prolifica costituita dall'altro figlio Gooper e da sua moglie Mae coi loro cinque figli) sono investiti da una crisi che di quel mondo (che ipocritamente rappresenta sé come forte, ricco e perbene) rivela la violenza e la fragilità. La crisi viene dalla malattia ormai terminale del patriarca e dall'alcolismo del rampollo Brick destinato alla successione.

Papà Pollitt dal nulla ha messo insieme una fortuna. Ha guidato casa e proprietà senza dar mai retta a nessuno, ostentando sempre la sua brutale forza (contro i rivali della sua impresa, e per comandare a casa sua), frutto della sua salute. Disprezza il figlio Gooper con tutta la sua famiglia e la moglie Ilda (la chiama «quella donnetta con tutti quei diamanti»), la quale per sopravvivere si è aggrappata a un grumo di ipocrisie: immagina che il marito la ami nonostante l'evidenza («Amore, amore, amore, dimmi che non le pensavi tutte le cose brutte che m'hai detto!») e percepisce la propria come una famiglia di solidi principi morali borghesi. Papà Pollitt vuol bene solo a Brick e di questa parzialità fa aperta mostra. Ma Brick affonda nell'alcolismo, da quando l'amico Skipper si è suicidato. Skipper è andato a letto con Maggie e si è rivelato impotente. Il senso di colpa e la vergogna per la propria virilità ferita lo hanno spinto al suicidio. Anche Brick è vittima dell'autoinganno: nasconde a se stesso la propria omosessualità e dipinge l'amicizia con Skipper come una cosa pura, ma sporcata dalle maldicenze di Mae e persino di Maggie. È Maggie, pensa, la responsabile della morte dell'amico e perciò non sopporta né la sua presenza, né il suo contatto fisico. «Io ho avuto una cosa sola nella vita, grande, vera: l'amicizia



Tennessee Williams

Il Rossetti propone il testo ormai classico di Tennessee Williams, una produzione dello Stabile di Torino, nell'ultima versione scritta dal drammaturgo

TEATRO

sommario

con Skipper e tu me la stai sporcando», le dice. Maggie viene dalla povertà e non vuol tornarci, perciò contende ai cognati con tutte le sue forze la piantagione, il regno da cui non vuole essere cacciata. Ma quel regno si ottiene con la forza, la salute e i figli. Brick si avvia all'autodistruzione e lei, che di forza ne ha in abbondanza, non può vantare figli.

Questo groviglio di violenza e di ipocrisia è destinato ad essere spazzato via. Papà Pollitt costringe Brick ad un franco e duro confronto. Messo all'angolo dal padre, Brick è costretto a ammettere di avere abbandonato Skipper e di avere favorito il suo suicidio, poi, forse per ritorsione, rivela al padre che tutti hanno mentito: la malattia di cui soffre è all'ultimo stadio. Il medico lo certificherà a sua volta. Ecco che in papà Pollitt la salute e la forza, base del suo potere, vengono meno. Gooper aspira alla successione. È un avvocato affidabile, giovane e con figli, ma rimane lui stesso un figlio difettivo nell'opinione del patriarca. Maggie la gatta dice di aspettare un figlio di Brick. Mente. Una menzogna come estrema forma di lotta contro i cognati. Ilda le crede subito ed anche papà Pollitt è pronto per un nuovo autoinganno: «non c'è che dire, ha una vita in corpo questa ragazza!».

Maggie spera che già quella notte lei e Brick trasformino quella menzogna in verità. Nel film di Richard Brooks questa speranza diviene realtà: Paul Newmann bacia Liz Taylor. Dunque Brick governerà la piantagione e la famiglia come nuovo patriarca, proponendosi al mondo come esempio di ammirevole successo. I tratti di approfittatori meschini e vili di Gooper e Mae sono ingigantiti: Gooper è chino a raccogliere i fogli dell'atto di trasferimento a sé della proprie-



tà che aveva preparato e che Ilda ha gettato sul pavimento, mentre papà Pollitt lo guarda dall'alto in basso con disprezzo e chiede sia convocato per la mattina seguente il suo avvocato. Il regno passerà a Brick. Una nuova generazione di uomini forti prenderà il posto della vecchia. Dubbi, omosessualità rimossa e alcolismo saranno spinti sotto il tappeto, nascosti dietro il paravento del perbenismo borghese. È questo lo scioglimento che Tennessee Williams aveva immaginato? No di certo: nella versione del testo del 1975 Brick rifiuta il bacio di Maggie e riprende a bere.

Dobbiamo essere grati a Leonardo Lidi già per il fatto di aver rispettato le intenzioni dell'autore e cancellato le mistificazioni di Elia Kazan e Richard Brooks. Ma la sua messa in scena è ben di più: è un grido contro il patriarcato che istericamente la nostra società attuale tende a ricostruire. Un grido, che parte dalla esibita fisicità dei corpi (più o meno disfatti) dei personaggi, è tutta la rappresentazione. Si svolge in un unico marmoreo stanzone (le scene e le luci sono di Nicolas Bovey), dove, nel giorno dei festeggiamenti per il compleanno del patriarca, tutto accade. Come dice Maggie, «la morte è entrata in questa casa». Ci è entrata con l'ineluttabilità della malattia di papà Pollitt, la quale, con l'assistenza del reverendo, è annunciata alla madre (l'unica che di ciò è ancora ignara) verso la fine dello spettacolo, dal dottore. Lidi trasforma il dottore in una sorta di Zombie, taglia le sue battute e le sostituisce con una mostruosa versione distorta di *Fly Me to the Moon* cantata da Frank

Greta Petronillo
(sullo sfondo),
Valentina Picello
e Fausto Cabra

foto di Luigi De Palma



Leonardo Lidi

IL PONTE ROSSO
MENSILE DI ARTE E CULTURA
N. 122 gennaio 2026

Il teatro può rivestire ancora un ruolo di coscienza civile, anche in una società come l'attuale, che sembra aver perduto la bussola



Fausto Cabra e
Valentina Picello
foto di Luigi De Palma

Sinatra a volume altissimo (il suono è di Claudio Tورتorici), con luci stroboscopiche, mentre un vento impetuoso soffia verso la platea una gran quantità di palloncini, caduti poco prima sul palcoscenico. È una sorta di centro gravitazionale dello spettacolo: la presenza mostruosa della morte demolisce le finzioni dell'esistenza. Anche la presenza costante del muto fantasma di Skipper (Riccardo Micheletti, che poi con una calza nera sul viso impersona anche il mostruoso dottore) ribadisce «l'odore di morte» (come quello che sente papà Pollitt) che si respira in quella casa. Seminudo Skipper passa in continuazione bottiglie a Brick che le scola. Le bottiglie si raccolgono in scena e, della scena spoglia, fanno un luogo soffocante, ingombro di oggetti. Spesso Skipper tiene uno specchio, che riflette i personaggi, o li nasconde; a volte lo specchio ha funzione di porta d'accesso, altre volte di separé. È la forza del teatro, dove c'è bisogno solo di poche «robbe» per costruire un mondo. E sono sufficienti pochi costumi. Per l'occasione sono stati scelti da Aurora Diamanti a imitazione dei vestiti degli ospiti dell'inaugurazione delle Trump Towers (come Trump veste papà Pollitt, dello stesso colore di quello di Melania è il vestito di Maggie).

