

# IL PONTE ROSSO

MENSILE DI ARTE E CULTURA

N. 125 - APRILE 2026



Per le iniziative  
editoriali e culturali  
del *Ponte rosso*  
il tuo 5 per 1000  
costituirà un aiuto prezioso

Firma e inserisci il codice fiscale

**90150510320**

nella tua dichiarazione dei redditi,  
nello spazio riservato al  
*sostegno degli Enti  
del Terzo Settore*  
che si trova nei modelli  
per la dichiarazione dei redditi  
(modello 730, Redditi  
e Certificazione Unica)

SCELTA PER LA DESTINAZIONE DEL  
CINQUE PER MILLE DELL'IRPEF

Sostegno del volontariato e delle altre organizzazioni non lucrative di utilità sociale,  
delle associazioni di promozione sociale e delle associazioni e fondazioni riconosciute  
che operano nei settori di cui all'art. 10, c. 1, lett a), del D.Lgs. n. 460 del 1997

FIRMA *Firma Contribuente*

Codice fiscale del beneficiario (eventuale) **9 0 1 5 0 5 1 0 3 2 0**

## Sommario

|                                                        |    |
|--------------------------------------------------------|----|
| Crepuscolo di un progetto politico .....               | 3  |
| 27 aprile 1966: La fine dell'innocenza .....           | 4  |
| di Roberto Spazzali                                    |    |
| L'Occidente possibile di Arturo Picca .....            | 7  |
| di Michele Ramunno                                     |    |
| La <i>Contemplazione del disordine</i> di Benco.....   | 8  |
| di Fulvio Senardi                                      |    |
| <i>Imago urbis</i> di una città inventata .....        | 12 |
| di Walter Chiereghin                                   |    |
| Dove nacque il mito .....                              | 15 |
| di Roberto Dedenaro                                    |    |
| <i>Il bianco non è un colore</i> di Licia Ugo .....    | 16 |
| di Gabriella Musetti                                   |    |
| Storia di Ivan adottato dai cani .....                 | 18 |
| di Luigi Cataldi                                       |    |
| Combattere per l'idea .....                            | 20 |
| di Luca Zorzenon                                       |    |
| <i>Moby dick</i> : una parabola sulla tracotanza ..... | 22 |
| di Fulvio Senardi                                      |    |
| Sormani e la metafisica del quotidiano .....           | 24 |
| di Walter Chiereghin                                   |    |
| Un po' d'Irlanda a Trieste .....                       | 28 |
| di Sabrina Di Monte                                    |    |
| Xul Solar architetto dei mondi invisibili .....        | 30 |
| di Yuleisy Cruz Lezcano                                |    |
| Tra storia e invenzione .....                          | 32 |
| di Michele Ramunno                                     |    |
| L'intelligenza vegetale .....                          | 34 |
| di Fabia Trotta                                        |    |
| Altieri, Pilon e Jejčić .....                          | 37 |
| di Giancarlo Pauletto                                  |    |

# CREPUSCOLO DI UN PROGETTO POLITICO

EDITORIALE

sommario

La sera del 23 marzo, un elettore che s'era espresso per il sì al referendum sulla riforma costituzionale appena seppellita sotto una montagna di quindici milioni di no si sarà coricato certo con qualche amarezza. Se si trattava di un elettore che alle politiche del 2022 aveva votato per un partito di centrodestra, poteva ancora essere convinto che il voto al referendum avrebbe certificato solo un incidente di percorso, un inaspettato colpo di freno all'attività di un governo che, secondo i sondaggi, pareva continuasse a godere di una solida maggioranza nel Parlamento e nel Paese, destinata a rimanere tale fino a quando le divisioni nell'opposizione fossero perdurate.

Quanto è seguito nel mese trascorso da quel 23 marzo induce invece a ritenere che quel preteso "incidente di percorso" sia stato in effetti uno sganassone al quale Governo e maggioranza stentano assai a riprendersi, a giudicare dall'evidente stato di difficoltà delle reazioni che si sono succedute, nel tentativo di uscire dall'angolo del ring in cui il risultato elettorale li aveva costretti.

Nell'immediato, sono venute le dimissioni di una ministra (che sarebbe stato più opportuno far dimettere un anno prima), del sottosegretario alla Giustizia (già condannato in primo grado nel febbraio del 2025 per rivelazione del segreto d'ufficio) e della capo di gabinetto dello stesso Ministero (le cui improvvise dichiarazioni "i magistrati sono plotoni di esecuzione" hanno dato il loro contributo alla vittoria dei "no"). Tutti a casa, tranne il ministro che il giorno dopo il referendum si era dichiarato politicamente responsabile della bocciatura della riforma che portava il suo nome.

Il 26 marzo si dimette anche il capogruppo di Forza Italia al Senato, a conferma che qualcosa non quadra nella sbandierata coesione della maggioranza.

Delle tre riforme che costituivano l'asse portante del progetto politico del centro destra, dopo il naufragio di quella sulla Giustizia, si arenano anche quella sull'autonomia delle Regioni e quella sul cosiddetto premierato, di tutta evidenza – a risultati ancora freschi di scrutinio – indi-

geribile dal corpo elettorale.

Si pensa a una riforma di emergenza della legge elettorale, che tuttavia pare trovare subito qualche difficoltà ad assumere forma definitiva, per dissidi tutti interni alla maggioranza.