Gli interpreti, a prescindere dalla complessità delle loro parti, sono tutti affiatatissimi e bravi: un vero collettivo. Piuttosto di essere io a parlare di loro, mi pare più utile riferire quello che loro hanno detto nell'incontro tenuto al DAMS di Torino per la presentazione dello spettacolo. Lo

si può vedere integralmente all'indirizzo <https://www.youtube.com/watch?v=eHjfl8A2T4U>.

Dalle parole di tutti si comprende che Lidi, pur avendo una chiarissima idea del testo e una precisa direzione interpretativa, ha lasciato ciascuno libero di trovare la sua strada (a partire dalla traduzione, come riconosce Monica Capuani che ha lavorato con lui). È l'opposto del teatro in cui il regista detta un'unica linea interpretativa agli attori. «Il lavoro dell'uno funziona con quello degli altri» dice Nicola Pannelli (papà Pollitt). Dai loro corpi e dalle loro voci nascono i corpi e le voci dei personaggi (del suo in particolare) che la testa (per la diversità delle esperienze) non è in grado di comprendere. Così si capisce l'importanza della crescita collettiva degli attori che mettono in scena il testo: la fatica della memoria, di cui parlano lo stesso Pannelli, Orietta Notari (una madre disprezzata, ma decisa a difendere il dorato e misero luogo in cui è stata relegata) e Giordano Agrusta (Gooper), quella che preoccupa Valentina Picello di avere fiato a sufficienza (col quale la sua Maggie deve dar voce a quasi tutta la prima parte dello spettacolo). C'è poi la necessità di trovare una ragione di vita del proprio personaggio. Lo ricorda Giuliana Vigogna, che vede nella sua Mae una lottatrice contro l'ingiusto trattamento subito da lei e dal marito Gooper, mentre Greta Petronillo trova nella bambina che interpreta l'esempio di un'umanità stonata, come stonata è la versione di *Fly Me to the Moon* che lei canta ancor prima che si apra il sipario. C'è qualcosa che accomuna i loro due personaggi con quello del reverendo interpretato da Nicolò Tomassini: sono come mosche moleste; irrompono in scena, fanno confusione e provocano il fastidio negli altri. Così, collettivamente, ascoltandosi l'un l'altro, il testo diviene cosa concreta e lo spettacolo cresce e si consolida. Per farlo c'è bisogno dell'apporto di tutti e non del «profilo migliore» dei singoli, dice Lidi. «Il testo è senza speranza. Tutte le strade conducono a un vicolo cieco», dice Fausto Cabra (Brick). «La speranza è nella messa in scena. Lidi (e, è da supporre, tutto il collettivo) crede nel pubblico, nella sua capacità di comprensione». Bisogna essere orgogliosi del teatro come luogo significativo nella nostra società: «in un mondo che si proclama sovranista il teatro, come in *Amleto*, deve essere la trappola per il re. Bisogna tornare a spernacchiare». Sante parole!

ATTUALITÀ DEL SETTECENTO IN SCENA

di Luigi Cataldi

TEATRO

sommario

Eugenia e Fulgenzio si amano con trasporto, ma puntigli e gelosie li conducono a continue e incontrollate liti, ancor più da quando la cognata Clorinda è ospite nella di lui casa: Fulgenzio per incarico del fratello, temporaneamente lontano per affari, deve assisterla. Ciò fa imbestialire Eugenia. Solo col ritorno del consorte assente si giungerà al matrimonio.

Su questo amore avvelenato, quasi senza evoluzione fino allo scioglimento finale, Goldoni compone una fra le sue più interessanti commedie “riformate”, *Gl'Innamorati*, che andarono in scena con successo nell'autunno del 1759 al Teatro di S. Luca del nobile Vendramin con il quale dal 1753 aveva iniziato a collaborare.

Il Centro di Produzione Accademia Perduta / Romagna Teatri, il Teatro Stabile di Trieste La Contrada e il centro di produzione teatrale La Pirandelliana, in coproduzione, con la regia di Roberto Valerio, ne hanno curato una bella messinscena, che è in *tournee* dal dicembre scorso e che ha fatto tappa al Teatro Bobbio di Trieste dal 15 al 18 gennaio 2026 (ho visto la rappresentazione di sabato 17).

Sebbene Goldoni stesso abbia lasciato intendere che lo spunto gli venne da persone incontrate in un suo viaggio a Roma, Siro Ferrone nel bel saggio introduttivo all'edizione del testo da lui curata (Goldoni, *Gl'Innamorati*, Marsilio 2002) dimostra che questa commedia, fra i due elementi costitutivi della scena goldoniana riformata, il “Mondo” e il “Teatro”, è decisamente sbilanciata a favore del secondo. Dal “Mondo” vengono Eugenia, giovane borghese senza dote, che, dopo la morte del padre, vive in casa dello zio Fabrizio, presuntuoso quanto stordito intenditore d'arte, scialacquatore del patrimonio familiare, la sorella di lei Flamminia, vedova di un marito che prima di morire la ridusse in povertà, il gentiluomo Roberto, ospite dello zio, che suscita la gelosia di Fulgenzio e Ridolfo, amico degli innamorati. Goldoni però, allusivamente, pone in scena, in controluce, anche i contrasti che sorsero all'epoca nella professione teatrale, fra i vecchi “tipi fissi” della Commedia



dell'Arte (il “primo amoroso” Fulgenzio, la “seconda amorosa” Clorinda, i comprimari Roberto, Ridolfo, la cameriera Lisetta e il servo Tognino) e un genere di attori comici, che da “tipi fissi” (ormai le ultime file della professione), per le loro capacità interpretative, erano divenuti “caratteristi” (termine che va inteso in senso diverso da come lo si intese nell'Ottocento), cioè si erano mostrati capaci di occupare il posto di protagonisti. Attori che non improvvisano un dialogo non scritto in base alla stereotipia di una maschera, ma che recitano il testo scritto dall'autore in base all'indole del loro personaggio. È il risvolto professionale della riforma goldoniana ed anche la radice lontana della moderna arte dell'attore, che si deve, in parte rilevante, a Goldoni. Il contrasto dunque non fu solo quello fra Eugenia e Fulgenzio (come nel mondo Goldoni li aveva visti), ma anche quello fra una “caratterista” e un “primo amoroso”. Entrambi gli innamorati, come attori consumati, esibiscono le loro parti in commedia, spesso ricorrendo al repertorio fin troppo abusato della professione (false cortesie, gelosia scoperta e fintamente dissimulata, contumelie sotto forma di complimenti, pianti e persino un falso svenimento), ma, mentre Fulgenzio recita da “amoroso” (gli “amorosi”, a prescindere dal genere comico o tragico in cui si trovano, si erano ormai anchilosati a declamare il testo sempre allo stesso modo), Eugenia è in grado di entrare a suo piacimento nello stereotipo per fingere gelosie e svenimenti

Valentina Carli e Leone Tarchiani

IL PONTE ROSSO
MENSILE DI ARTE E CULTURA
N. 122 gennaio 2026

La Contrada ha proposto al Teatro Bobbio Gl'Innamorati di Goldoni riletti da Roberto Valerio



Gl'innamorati: il cast

(come nella *Locandiera* fa Mirandolina) o di uscirne per mostrare la sincerità del suo animo.