Ci provano allora con un ennesimo decreto sicurezza, che stavolta infarciscono con una norma vagamente demenziale e sicuramente anticostituzionale che assegna agli avvocati una mancia di 615 euro per ogni migrante che riescono a far rimpatriare. Apparendo dubbio che tale decreto sarebbe stato promulgato dal Presidente della Repubblica, lo accompagnano con un altro, approvato a tempo di record dal Governo, che cancella la norma che istigava gli studi legali all'infedele patrocinio.

Poi ci sono le ammaccature per cause esterne: il 12 aprile gli ungheresi votano decretando la fine dell'era di Orban, tra le più solide vicinanze al nostro Governo. E, costretti da una surreale provocazione antipapista del buontempone che abita alla Casa Bianca, la *premier* di Roma esprime solidarietà al suo vescovo, attirandosi però gli strali del bizzarro interlocutore statunitense. Cade così anche l'illusione di presentarsi come collegamento privilegiato tra l'Europa e gli USA, costata tante scodinzolanti adesioni alla politica dei dazi americani, all'aggressione al Venezuela, a un'impercorsibile equidistanza tra l'Iran e i suoi aggressori.

L'amara scoperta di non risultare ancora usciti dalla procedura d'infrazione europea a causa di un rapporto deficit/Pil tuttora superiore al 3% e della conseguente impossibilità di elargire remunerative mance a categorie di elettori. Che poi sarebbe il male minore, rispetto a come potremo affrontare la crisi economica e quella energetica che si annunciano devastanti, in conseguenza dell'aggressione all'Iran da parte del nostro alleato d'oltre oceano. Quello stesso per cui la nostra *premier* sollecita il conferimento del Premio Nobel per la pace.

Un mese vissuto pericolosamente, al crepuscolo del progetto politico delle destre che ci governano.

**mensile web**

**di arte e cultura**

a distribuzione gratuita

Iscrizione al

Tribunale di Trieste

n. 2/2023-1646/23 V.G.

n. 125

aprile 2026

**Direttore:**

Walter Chiareghin

**Posta elettronica:**

[info@ilponterosso.eu](mailto:info@ilponterosso.eu)

impaginazione:

Hammerle Editori e

Stampatori in Trieste

Via Maiolica 15/a

34125 Trieste

In copertina:

**Marino Sormani**

**Pali**

(particolare)

tempera all'uovo su tavola

cm. 50x100, 1976

collezione privata

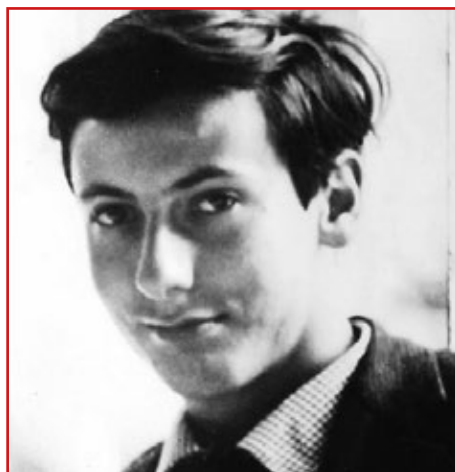
**IL PONTE ROSSO**

**MENSILE DI ARTE E CULTURA**

N. 125 aprile 2026

# 27 APRILE 1966: LA FINE DELL'INNOCENZA

di Roberto Spazzali



C'è un giovane. Studente universitario iscritto al primo anno di Architettura, alla Sapienza di Roma. La più grande e affollata università italiana. È un mondo accademico rigoroso, fatto di rituali e ruoli, di gerarchie. Quel giovane ha 19 anni. Uno in meno della giovane Repubblica italiana. Sono passati soltanto 21 anni dal 25 aprile 1945, festività civile che ha assunto un significato istituzionale soltanto dagli inizi degli anni Sessanta. Dopo i fatti di Genova e con il centrosinistra al governo del Paese. Quel giovane si chiamava Paolo Rossi.

Allora l'università era un mondo a parte, irraggiungibile per la maggioranza dei giovani italiani, ancora elitario e selettivo nell'accesso alle facoltà, governato da vecchie regole e consuetudini dove la mera presenza studentesca è garantita dall'Unuri, l'Unione nazionale universitaria rappresentativa italiana che allora comprendeva diverse sigle, già connotate politicamente. Il Cudi, Centro universitario democratico italiano riferimento del Partito comunista e del Partito socialista; l'Ugi, Unione goliardica italiana, di giovani socialisti e comunisti, repubblicani e socialisti di unità proletaria; l'Intesa, formata dalla Federazione universitaria cattolica italiana di area democristiana; l'Agi, di area liberale e della sinistra laica; il Fuan, Fronte universitario d'azione nazionale emanazione del Movimento sociale italiano e monarchici. Sigle che oggi dicono ben poco, ma in loro seno si formerà la classe politica degli anni Settanta e Ottanta.