L'altro "caratterista" della compagnia del San Luca, uno Zanni specializzato nel ruolo di Brighella, eletto alla prima parte in *Commedia*, fu Antonio Martelli, che interpretò Fabrizio. Secondo la testimonianza di Antonio Piazza, che ritrasse la vita teatrale dell'epoca (nel romanzo *Il Teatro ovvero Fatti di una veneziana che lo fanno conoscere*, che oggi si può leggere in *L'attrice*, a cura di R. Turchi, Guida 1984) egli era un «bolognese nasuto» e aveva «un gran tuono di voce da spaventare un'armata, tuono che non si cambia e che stordisce l'udienza». Famoso per gli sproloqui culinari e per le tirate vanagloriose (da avvocato, da finto esperto d'arte e di qualunque altra cosa che in verità non conosce) fatti in tono monocorde, come un oste espone il menù agli avventori di un'osteria. Pur con questa sua tendenza alle tirate da Zanni, sapeva interpretare parti diverse (qui Goldoni, per esempio, gli affida quelle di padre burbero, di opportunista che cambia giudizio a seconda delle convenienze, di vanaglorioso che sperpera per capricci artistici il patrimonio di famiglia e la dote della figlia) e adeguarsi all'azione in corso, interrompendola quando fa irruzione in scena, attirando l'attenzione su di sé e relegando gli altri attori ad un ruolo di comprimari: qualità che lo rendono adattissimo al teatro goldoniano.

Restano nelle loro parti Flamminia, alla

quale Goldoni affida la parte di "seconda amorosa", ma senza innamorato: assennatamente sogna per la sorella un marito che le offra una vita agiata, che lei non poté avere a causa di un matrimonio disgraziato.

Su questa complicata partitura, composta di "Mondo" (le condizioni sociali ed economiche, le pulsioni egoistiche e autolesionistiche, gli slanci amorosi, i puntigli e le gelosie) e di "Teatro", anzi, meglio, di "metateatro" (la guerra fra "caratteristi" e "tipi fissi", fra "teatro riformato" e "Commedia dell'Arte") riflette con rigore e con inventiva il regista Roberto Valerio. Egli per prima cosa rinuncia alla componente metateatrale che oggi non esiste più e che dunque non sarebbe neppure compresa, ma fa risaltare il carattere conflittuale del testo ed anzi lo accentua. Innanzitutto per mezzo della sovrapposizione delle epoche: quella di Goldoni (lingua, espressioni e contenuti dell'Antico Regime sono mantenuti come stanno nel testo) e la nostra (un tipo di rappresentazione già vista nella *Locandiera* di Latella, passata al teatro Rossetti lo scorso anno). Valerio inoltre utilizza questo sincretismo temporale per far coesistere il tono farsesco derivante dal teatro settecentesco con quello drammatico del nostro tempo, in modo tale da non fare apparire affatto fuori luogo che sulla stessa scena si ricorra alle tirate farsesche di Fabrizio, ai lazzi da Zanni dei servitori Lisetta e Tognino e, più in generale, a tutti gli strumenti, anche abusati, della Commedia dell'Arte e al tempo stesso, con stile drammatico, si mostrino violenti scontri, simili a quelli che riempiono le pagine odierne di cronaca nera.

L'ambientazione è moderna (scene e costumi sono stati ideati da Guido Fiorato), ma allusiva piuttosto che realistica ed estremamente *kitsch*. Tutto si svolge nel salotto di Fabrizio dove si trovano al centro l'intelaiatura di un grande cubo (è la stanza in cui a volte va a chiudersi Eugenia), sulla destra una poltrona e un frigorifero, sulla sinistra un tavolo (che all'occorrenza può divenire il palco da cui Fabrizio sale per le sue tirate) con le sedie. Sculture di cattivo gusto (scelte dal

Una commedia in cui si percepisce il dualismo dell'ispirazione goldoniana che attinge al Mondo e al Teatro, con prevalenza di quest'ultimo

TEATRO

sommario

fuorviato e stordito collezionista Fabrizio) completano l'arredo: una mummia nera luminosa, uno struzzo e un gallo colorati di dimensioni enormi (ironica allusione alle opere di artisti contemporanei come Cattelan, Hirst e Koons?). Ciò permette anche di far coesistere il tono farsesco (del Settecento) con quello drammatico (dei giorni nostri). Il repentino mutamento di luci (curate da Michele Lavanga) e di musica (ne è autore Paolo Coletta) segnala questo passaggio da un'epoca all'altra e da un genere all'altro.

Scenografia e costumi di oggi uniti a parole del passato creano un contrasto su cui è posto in risalto ciò che persiste del Settecento, (che è forse cosa comune di ogni epoca) ai giorni nostri: le passioni sincere, ma smodate offuscate da rancori e gelosie, la vanagloria, l'ipocrisia, la fragilità di ciascuno, i pregiudizi, le follie delle persone ragionevoli; debolezze umane di cui Goldoni è pittore eccellentissimo.

Ancor più dirompente è il contrasto fra generi teatrali, comico e drammatico, che, in controluce, rimanda a una contrastante doppiezza tipica della nostra società. Essa da un lato esalta retoricamente e ipocritamente i buoni sentimenti (amore dichiarato, anzi spiattellato senza vergogna, onestà e altruismo a parole e non nei fatti) e dall'altro dà sfogo con violenza alle pulsioni egoistiche, a causa delle quali si reclama l'amore, ma si considera l'amato come cosa posseduta, al punto tale da tramutare la passione in odio incontrollato.

Valerio fa emergere dal testo questa componente drammatica e violenta. In tali momenti l'atmosfera della scena cambia e gli innamorati si abbandonano ad incontenibili grida che paiono quasi sfociare in atti aperti di violenza. Un esempio è la scena del coltello, impiegato da Goldoni come espediente vieto della commedia amorosa (Fulgenzio se ne impadronisce e minaccia di togliersi la vita) e che invece è reso da Valerio come un episodio di incontrollata e violenta follia. Perciò i due bravi protagonisti Valentina Carli (Eugenia) e Leone Tarchiani (Fulgenzio) tengono sempre un tono di recitazione drammatico, esaspera-

to e spesso gridato, persino quando la situazione è comica: di loro si ride, ma loro non ridono affatto.