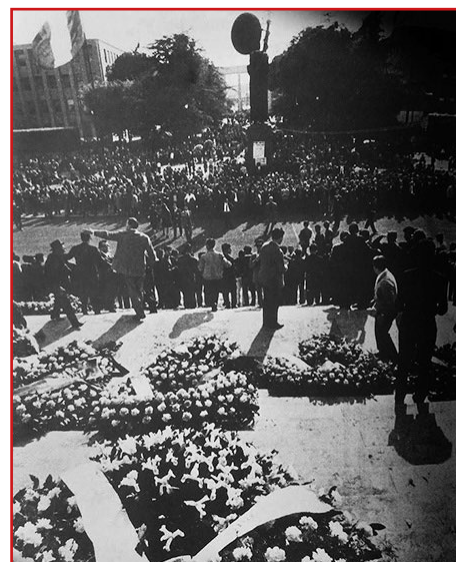
Sono in corso le elezioni per il cosiddetto parlamentino universitario. Il tepore

primaverile romano scalda pure gli animi ma tenere banco sono le richieste per una effettiva svolta democratica nelle università italiane e, non ultimi, i riflessi delle contestazioni studentesche negli atenei statunitensi contro la guerra nel Vietnam.

Paolo Rossi. Un giovane sano, solare, sportivo e alpinista. Iscritto al Partito socialista, cattolico e scout dell'Asci. È un giovanissimo candidato alle elezioni per l'Unione goliardica italiana. È venuto a Roma dall'Umbria, la sorella è da qualche anno a Lettere. I genitori, papà Enzo e mamma Psiche sono artisti, intellettuali con un passato nella lotta partigiana. Hanno fatto più di un sacrificio per garantire a loro gli studi universitari.

Quella mattina del 27 aprile 1966 Paolo sta distribuendo volantini nei viali della Sapienza. La situazione è tesa per le contestazioni dei risultati elettorali da parte degli studenti di destra ma nulla preannuncia uno scontro, una tragedia. Altri studenti, neofascisti e aderenti al gruppo Caravella del FUAN, girano con atteggiamento intimidatorio, vola qualche minaccia verbale.

Paolo, mentre stava invitando a non cedere nelle provocazioni, viene aggredito in un viale della cittadella universitaria e colpito al petto da un pugno, reso letale da una noccoliera metallica. Si rialza e si dirige all'interno della facoltà di Lettere per distribuire i volantini che ha in mano. Qui c'è un altro scontro, con un gruppo di studenti aderenti alla Primula Goliardica, un piccolo nucleo di neofa-



Il funerale alla Sapienza

# *Paolo Rossi, 19 anni, socialista, al primo anno di Architettura, viene ucciso dai fascisti all'Università di Roma*

**STORIA**

sommario

scisti che si erano impossessati di un circolo di Nuova Repubblica di Randolph Pacciardi, e che successivamente daranno vita a movimenti extraparlamentari di estrema destra. Nello scontro, Paolo Rossi cade da un muretto che delimita la sommità delle scale, vola all'in giù per cinque metri: versa subito in gravi condizioni per un trauma cranico. Dopo quindici ore di coma, muore. Inizialmente il decesso viene attribuito alla concitazione e alla casualità ma l'autopsia poi dimostrerà che il malessere era stato causato dal pugno precedentemente ricevuto e la successiva da una caduta provocata da ignoti.

Alla notizia della sua morte, la facoltà di Lettere viene occupata per la prima volta nella sua storia. Ci sono degli scontri con gli studenti del Fuan. Allora, si interviene la polizia chiamata dal rettore Ugo Papi. Trecento poliziotti, in piena notte, arrivati dalla vicina caserma di Castro Pretorio. Retata e arresti. Tengono lontani pure i parlamentari accorsi sul posto, ma non si possono opporre al sottosegretario all'Istruzione on. Tristano Codignola, il padre dell'istituzione della scuola media unica, che pretende e ottiene la liberazione degli studenti.

Alla mattina la facoltà viene rioccupata dagli studenti ai quali si affiancano operai e sindacalisti. Ora ci sono pure deputati e senatori che affiancano gli studenti: Pietro Ingrao, Pietro Secchia, Nilde Iotti, Pietro Nenni, vicepresidente del Consiglio dei ministri, Carlo Donat Cattin. C'è pure Ferruccio Parri, già capo della Resistenza ed ex primo ministro, parla agli studenti mentre i neofascisti continuano a lanciare sassi e a insultare, sostenuti da altri arrivati dalle borgate romane per dar man forte ai camerati. È uno scontro tra giovani in cravatta e camicia e altri in giubbino e maglione. Una demarcazione semantica nella medesima generazione.

Davanti alle indignate e preoccupate proteste dei docenti, il rettore Papi minimizza i fatti e mette in dubbio che Paolo Rossi sia morto per l'aggressione subita. Continuerà a farlo, sostenendo la tesi della fatalità. Tesi smentita dalla successiva autopsia e dopo due anni la magistratura archiviava il fascicolo contro ignoti, perché rimasti tali, come "omicidio preterintenzionale". Omicidio appunto.



Omicidio politico. C'era una fotografia, un'istantanea, l'ultima di Paolo in vita, mentre cercava di trattenere un suo compagno a non reagire alle aggressioni. Un gesto di estrema umanità mentre lui era già stato colpito.

Ora l'università è presidiata da lavoratori e sindacalisti. Le manifestazioni di protesta di estendono in altre città. Quei giovani studenti non sono così apatici come finora erano stati descritti. Non sono soltanto beat. La loro partecipazione al funerale è composta, seria, dolorosamente preoccupata. Un solo gesto di contestazione: la corona di fiori inviata dal rettore viene rovesciata. Una folla immensa partecipa al funerale di Paolo Rossi. Settantamila persone riportano le cronache del tempo.

Al funerale parla Walter Binni, critico letterario, antifascista e padre costituente. Parla davanti a una platea di studenti e di politici di primo livello: Pertini, Lombardi, La Malfa, De Martino, Longo, Nenni, Piccoli, Forlani. Denuncia la gravità dei fatti e ammonisce per gli inquietanti segnali emersi nella circostanza. Qualche estremista di destra prova a disturbare la cerimonia. Sono figure che qualche anno più tardi agiteranno l'eversione nera.

La questione non terminerà lì. La Sapienza è occupata, i missini, con in testa i deputati Giulio Caradonna e Raffaele Delfino, cercano di cacciare coloro che sono dentro. Il rettore Papi è costretto alle dimissioni dopo le sue dichiarazioni e la scoperta che nei seggi c'erano stati palesi brogli elettorali. In Parlamento la discussione politica è molto accesa,

**Sandro Pertini, Pietro Nenni  
e Francesco De Martino  
al corteo funebre**

**IL PONTE ROSSO**  
MENSILE DI ARTE E CULTURA  
N. 125 aprile 2026

La targa che ricorda l'omicidio  
all'Università di Roma

## *Le reazioni delle organizzazioni democratiche e della società civile all'omicidio del primo caduto per mano neofascista dal dopoguerra*



il governo è in difficoltà. Si verificano scontri in altre università, a Palermo i più gravi. È chiara la ripercussione che ha rotto un fragile equilibrio e che per l'Italia si sta aprendo una nuova e inquieta stagione.

Il 29 aprile, se ne parla al consiglio comunale di Trieste con un indirizzo di cordoglio del sindaco Giovanni Franzil seguito da una discussione piuttosto lacerante tra i consiglieri presenti. Alfio Morelli del Msi giudica la morte di Paolo Rossi conseguenza di una disgrazia provocando la reazione di comunisti e socialisti che abbandonano l'aula, non prima di avere sentito Bruno Pincherle (Psiup) temere una violenza connivente, Sergio Coloni (Dc) preoccupato per il clima politico, Arnaldo Pittoni (Psi) indignato per la brutale aggressione. Una situazione analoga si replica in Consiglio regionale. Infatti, c'è ancora l'eco delle manifestazioni nell'estate dell'anno precedente per il controverso ingresso in giunta comunale di un esponente sloveno espresso dal Partito socialista.

Pure a Trieste c'è una manifestazione di solidarietà e di protesta, al teatro Auditorium organizzato dai gruppi universitari. Però, si apprenderà poi, la maggioranza dell'O.R. goliardico si era opposta all'iniziativa e in particolare l'Agi, gli Indipendenti, il Gnt, Rinnovamento cattolico e il Fuan. Comunque si tiene, organizzata dalla Consulta giovanile sotto la presidenza di Franco Terzon che condanna e respinge ogni provocazione e atto di violenza.

Nel corso dell'assemblea prendono la parola Adriano Goldschmied, componente

nazionale dell'Unuri, Lucio Gherzi dell'Agi, Bonifazi presidente dell'assemblea dell'O.R. goliardico, Arduino Agnelli, professore associato. Sono pure presenti Giampaolo De Ferra in rappresentanza dei docenti e Camber per gli assistenti. Viene impedito l'ingresso ad alcuni studenti di area liberale e di destra, a un paio di signore e pure ad alcuni che avevano organizzato la manifestazione. Adriano Goldschmied parla apertamente di gazzarra fascista. Il clima non è sereno, dalla platea qualcuno contesta gli oratori e viene fatto uscire scortato dalla polizia. È quel Goldschmied che qualche anno più tardi diventerà stilista di grande fama e fondatore del brand Diesel.

Arduino Agnelli ammonisce vigorosamente: «è il momento, per tutti noi, di fare un esame di coscienza, è l'ora di pensare alla realizzazione di quella realtà democratica per la quale ci battiamo... la realtà del Paese erano quelle settantamila persone che hanno seguito il feretro di Paolo Rossi».

I giovani liberali di Armando Zimolo si radunano nella loro sede lamentando l'incapacità altrui di tenere una commemorazione comune, perché dietro c'era una evidente speculazione politica sulla drammatica morte di Paolo Rossi.

Il giorno dopo, 3 maggio, il Movimento sociale italiano tiene un comizio pubblico in piazza Sant'Antonio con gli interventi di Sergio Giacomelli, Roberto Damiani e Renzo de Vidovich che rimarcano il tema della speculazione, contestano la ricostruzione dei fatti nella stampa italiana e difendono forze dell'ordine e magistratura da una asserita campagna diffamatoria. Un comizio contestato a distanza dagli universitari di sinistra e che si concluderà con qualche scontro tra le opposte fazioni malgrado la massiccia presenza di polizia e carabinieri.

Rimane sullo sfondo la tragica morte di Paolo Rossi, ritenuto il primo caduto per mano neofascista nel dopoguerra e primo di una lunga e drammatica stagione che si apriva in quella primavera del 1966 mentre gli italiani ascoltavano *Michelle* dei Beatles e *Nessuno mi può giudicare* di Caterina Caselli.

Stava finendo la stagione della consapevole innocenza.