Al contrario, tutta su un farsesco tono comico è l'interpretazione che di Fabrizio dà Claudio Casadio. Veste in maniera colorata e appariscente e, oltre a recitare le tirate da Brighella del testo con maestria, riproduce anche il tono monocorde che caratterizzava, come si è visto, il primo interprete del ruolo (Antonio Martelli).

Un tono da Zanni, con tanto di lazzi a corredo, è anche lo stile di recitazione impiegato da Maria Lauria (la cameriera Lisetta) e da Damiano Spitaleri (il servo Tognino), bravi in particolare nella scena che apre il terzo atto, in cui si abboffano del cibo avanzato, mentre descrivono al pubblico ciò che avviene nell'altra stanza al pranzo dei padroni.

Espediente ancora una volta proveniente dal teatro settecentesco, ma al tempo stesso necessario per ridurre il numero dei personaggi, è l'aver affidato allo stesso attore un ruolo maschile e uno femminile, come capita ad Alberto Gandolfo, il quale, dopo essere apparso nei panni di Ridolfo, amico dei due innamorati, ricompare in quelli di Clorinda, cognata di Fabrizio.

Comunemente si ritiene che Flammia ("seconda amorosa", ma senza innamorato) sensata e impegnata a ricondurre alla ragione i dissennati amanti, sia la portavoce in scena di Goldoni stesso. Da ciò, probabilmente, viene il tono medio, privo di eccessi tenuto da Loredana Giordano. Di tono medio (ispirato forse al Guglielmo impersonato da Fabrizio Gifuni in una memorabile *Trilogia della villeggiatura* con regia di Massimo Castri del 1995/96) è pure lo stile impiegato da Lorenzo Carpinelli per il suo Roberto, la cui presenza in casa di Fabrizio suscita la gelosia di Fulgenzio.

Insomma una regia tutt'altro che improvvisata, affidata a una compagnia affiatata, che, senza cali di tensione, ha saputo mantenere viva per tutto lo spettacolo l'attenzione del pubblico, il quale ha ricambiato con calorosi applausi.

IL PONTE ROSSO
MENSILE DI ARTE E CULTURA
N. 122 gennaio 2026

Nello Mascia

© Tommaso Le Pera

SVEVO A TEATRO, NON SENZA OMBRE

di Fulvio Senardi

Ammettiamolo. Portare sulle scena un dramma di Svevo richiede un certo coraggio. E non penso agli attori dello spettacolo ora a Trieste, che – Nello Mascia in testa come protagonista (Giovanni Chierici), contornato da un *cast* di qualità – hanno offerto una prova senza dubbio convincente. Né all'allestimento scenico di Luigi Ferrigno che cura nei minimi particolari una contestualizzazione perfettamente in linea con gli anni di stesura della *Rigenerazione* (perché di essa parliamo) scritta probabilmente tra il 1927 e il 1928 (un torno d'anni che gli americani chiamarono *roaring Twenties* e che da noi è un periodo di consolidamento del regime e, nei teatri, del trionfo di Pirandello), incompiuta e mai pubblicata né rappresentata durante la vita di Svevo (una fortuna che toccò solo a *Prima del ballo*, stampato in una stenna del 1891 a firma di E. Samigli).

No, chi porta la croce del maggior impegno e della più pesante responsabilità è sicuramente il regista, nel nostro caso Valerio Santoro (direttore del Teatro Biondo di Palermo che co-produce con lo Stabile del FGV il dramma che abbiamo visto al Rossetti in occasione della Prima, il 14 gennaio scorso). Spetta a lui di portare all'univocità quello sfarfallio di suggestioni, allusioni e rimandi, spesso contrastanti e centrifughi, che fa del teatro di Svevo un calderone di spunti stimolanti ma eterogenei, non peritandosi di usare la forbice (non inopportuna visto che questo testo è il più lungo in assoluto delle *pièce* sveviane) e imprimendo alla scrittura drammaturgica, con tutti gli strumenti che l'officina registica consente, il sigillo di un senso coerente e trasparente. Compito svolto, nella fattispecie, solo in parte felicemente.

Ma andiamo al nocciolo del problema: come in fondo tutto il teatro del grande triestino, e ci affidiamo al magistero di uno dei lettori più competenti, *La rigenerazio-*



ne è un testo «vincolato in modo condizionante da un archetipo narrativo» (Mario Lavagetto). Come un fiore cresciuto con birichina spontaneità grazie ai semi portati dal vento da due grandi aiuole adiacenti, quella della *Coscienza di Zeno*, da un lato, e delle cosiddette *Continuazioni* (forse i lacerti di un nuovo romanzo) dall'altro. Basterà dire Umbertino, il fanciullo sempre nominato ma mai mostrato nella *Rigenerazione* e il pensiero

vola a un importante frammento, il cui autografo porta infatti questo titolo, e di cui *La rigenerazione* riprende alcune significative riflessioni (per dirne una, l'arguzia di affermare di essere nati a sproposito, perché figli di un'epoca che venerava le canizie e invecchiati in una stagione che invece la disprezza, sempre in dissonanza col proprio tempo insomma); o menzionare la verifica malandrina della ritrovata virilità che Giovanni Chierici, il protagonista della *pièce*, tenta, un po' come il Conte nelle *Nozze di Figaro* con la fresca Susanna, *in corpore vili* (anzi, *in corpore puellae*) insidiando la servetta di casa per ricordarci l'esperimento di Zeno, nell'ultimo capitolo della *Coscienza*, che incontrando Teresina l'afferra per l'avambraccio, risale con la mano verso la "spalluccia" e conclude, confortato, che «aveva cessato la cura in tempo».

Veniamo dunque ad una prima conclusione. *La rigenerazione* è sicuramente un piatto succulento per gli svevisti, come coccio scavato dalla terra per un archeologo che in esso vede schiudersi tutto un mondo, mentre per noi andrebbe bene al massimo per il foro di drenaggio di un vaso di gerani. Ma al pubblico che affolla i teatri e dai quali non si può pretendere competenza specialistica può *La rigenerazione* dire qualcosa? Il divertimento non è mancato, perché Nello Mascia, sul crinale sottile che separa umorismo sornione e aperta comicità, interpreta con vivacità la

La donna, centro di gravità dell'universo di Giovanni Chierici

TEATRO

sommario

parte del vecchio deciso a tornare giovane grazie al procedimento Voronoff. Che è quello stesso del filetto al cognac (così chiamato da uno *chef* inventivo), ma di cui si parla, nella *Rigenerazione* per l'intervento chirurgico con cui il dottore pretendeva di ridare freschezza giovanile (e potenza sessuale) ai matusalemme grazie al trapianto di ghiandole animali.

Ma, chiarito tutto ciò, bisogna domandarsi: oltre alla risata franca che Santoro ci strappa con la finta ingenuità dai risvolti astuti e sornioni di un personaggio dalle molte sfumature, passa qualcosa della problematicità di un testo difficile (perché, in fondo, grezzo, come un diamante prima di passare dai tagliatori di Anversa)?