# L'OCCIDENTE POSSIBILE DI ARTURO PICCA

di Michele Ramunno

MOSTRE IN REGIONE

sommario

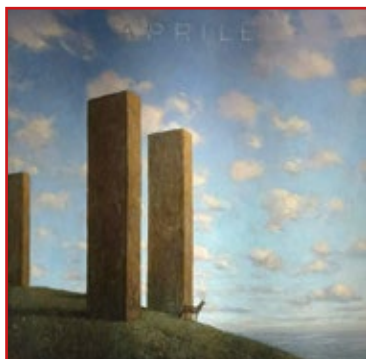
Trieste, Sala Comunale d'Arte. Dal 25 marzo al 12 aprile, la personale di Arturo Picca ha offerto assai più di quanto il titolo, "Sogno Occidentale", lasciasse presagire: ci si aspetterebbe la messa in scena ironica del sogno che diventa incubo, il desiderio di dominio che si rovescia in catastrofe. Sarebbe stato comprensibile, persino doveroso visto quanto accade nel mondo. Ma anche scontato.

Picca, invece, sorprende. Il suo "sogno" non è l'ideale tradito, né la promessa infranta del progresso. È qualcosa di più sottile e radicale: la tensione interna al desiderio stesso. Quella spinta verso l'ignoto che è anche paura dell'infinito, e che genera al contempo l'ansia di esplorare e il bisogno di protezione.

Nei suoi quadri, tale contraddizione si incarna in una figura spaziale ricorrente: ambienti domestici – un bagno, una stanza – ai quali vengono letteralmente rimosse una o più pareti. L'interno si fonde bruscamente con l'esterno, provocando uno spaesamento metafisico che ricorda De Chirico o Magritte. E l'esterno è sempre, scelta felice, il mare: bellezza e sconfinatezza, incanto e smarrimento. Siamo vicini al sublime romantico, ma con un'aggiunta decisiva: il bisogno di protezione, rappresentato da forme geometriche squadrate, architetture rigide che trattengono lo sguardo prima dell'abisso.

Picca, però, non si limita a una fenomenologia del desiderio. C'è anche una critica, lucida e malinconica, al tempo dell'Occidente. Un muro vecchio e scrostato reca la scritta *new*. Un edificio per mostre contemporanee espone la parola *contemporary*. Il nuovo, la moda, l'attuale invecchiano troppo in fretta. Diventano subito reliquie di se stessi.

L'artista pare suggerire un recupero di uno sguardo eterno, o almeno duraturo, contro la foga del moderno. Ma attenti: il desiderio di protezione – e dunque lo sguardo al passato, la



ricerca di un'identità – non produce qui una chiusura. Al contrario. È proprio a partire da una radice salda, da un "dentro" riconosciuto, che si può aprire all'altro senza annichilirsi. L'Occidente, negli ultimi decenni, ha creduto di doversi aprire e basta, rinnegando se stesso fino a rischiare l'evaporazione. L'arte di Picca propone invece un'apertura sana, possibile, che non è rinnegamento ma traduzione. Ecco la vera novità della mostra: un nuovo sogno occidentale che non si vergogna della propria identità, ma nemmeno la trasforma in fortezza.

Eppure, l'opera di Picca non è mai ideologica. È vera arte – in senso heideggeriano – perché "apre un mondo".

Non si limita a proporre una tesi: la incarna nelle immagini. Si veda *Aprile*: pochi elementi, eppure la primavera è lì, intera. Non solo vista, ma sentita, odorata, ascoltata. Un'immagine che attiva tutti i cinque sensi, più quello dell'equilibrio e dell'armonia.

Lo stile di Picca è inclassificabile per eccesso: realista e surrealista, impressionista e metafisico. Il quadro *Archi* è di una potenza che richiama direttamente De Chirico, con quella sua attenzione alla classicità che lo rende paradossalmente realmente contemporaneo. Paradossalmente, sì: perché è proprio lo sguardo costante al passato che permette all'artista di inserirsi nel discorso storico, di contribuire al cammino dell'arte. Non negazione, non rottura furiosa, ma possibilità.

Picca ama definirsi "possibilista". Né tragico né ingenuamente positivo. Possibile, appunto. Una nuova possibilità per l'arte figurativa. Una nuova primavera artistica per un Occidente che forse, bruscamente, si sta risvegliando da quel medioevo di post-storicità che aveva preso vita nel Novecento.

"Sogno Occidentale" è il sogno di una civiltà. È il sogno di un'altra arte. E di un'altra Storia.

**Aprile**  
(serie Sogno Occidentale)  
acrilico su tela  
80x80 cm,  
2025

**Contemporary**  
(serie Sogno Occidentale)  
acrilico su tavola  
70x70 cm.  
2022

**IL PONTE ROSSO**  
MENSILE DI ARTE E CULTURA  
N. 125 aprile 2026

# LA CONTEMPLAZIONE DEL DISORDINE DI BENCO

di Fulvio Senardi



Silvio Benco a Turriaco

Nel breve scritto che l'editore Massimiliano Boni ha scelto di premettere a una raccolta di articoli di Silvio Benco pubblicata nel 1989 (*Prefazione* a Silvio Benco, *Trieste tra '800 e '900*) Gianni Stuparich (che si era spento quasi trent'anni prima) avanzava una domanda; non al destino, ovviamente, ma alla comunità dei colti, cui spetta il compito di conservare il ricordo degli scrittori o di condannarli all'oblio: «Da quest'opera prodigiosa [la mole spropositata di articoli – ben oltre 4.000 – i saggi e i romanzi] non sappiamo ancora quali risulteranno, al vaglio del tempo e della critica, la figura e la statura del Benco duraturo. Ma possiamo affermare con certezza ch'egli fu scrittore personalissimo della tempra dei grandi poligrafi e degli squisiti saggisti».

Oggi, trascorsi altri trent'anni dalla data di pubblicazione della silloge di Boni, possiamo dare una risposta abbastanza sicura. Benco è stato sostanzialmente cancellato dalla memoria culturale della sua città e se non ci fosse una piazzetta in centro dove si affaccia un prestigioso negozio di abbigliamento, il suo nome suonerebbe muto alle orecchie di tutti o quasi i triestini al di sotto dei cinquant'anni. Colpa dei bassopiani dei *social* dirà qualcuno, l'ambiente digitale da cui i grandi alberi sono stati sradicati perché troppo impervi per la massa (come a dire, nel piccolo-piccolo della prospettiva nazionale, che Cazzullo batte Dante) e dove, beandosi dell'effimero, scorazzano, con l'inconsapevolezza dei bimbi al parco-giochi, i nostri contemporanei. Sarà, ma non ci consola.

Eppure il nuovo millennio non è stato avaro di studi e ripubblicazioni di e sul grande intellettuale. Grazie all'interessamento di Gianni Gori è stata riproposta nel 2003 la raccolta di articoli *La corsa del tempo* (1922) cui aveva posto mano, *illo tempore*, un riconoscente Umberto Saba (Benco aveva stilato con amabile partecipazione una breve prefazione al suo primo volume di poesie). Nello stesso 2003 erano apparsi, curati da un gruppo di studiosi i libretti di Benco per Smareglia. Un anno dopo è stata la volta della *Contemplazione del disordine*, il testamento spirituale dello scrittore, e poi, a distanza di un altro anno, hanno visto la luce le opere teatrali di Benco, stese negli anni dell'internamento a Linz, una sorta di *lusus otii* di cui nemmeno lo scrittore era veramente convinto; quindi due dei tre romanzi (resta escluso il primo, *La fiamma fredda*, indiziato, forse, di eccessivo dannunzianesimo). Al 2010 risale la ripubblicazione, a cent'anni esatti dalla prima uscita, del sagace volumetto dedicato a Trieste (*Trieste*), dove si intrecciano impegno irredentistico e abbandono al fascino della città, e in campo saggistico stavolta, due miscellanee a lui consacrate (la prima delle quali, *Silvio Benco "nocchiero spirituale" di Trieste*, è leggibile *on line* all'indirizzo [academia.edu](http://academia.edu)). Chiude la serie la riflessione, ma che risale agli anni Ottanta, di Anna Gruber sulla figura del nonno (*La libertà e la ragione: appunti per una biografia di Silvio Benco*, 2011).

Occuparsi di chi è stato, per una buona metà del secolo breve, il protagonista assoluto dell'aggiornamento culturale di un'intera città, il vero indiscusso "maestro di color che sanno", è un impegno che rimando ad altro momento e ad altra sede. Vorrei qui intanto, piegandomi alla consuetudine degli anniversari, richiamare l'attenzione sul libretto che apparve nel 1946, stilato in quella Turriaco, a poco più di quaranta chilometri da Trieste, nella quale Benco si era ritirato nell'ultima fase della guerra e dove si sarebbe spento nel 1949: la *Contemplazione del disordine*.

Un volume che in realtà porta due date, su cui è opportuno brevemente ragionare. La *Prefazione* risale al marzo 1946, e com-

## L'incubo della "calata" slava sulla città che si vuole italianissima

SAGGI

sommario

Silvio Benco

Trieste

1910

pleta e specifica quanto sostenuto nel testo che introduce. «Potevo io, italiano di Trieste», spiega Benco, «avere nello spirito altra immagine del presente che non fosse quella d'un universale disordine?». E si riferisce all'episodio, ampiamente argomentato, della discesa in città dell'esercito di Tito, «milizie balcaniche [...] il [cui] primo pensiero non fu cercare i nidi germanici ma sfogare un'insana rabbia sui cittadini», «brutta[ndo] di scritte slave le facciate», soffocando nel sangue una dimostrazione filo-italiana, perquisendo le abitazioni e deportando arbitrariamente molti triestini. Una narrazione dove vengono alla luce i vecchi motivi slavofobi dell'irredentismo, che i modi, a dir poco "ruvidi" dell'occupazione di Trieste da parte dei "titini", sembravano giustificare. In primo luogo l'incubo della "calata" sempre temuta nell'ultimo secolo («gli slavi calano e noi dormiamo» aveva scritto Slataper) dagli italianissimi della città adriatica, che si crogiolavano nell'illusione di una Trieste totalmente italiana, relegando l'Altro, nell'immaginazione, alle arse pietraie del Carso (il censimento del 1910 aveva invece mostrato, nelle sue due tornate – la prima, contestata, comprendente i "regnicoli", la seconda che li escludeva –, che nella città propriamente detta: i rioni di San Vito, Città Vecchia, Città Nuova, Barriera Nuova, Barriera Vecchia, San Giacomo, gli sloveni rappresentavano il 15% della popolazione, il 12,6 nella prima rilevazione) e sognando quell'assimilazione integrale degli slavi della Giulia che neppure il fascismo, con tutta la sua brutalità, fu in grado di realizzare.

Si tratta, in sostanza, di una breve introduzione in difficile equilibrio tra paura del futuro (stavano emergendo quei dissidi tra potenze vincitrici cui Churchill avrebbe accennato nella maniera più esplicita nel discorso americano del 5 maggio 1946, di cui si ricorda soprattutto l'espressione "cortina di ferro") e speranza che anche grazie all'ONU (la cui prima Assemblea generale si era tenuta a Londra il 10 gennaio 1946) i "due cerchi concentrici della pace e della giustizia" avrebbero potuto trionfare (risolvendo, tra l'altro, la questione di Trieste e della Venezia Giulia, il cui destino era an-



cora sospeso).