Meno di quanto sarebbe stato possibile con un filtraggio più calibrato. La semantica del testo si regge tutta su un intreccio serrato di ambivalenze: morte e vita, innanzitutto, con retroterra darwinistico che viene subito in evidenza nella scena di apertura dove si racconta di tenere creaturine, i pulcini di un passero, divorati dal gatto. E poi salute a malattia, naturalmente, un binomio sussunto in quello più insistentemente declinato: vecchiaia e giovinezza, decisivo per lo svolgimento dell'intreccio, con un vecchio – il protagonista – convinto che l'operazione abbia avuto successo mentre resta inesorabilmente relegato nella stagione cui appartiene per ragioni anagrafiche e dalla quale avrebbe voluto fuggire. E tutto ciò con una finissima alternanza drammaturgica tra veglia e sogno: è con un sogno infatti che *La rigenerazione* chiude ognuno dei suoi 3 atti aprendo uno squarcio rivelatore negli abissi dell'inconscio (per cui se nella *Coscienza* il sogno è un artificio utile ma non essenziale, e in un caso perfino gioco parodico escogitato da Zeno per trarre in inganno il dottor S., qui acquista invece una decisiva funzione tematico-strutturale). Ma c'è di più: il vecchio-giovane, ha sognato di ringiovanire per seguire la lancetta del desiderio che nella bussola della sua esistenza indica invariabilmente il polo femminile, la Donna (cosa che nega sempre in esplicito, intonando senza tre-

gua il ritornello della moralità, come a voler convincere se stesso prima degli altri: «il dottor Giannottini [...] deve garantirmi [...] che non ci sia pericolo per la mia moralità [...] la mia rispettabilità»).

Sappiamo bene però come per Svevo, nel fittizio dei personaggi e nella realtà della vita vera, la doppia esca di rispettabilità e trasgressione rappresenti un ambivalente, irresistibile richiamo. E la conclusione voluta da Santoro, che incongruamente porta in scena un grande albero frondoso (proponendo suggestioni metaforiche, bibliche, druidiche?, che allontanano dal senso profondo della *pièce*) finisce per cancellare questa complessa e contraddittoria intenzionalità. Nel testo il dramma si chiude, nelle parentesi di un sogno, con la fanciulla (l'attraente camerierina «dalle gonne e dai capelli corti»), in cui il protagonista vede riassumersi l'universo femminile nella totalità delle sue seduzioni e offerte di gioia, e la totalità della sue esperienze vissute in quanto uomo) che domanda a Giovanni, che porta una zappa sulla spalla, di rendere fertile la dura terra. Una simbologia che più chiara non si potrebbe. Al che il vecchio-giovane, con una scelta di campo assai saggia (ma certo assolutamente provvisoria e sempre revocabile, direbbe Svevo se fosse ancora fra noi) riprende il suo ruolo di vecchio-vecchio a fianco della moglie (pur scelta, in anni giovanili, come succedaneo delle ben più seduttive Margherita), con un lieto fine conciliante (e in fondo conformista) che odora di resa di fronte al mistero della Vita, che si svolge e si rinnova fino all'ultimo istante: «Anna: [...] Vuoi darmi un bacio? - Giovanni: Un bacio? No, assolutamente, io ti amo. Io mai volli ucciderti. Io ti amo. [...] Amerò per amor tuo tutte le tue bestie [...]. E lavoro per te. [...] Questo è il dovere di noi vecchi, di noi giovani vecchi, di noi vecchi giovani». L'abdicazione del desiderio che spegne il suo fuoco nelle acque tranquille di una quieta esistenza borghese? Una conclusione alla quale, sono sicuro, se fosse vissuto più a lungo del 1928, Svevo avrebbe sicuramente avuto qualcosa da aggiungere.

IL PONTE ROSSO
MENSILE DI ARTE E CULTURA
N. 122 gennaio 2026

Federico De Rocco (1918/ 1962)
Vendemmia

olio su tela, 1958

San Vito al Tagliamento (PN)

Palazzo Tullio Altan

Coll. della Regione autonoma

Friuli Venezia Giulia



LA VIGNA DI NOÉ A CASTIONS DI ZOPPOLA

 di **Melania Lunazzi**

Fino al 1° marzo 2026 è allestita alla Galleria Civica d'Arte Celso e Giovanni Costantini di Castions di Zoppola la mostra *La vigna di Noé. L'uva e il vino nell'arte friulana*.

Il progetto, il terzo in ordine di tempo realizzato in questa sede con l'organizzazione del Comune di Zoppola – preceduto da quelli dedicati a Tullio Silvestri (*Tullio Silvestri tra arte e letteratura*, 2023) e alla condizione della donna artista in Friuli Venezia Giulia (*Irene e le altre*, 2024-2025) – con l'intento di valorizzare la galleria e di creare qui un punto di riferimento per la cultura artistica regionale, è a cura di Stefano Aloisi e collaziona una sessantina di opere di autori prevalentemente friulani. Il tema portante ha un punto di riferimento iconografico fermo e pregnante nella xilografia del 1618 di Cesare Ripa che raffigura il Friuli come una nobildonna posata su una vigna, segno tangibile di una stretta identificazione di questa terra con il suo prodotto. E da qui nasce l'approfondimento che in mostra viene trattato soprattutto attraverso dipinti, databili proprio a partire dal Seicento, fino ai giorni nostri.

Lo svolgimento è poi affrontato attraverso l'individuazione di quattro temi portanti: il tema del mito di Bacco e dei baccanali; le allegorie sacre, tra Antico e Nuovo Testamento; il rapporto moderno con l'uva, dalla viticoltura alla lavorazione e il tema delle osterie e dei bevitori; chiude la mostra il trattamento del soggetto nelle arti applicate.

Tra gli autori antichi ci sono opere di Pietro della Vecchia, Nicola Grassi, Giovanni Segala, Tullio Silvestri, presente con alcuni inediti, e Armando Spadini. Accanto a questi si trova esposta una nutrita serie di opere dei maggiori

artisti friulani del Novecento come Bruno Barborini, Carlo Ciussi, Augusto Culòs, Federico De Rocco, Luigi Diamante, Duilio Jus, Stefano Jus, Fred Pittino, Marcello Mascherini, Mario Moretti, Loris Pasquali, Tullio Silvestri, Angelo Toppazzini, Renzo Tubaro, Enrico Ursella, Angelo Variola, Luigi Zuccheri.

Tra le stampe esposte, accanto alla già citata immagine del Friuli tratta dall'Iconologia del Ripa, che apre la mostra, sono presenti anche opere di Giacomo Leonardis, Phillip Andreas Kilian (da Nicola Grassi), Giovanni Volpato e Giuseppe Zigaina. È presente inoltre, nella sezione arti applicate, anche una rara collezione di contenitori e altri lavori d'arte legati al vino: i Boccali di Pablo Picasso e Fred Pittino, i Vasi di Giorgio De Chirico e Giorgio Celiberti, le Bottiglie d'artista di Roy Lichtenstein, le Etichette di Harry Bertoia e della serie del Vino della Pace, gli Ex Libris di Virgilio Tramontin e Tranquillo Marangoni, tutti provenienti da collezione privata friulana.