Più ambizioso il testo vero e proprio della *Contemplazione*, datato giugno-agosto 1945, all'indomani dunque della conclusione della Seconda guerra mondiale e con presa d'atto dell'"orribile mostro", la bomba atomica, che aveva piegato il Giappone: si tratta, partendo dalla specola ideale del "divino per me milleottocento" (per dire con il Saba della *Vetrina*), di portare giudizio sul secolo breve, o meglio sulla prima metà di esso, per come aveva trasformato ed eroso i presupposti del mondo di ieri, «un periodo assestato e in sé stesso coerente, che ci dà l'impressione d'un alcunché di coordinato, di organico» (Benco), l'epoca felice della "sicurezza" come aveva scritto Arnold Zweig, sconvolto dalla tempesta della Seconda guerra mondiale. Si può certo sorridere di questo approccio, ma non si tratta di vagliarlo con la severità di sguardo dello storico, quanto di sforzarsi di capire le ragioni di una messa a fuoco nelle sue non banali motivazioni soggettive.

Come già si sarà capito, il Novecento è, per Silvio Benco, epoca di decadenza. Il progresso, cardine ideale del dinamismo dell'Ottocento e forza motrice delle sue acquisizioni (in primo luogo sul piano della coscienza civile), diventa fibrillazione e squilibrio; nel nome di Nietzsche – il filosofo più citato nella *Contemplazione del*

**IL PONTE ROSSO**  
MENSILE DI ARTE E CULTURA  
N. 125 aprile 2026

Bruno Chersicla

*Ritratto di Silvio Benco*

## Nietzsche il “cattivo maestro” del secolo



*disordine* (tanto da figurare, nel ruolo di «grande demolitore», come il cattivo genio di un'epoca che trova nell'irrazionale e negli istinti la materia del suo fare) – gli uomini e i ceti del nuovo secolo coltivano una volontà di potenza destinata a sconvolgere la «metodicità lenta delle conquiste graduali» che aveva caratterizzato il recente passato, e «l'impulso individualista dei singoli», che si nutre di tensione al successo e di spinte edonistiche, finisce per alimentare forme estreme di antagonismo nazionale che sfociano nell'imperialismo (con un giudizio qui molto vicino al Croce della *Storia d'Europa nel secolo decimonono*).

Un «ordine spirituale» governato da un «ritmo sperimentato e tranquillo» comincia a incrinarsi già nell'ultimo decennio del secolo decimonono e la data emblematica del primo maggio 1890 (il leggendario giovedì della prima Festa del Lavoro), dimostrando che la classe operaia era giunta alla piena coscienza di sé, «getta uno sgomento indicibile nel cuore della classe che rappresentava l'aurea media del secolo, la borghesia», garantendo quel passo composto e controllato al processo sociale e civile, che pensatori della violenza (Stirner, Proudhon, Sorel) avrebbero invece voluto sottomettere all'«esplosività delle folle», piegandosi anch'essi al vangelo moderno di «idealità sopraffatrici» che andavano sfarinando le «idealità uguali-

tarie ottocentesche». Frastornante e veloce il ritmo della storia trova un suo simbolo nella quotidianità e inventa nuove forme di spettacolo: la bicicletta e il cinema.

Benco, particolarmente sensibile all'evoluzione intellettuale e artistica, tanto da farsene il più acuto esegeta per una città curiosa ma di giovane cultura, sonda con ineguagliabile competenza, nella sua multidirezionale esplorazione del «disordine», il terreno della letteratura e dell'arte: registra il diffondersi di un'arte «floreale» che non gli piace; commenta le metamorfosi del teatro che, soprattutto grazie a Ibsen, «parve raccogliersi nei notturni silenzi di un osservatorio dove, a una sensitiva luce siderea, si svelassero i dissidi dell'animo umano, mentre in campo musicale, lo sguardo dei giovani si tendeva già oltre il «wagnerismo [...] la più ardua e combattuta conquista artistica» del Novecento; in pittura, ben oltre Cézanne che per primo aveva riportato alla solidità volumetrica forme rese quasi evanescenti nei giochi di luce dell'impressionismo, e sullo sprone dello spirito di novità dell'arte pubblicitaria, si impone, con epocale emblematicità, il «maestro più nuovo», Picasso: «poteva farlo perché era lui. Quest'arte transitoria, avventurata alla brevità di un istante di cervello, indifferente alla rapidità della propria combustione, pareva ed era forse, l'emanazione naturale di un nuovo ordine psichico». A volte gli è sufficiente indicare un nome (Pirandello, Mallarmé, Otto Dix, D'Annunzio, un tempo amatissimo, cui dedica una sola menzione a proposito del «romantico successo» di Fiume), qualificandolo con una formula breve che ne specifica la sostanza di arte e di cultura, per evocare suggestive lateralità. Apparizioni fulminee (e spesso effimere) in un tempo governato dalla mutevolezza e a cui nemmeno la scienza è capace di imprimere una disciplina di stabilità e permanenza. Non contribuiscono infatti a costituire un orizzonte veramente solido sul piano epistemologico le scoperte della nuova scienza e in particolare il «relativismo» di Einstein, solo orecchiato dai più e tradotto dalle «moltitudini» in «associazioni di idee bizzarre e incoerenti».