Arricchisce l'esposizione un catalogo curato dallo stesso Aloisi, che ricostruisce in un saggio il tessuto di opere che trattano l'argomento vino e uva sul territorio friulano, includendo cicli decorativi e affreschi esistenti o scomparsi. Accanto a questo testo Pietro Alberto Lucchetti, analizza in un approfondimento il rapporto tra il Friuli e il vino, mentre Stefania Miotto affronta il tema delle etichette del Vino della Pace.


Giuseppe Zigaina (1924/ 2015)
La sera nel vigneto

acquaforte, 1988

coll. privata

LA LUNGA AMICIZIA CON FRANCO DUGO

di Giancarlo Pauletto

LA MEMORIA

sommario

Il primo accostamento “critico” alla città di Gorizia e ai suoi artisti avvenne per me nella primavera del 1974, dunque giusto cinquant’anni fa, visto che sto scrivendo queste righe nella primavera del 2024.

Il mio amico Gianluigi Papais mi aveva detto che alla biblioteca di San Pier d’Isonzo era stata allestita una mostra di Franco Dugo, giovane artista goriziano, con una ventina di grandi chine realizzate attraverso una fittissima tessitura di segni, chine – mi aveva assicurato – di strepitosa esecuzione.

Io, che da vari mesi giravo il Friuli e anche il vicino Veneto a caccia di mostre da recensire per la rassegna mensile *Sagittaria*, pubblicata dal Centro Iniziative Culturali Pordenone, decisi di andare a vederla, ed ebbe così inizio una storia che ancora non è finita.

A volerla un po’ “rappresentare”, questa storia, sarebbero necessarie parecchie pagine, poiché non si tratta solo dell’amicizia con Franco Dugo “artista” – ho scritto più di venti volte su di lui, seguendone da vicino temi e sviluppi – ma anche della sua frequentazione come uomo, persona che ho sentito vicina come poche, quelle poche con le quali si è raggiunta, per buona ventura, una confidenza “fraterna”. E poi ci sono gli artisti d’area goriziana che attraverso Franco ho conosciuto, e per i quali anche ho scritto con soddisfazione, accostandomi ad esperienze estetiche variamente atteggiate.

E poi gli amici non artisti ma non per questo meno cari, persone dalle quali sono sempre stato accolto con grande simpatia, sicché da molti anni ormai, per me, andare a Gorizia è una festa: è entrare in case dove ti attendono pietanze prelibate, amorose, è andare in trattorie dove la chiacchiera artistica, politica, culturale o semplicemente chiacchiera si accompagna ad un’ottima jota, a un buon bicchiere, a idee e progetti che si sostengono con calore, o ai quali si è chiamati a partecipare. È girare per i colli, attraversare il confine in cerca di mescite o cantine, oppure portarsi a Trieste per una mostra, e poi magari finire con cren prosciutto e teràn. È cantare, come no, cantare arie d’opera per esempio, oppure canzoni



Autoritratto
carboncino e tempera su carta
cm. 35x41, 1990

popolari che sono state, a volte, da me imparate *illico et immediate*: perché è così che fa il vero amatore, non pone tempo in mezzo, coglie sempre l’occasione per arricchire il repertorio, e a Gorizia, tra gli amici, ci sono “color che sanno”.

L’arte è il movente, certo, ma è un’arte accompagnata dai suoi migliori condimenti, parola, amicizia, simpatia, estemporaneità, convivialità. Tutto questo, e molto altro, sempre per merito di Franco.



Mario De Micheli
sanguigna, pastelli
e grafite su carta
cm. 70x100, 1989

Si capirà dunque che non mi è facile, ora, riassumere velocemente una vicenda tanto artisticamente ricca, quanto umanamente partecipata. Ho pensato perciò di rifarmi, semplicemente, all’ultima delle mostre che abbiamo realizzato insieme, lui artista io curatore, quella dei suoi – e miei – ottant’anni, a Pordenone, presso la ben nota *Sagittaria*, tra il dicembre del 2021 e il marzo del 2022. Si intitolava *Franco Dugo. Interrogare la vita. Dipinti disegni carte d’atelier*.

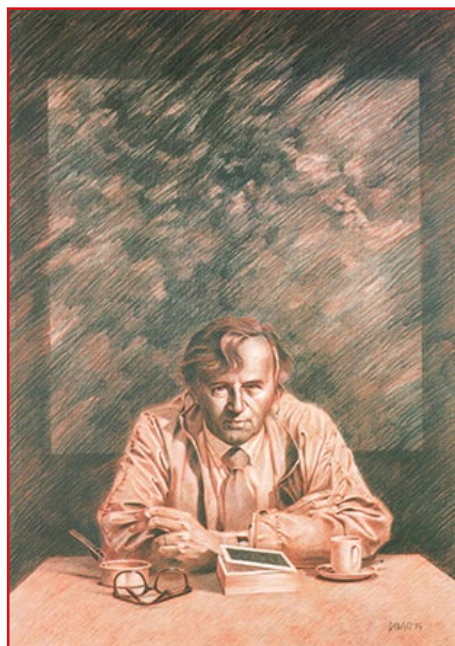
IL PONTE ROSSO
MENSILE DI ARTE E CULTURA
N. 122 gennaio 2026

La Gioconda recuperata
dai carabinieri
puntasecca mezzotinta
fotoincisione
mm. 501x601, 1982

Francesco Macedonio
sanguigna e grafite su carta
cm. 100x70, 1987



Di comune accordo l'abbiamo concepita come una mostra di inediti, dato che sarebbe risultato abbastanza inutile stampare un catalogo di centotrentasei pagine per far rivedere solo opere già note: certo essa, di carattere antologico, avrebbe riproposto tutti – o quasi – i temi di Dugo, ma espressi attraverso disegni pastelli acquarelli e altre tecniche che non avevano mai, o quasi, trovato modo di essere mostrati, e che invece, per la loro evidente qualità, assolutamente dovevano. Di tanto in tanto questi materiali sarebbero stati inframmezzati da opere molto note, sorta di



pesci guida che avrebbero facilmente indicato, ai conoscitori, temi e periodi cui quei vari materiali inediti si riferivano.

Ne è venuta così un'esposizione dove c'era pressoché tutto Dugo nei temi, e molto Dugo inedito nei lavori allineati sulle pareti: dunque non semplicemente una mostra celebrativa, al contrario, un'ulteriore occasione di conoscenza e penetrazione. Ciò si manifestava con evidenza già nell'immagine scelta a copertina dell'evento, un acquarello su carta del 2017 intitolato *Davanti al mare*. Non solo un bellissimo esempio di inedito, ma anche un emblema di tutta l'arte di Dugo, all'inizio sospesa tra espressionismo e simbolismo, poi via via sempre più nettamente caratterizzata da assolutezza d'immagine, dalla volontà di far parlare il reale – qualunque fosse questo reale preso a motivo di pittura, figura umana, volto, natura morta, albero, paesaggio – dall'interno della sua nuda presenza, del suo essere lì come enigma e domanda. Così è nell'acquarello citato, dove una figura – chiaramente definita e solida nella sua presenza, ma di spalle, e quindi atta a significare non un particolare, determinato uomo, ma l'uomo in generale, la specie insomma – guarda un mare appena mosso sormontato da un cielo nuvoloso e chiaro all'orizzonte, e sembra, in una sorta di meditante calma, interrogarsi sulla sua vita non solo, ma anche sulla misteriosa presenza della realtà, di tutta la realtà, che cielo e mare rappresentano nell'opera.

Già agli inizi e per parecchi anni l'attenzione dell'artista si era centrata sulla figura umana, considerata anche in dimensione latamente sociologica – i “Burocrati”, le “Anatomie”, la serie sul tema della follia, le “Identificazioni”-; poi venne la lunga sequenza dei “ritratti” e dei “pugili” – vado naturalmente per sommi capi – in cui trovano posto alcuni vertici assoluti dell'arte di Dugo, i Mario De Micheli dell'89, l'*Autoritratto* e i James Joyce del '90, il *Mio padre* del '92, l'*Italo Svevo* del '93, il *Battling Siki* del '94, il *John Coltrane* del '97 e via e via, in quest'ambito la maestria di Dugo si esprime in grandi e piccole dimensioni e in tecniche diverse,

Oltre cinquant'anni di reciproca stima in una storia che ancora non è finita

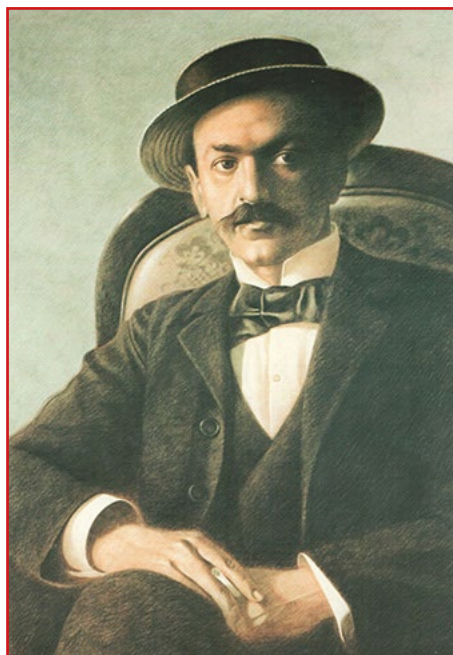
LA MEMORIA

sommario

oltre che lungo tutto il tempo della sua attività: e basti a questo proposito citare, solo e per esempio, il piccolo, intensissimo *Autoritratto* a matita del 2014, così svelato, così totalmente abbandonato: e sempre così sottilmente precisato.

Dalla seconda metà degli anni Ottanta era entrata, nel suo lavoro, la natura, dapprima soprattutto attraverso il tema del “cipresso”, albero nello stesso tempo stagliato e tormentato, stagliato per la sua apparenza definita, schietta, tormentato nello stretto, serrato e a volte convulso articolarsi dei rami. Il grande *Cipresso* del 1993, seppia carboncino e pastello, ne dava, sulle pareti della mostra degli ottant'anni, uno splendido esempio, che si replicava successivamente nelle serie intitolate *L'uomo dei castagni* e *Prima del bosco*, tra 1997 e 2015: qui uomo e natura, alla fine, vengono coinvolti nello stesso destino. Infatti l'uomo che avanza verso l'indefinita e talora luminosa oscurità del bosco, o che osserva il tramonto sopra il mare, sono l'esistere e la coscienza dell'esistere coinvolti nella stessa domanda. E si andava nel frattempo svolgendo il vasto lavoro sul paesaggio, il cui ombroso simbolismo trovava espressione soprattutto nella meditata calibratura del taglio, mai banalmente naturalistico, e in un tonalismo allontanato da una troppo visibile quotidianità attraverso la costante “severità” dei sapori cromatici.

Qui non possiamo dilungarci, è necessario tuttavia almeno accennare all'esteso e impegnatissimo lavoro calcografico di Dugo, che ha risultati certo non meno alti che nelle altre tecniche e che dal suo inizio, per l'artista, è sempre stato altrettanto importante, come sa benissimo chi ricorda, ad esempio, le tavole eccellenti del *Ratto della Gioconda*, o quelle realizzate per il ciclo *Di casa*, o le puntesecche dedicate a Rembrandt, Kafka, Pasolini, o la stupenda serie dei “grandi cipressi”, o la *Deposizione* del 1999, una impressionante tavola di due metri di altezza per un metro di base. Anche qui più di alcuni esempi non si possono fare: resta da dire che, certo, molti trasalimenti, molte emozioni



ci ha trasmesso l'arte di Franco Dugo, e di ciò tanti di noi gli sono grati.

Personalmente gli devo anche la più bella passeggiata notturna della mia vita.

Andò così: decidemmo di bere il bicchiere della staffa in un luogo insolito e alto, una “tana” sopra Cormòns. Piacevole fu la sosta, ottima la bottiglia. Al momento di tornare – verso le undici di sera se



Grande cipresso
acquaforte
mm. 1000x666, 1993

IL PONTE ROSSO
MENSILE DI ARTE E CULTURA
N. 122 gennaio 2026

LA MEMORIA

sommario

Il profilo della collina
pastello su cartone
cm. 51,5x72, 1997



Dalla seconda metà degli anni Ottanta era entrata, nel suo lavoro, la natura, dapprima soprattutto attraverso il tema del "cipresso"...

ricordo bene – dissi a Franco, che era alla guida: «Aspetta un momento, che ti faccio segno, qui è stretto per girare» e, uscito di macchina, cominciai a far segnali. Qualche manovra, e lui parte. Io, fermo in mezzo al piccolo spiazzo, aspetto che torni indietro. Ma lui non torna. Non usavano ancora i telefonini. Dopo mezz'ora sono ancora lì che aspetto. Penso ad uno scherzo, ma lo scherzo sarebbe durato cinque minuti, Franco non è il tipo che abbandona un amico che abita a Portogruaro – e che ha la vettura davanti al suo studio in via Giustiniani a Gorizia – a mezzanotte, sulla collina di Cormòns.

Non tornava, e me ne feci una ragione. Cominciai a scendere la collina, magari

L'uomo dei castagni
sanguigna e grafite su carta
intelata
cm. 180x240, 1997



lo avrei incontrato per strada. La notte di settembre era fresca, bellissima, stellata. Ogni tanto qualche cane ululava lontano e qualche collega gli rispondeva da altrettanto lontano. Io andavo di gusto, dopo mezz'ora la testa mi si era del tutto snebbiata, le gambe giravano volentieri, guardavo le stelle e aguzzavo occhi e orecchi, a sentir rumore di motori. Ma niente.

Arrivato a Cormòns presi la strada interna lungo la ferrovia, e avanti di buona lena fino a Capriva. Qui pensai, per un attimo, di chiedere aiuto a Sergio Altieri ma scartai subito l'idea, con che faccia mi sarei presentato? E poi Sergio non guida. La faccio breve, arrivo a Gorizia davanti allo studio di Franco, non c'è anima viva, salgo in macchina e vado velocemente verso casa.

Verso le quattro e mezza di mattina mi infilo, il più silenziosamente possibile, nel letto coniugale. Credo per un istante di averla scampata, ma la voce di mia moglie dice, con tono molto tranquillo: «Avevo già pensato che vestito metterti nella cassa da morto».

Sul tardi, sotto mezzogiorno, Franco mi racconta quel che era accaduto. Parte credendo che io sia al suo fianco, e mi parla, ma io non rispondo. Allora allunga una mano per sincerarsi della mia presenza, ma non mi trova.

Gira e torna su. Vuol far presto, e prende quella che gli sembra una scorciatoia. Non è una scorciatoia, la strada porta in mezzo ai *grebani*, in un posto nel quale, tra l'altro, è pericoloso manovrare. È costretto ad aspettare la mattina.

Verso le sei arriva finalmente un trattore, che lo aiuta a rimettersi in direzione. Ovviamente non trova traccia di me e allora va dai carabinieri di Cormòns e dice loro che forse un suo amico è disperso sulla collina. I carabinieri prendono la pantera e partono alla ricerca, alcuni giorni prima già un'altra persona era stata vittima di un incidente più o meno dalle stesse parti. Successivamente il mio amico li avvertirà che sono sano e salvo a casa, ero arrivato a Gorizia a piedi, avevo ripreso la macchina etc.

Tutto è bene quel che finisce bene.

VIKTOR PARMA AL TEATRO VERDI

Un vecchio adagio di ascendenza evangelica recita: *nemo propheta in patria*. E chi in una patria non si riconosce, ma le attraversa tutte nello spirito di quel cosmopolitismo che il vecchio impero asburgico innalzava a valore (o nel sogno, oggi, di un'Europa di popoli fratelli, prospera, giusta e pacifica)? Ha vita difficile là dove soffia il vento dei nazionalismi. Una febbre che ricomincia a diffondersi ma che fu, cent'anni fa, un ciclone che sconvolse il continente, ridisegnando, dopo l'inutili strage del 1914-18 (ma utilissima però per imporre nuove egemonie), i confini del vecchio mondo. Qualcuno ne restò schiacciato, molti si adeguarono e vi fu chi, infine, visse come lacerato tra differenti appartenenze, dappertutto ostracizzato perché considerato in ogni luogo "straniero".

Caso esemplare di sradicamento per la fedeltà a una identità composita che non si piega al dispotismo dei confini è quello di Viktor Parma, musicista nato nel 1858 a Trieste, che lo ha dimenticato, ma attivo soprattutto a Maribor, dove, nel dopoguerra, dirige il teatro dell'Opera fino alla morte nel 1924. La sua opera più importante è *Zlatorog* un melodramma il cui libretto è tratto da una leggenda alpina resa famosa da Rudolf Baumbach, scrittore tedesco ospite anch'egli a Trieste negli anni '70 e '80 dell'Ottocento, e che, attingendo alle tradizioni popolari slovene, racconta di un cacciatore temerario, posseduto dalla bramosia di uccidere, a costo di andare incontro alla propria rovina, il camoscio dalle corna dorate che regna sulle cime del Triglav. E tutto ciò nello splendido scenario di monti, acque ed alpeggi della Val Trenta.

Rappresentato per la prima volta nel 1921 *Zlatorog* ebbe uno straordinario successo di pubblico ma, come racconta il massimo biografo di Viktor Parma, Paolo Petrov (Viktor Parma - *Oče slovenske opere*, Trieste 2002), non fu accolto allora con favore dalla critica



musicale slovena che non comprese il profondo radicamento del musicista triestino nella tradizione ottocentesca delle "scuole nazionali", giudicandolo un arretrato, ancora succube del modello verdiano.

Per il recupero di questo intellettuale al di fuori degli schemi, il Circolo della Stampa di Trieste, grazie anche al particolare interessamento del suo vice-presidente Luciano Santin, ha messo in opera un progetto di ricerca che trova coronamento nello spettacolo che verrà offerto al pubblico triestino lunedì 9 febbraio al Teatro Verdi. *Zlatorog* appunto, in versione concertistica. Uno spettacolo che si avvale di un finanziamento della Regione FVG e di contributi della Fondazione CR-Trieste e della Fondazione Poljaz, e che viene portato in scena grazie alla collaborazione fra il Comune di Trieste, l'Associazione internazionale dell'operetta, l'Akademija za glasbo di Lubiana, il Conservatorio "Tartini", la "Glasbena Matica" e il Centro "Komet" di Gorizia.



Carl Huck
La leggenda di Zlatorog
olio su tela, 1923
© AlpenvereinMuseum
Innsbruck

Viktor Parma

Viktor Parma

Zlatorog



Libretto di **Richard Brauer** dal poema alpino di **Rudolf Baumbach**

Traduzione: **Franjo Potočnik, Cvetko Golar, Milan Rizzoli**

Arrangiamento del libretto: **Igor Grdina e Karim Zajec**

Janez: **Andrej Rustja**

Jerica: **Leonarda Kavedžić**

Špela: **Eva Koprivšek Petkovšek**

Marko: **Aljaž Kolenko**

Katra: **Ireneja Nejka Čuk**

Jaka: **Blaž Stajnko**

Tondo: **Črt Vodopivec**

Orchestra Akademija za Glasbo di Ljubljana
diretta da **Iztok Kocen**

Coro giovanile misto Emil Komel di Gorizia,
direttore **David Bandelj**

Coro Jacobus Gallus di Trieste,
direttore **Marko Sancin**



Teatro Giuseppe Verdi - Trieste

Lunedì 9 febbraio 2026 ore: 20,30

INGRESSO LIBERO



Viktor Parma

Zlatorog



Libreto **Richarda Brauerja** po pesnitvi **Rudolfa Baumbacha**

Prevod: **Franjo Potočnik, Cvetko Golar, Milan Rizzoli**

Uredila: **Igor Grdina in Karim Zajec**

Janez: **Andrej Rustja**

Jerica: **Leonarda Kavedžić**

Špela: **Eva Koprivšek Petkovšek**

Marko: **Aljaž Kolenko**

Katra: **Ireneja Nejka Čuk**

Jaka: **Blaž Stajnko**

Tondo: **Črt Vodopivec**

Orkester Akademije za Glasbo iz Ljubljane
dirigent **Iztok Kocen**

Mešani mladinski zbor Emil Komel iz Gorice
zborovodja **David Bandelj**

Mešani zbor Jacobus Gallus iz Trsta
zborovodja **Marko Sancin**



Gledališče Giuseppe Verdi - Trst
Ponedeljek, 9. februarja 2026 ob 20.30

VSTOP JE PROST



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