Giunse poi una guerra che subito si

## *“Reggitori” sapienti e organizzazioni internazionali per promuovere la pace*

SAGGI

sommario

trasformò in qualcosa di inusitato: un cataclisma mondiale. Travaglio lunghissimo, inevitabile portatore di «profondi rimescolamenti sociali». Il ventennio fra le guerre è epoca di ristagno culturale, eppure si illumina, suggerisce Benco, della stella di Joyce. Ma in campo politico e sociale «sempre ancora Nietzsche, interpretato anzi come demagogo»: «un concetto vecchio di mille e mille anni e già dato per antiquato e sorpassato, veniva proposto ed imposto alla vita moderna: il despotismo, con la privilegiata guardia del corpo, le milizie, i sicofanti, i cortigiani», magari in camicia nera, e al seguito di capipopolo capaci di «impadronirsi di nazioni e di condurle alla frusta» (Mussolini e Hitler).

Se l'epoca è il teatro dello scomposto agitarsi di folle-bambine (e folla è, per Benco, insieme a Nietzsche, la parola tematica che spiega il nuovo secolo), masse cortovedenti che invocano il domatore o il mago, è anche la stagione dello scavo nei recessi dell'anima e della letteratura che nell'interiorità psichica scopre una la sua autenticava antropologia. «Nelle zone più alte dello spirito il freudismo aveva avuto [...] profondità di riflessi [...] Proust, Joyce, Kafka. [...] Più tardi e sopra una scala meno universale, vi si sarebbero aggiunti [...] Lawrence, [...] Gide, [...] Virginia Wolf, [...] Italo Svevo» (buon ultimo, lo si noti, nella gerarchia proposta da Silvio Benco). Ma il Novecento ha i suoi nuovi, nefasti protagonisti: tanto Hitler che Mussolini risolvono la grande crisi del primo dopoguerra «calpestando apertamente democrazia e libertà».

E siamo ormai al presente, all' «irrazionalismo» di regimi i cui condottieri adulati e deificati, ignorando la disciplina del limite, trascinano i popoli alla rovina: così Mussolini (apostolo dell' «inevitabile Nietzsche, letto e assaporato in gioventù») i cui passi falsi, proprio in «politica estera» condussero al «disastro» sia l'uomo, che «l'esperimento fascista e purtroppo l'Italia». Al regime e alla guerra Benco dedica lunghe pagine brillanti e risentite. Non prive di una amara lucidità. È un periodo che lo ha visto brancolare, come molti italiani, tra l'accettazione passiva dell'inevitabile e la speranza che quel

male, pur così evidente, contenesse tuttavia qualche molecola di bene. Illuso anch'egli (e senza che vi sia traccia, nel lungo scritto, di una personale, schietta contrizione) che quella Grande Italia (l'Italia «imperiale» delle colonie) fosse il giusto coronamento di un destino di gloria, e che in fondo, per questo, il Duce (cui Benco dedica, esprimendosi nel Ventennio sullo scrittore e sul politico, alcuni contributi giornalistici tarati al millimetro, per come la lode viene tenuta di un piccolo passo indietro rispetto all'adulazione) non fosse totalmente condannabile. Ma da «uomo della folla», inebriato di plausi e lusinghe, ucciso ed esposto appeso ad una corda, il Duce «ha consegnato alla folla il meschino segreto della sua vita con la tentata fuga dalla patria, ultimo e vano annaspere dell'istinto di autoconservazione».

Il nuovo dopoguerra, aggiunge lo scrittore, ripeterà forse peggiorati «gli smarrimenti e le brutture dell'altro». Ma sono «i reggitori dell'umanità [...] quelli che non possono e non debbono ripetere i loro predecessori. In loro deve essere la pace, anche se per le terre vagano ancora i violenti». Ed è qui che il lungo discorso, che a tratti suona come la sterile litania di un misoneista convinto e quanto mai polemico, si impenna in conclusioni che potremmo sentire nostre: «o riesce la civiltà a mettere fuori corso la guerra o la si deve considerare sottomessa alla propria contraddizione». Una diagnosi che incrocia il filo di speranza delle pagine introduttive, che si chiudono, come si è detto, sul tema della Nazioni Unite, «che dovrebbero essere il sistema del mondo di domani». Conclusione rassicurante e che sembra aprire uno squarcio di sereno su un secolo apparso, fino ad allora, una corsa disperata ed autodistruttiva. La si legge, oggi, con un guizzo di nostalgia per sogni, in quegli anni, plausibili. L'impressione è, infatti, che al momento attuale, e ben più che nel passato prossimo di noi figli della seconda metà del secolo, il «disordine» così cupamente evocato dallo scrittore triestino e come sanato con il piccolo esorcismo di una coda ottimistica, abbia ripreso il sopravvento e sia di nuovo all'opera a suscitare ansie, produrre macerie, spargere cenere.

Patrizia Bigarella  
Ferdinando  
tecnica mista, 2025

# IMAGO URBIS DI UNA CITTÀ INVENTATA *di Walter Chiareghin*



**Experience Trieste**  
**Una città inventata**  
testi di Claudia Cervo  
e Federica Luser  
disegni di Patrizia Bigarella  
Trart, Trieste 2025  
pp. 248, euro 20,00

Dovessimo catalogare i libri con la metodica che si adopera per i *software*, definiremmo *Experience Trieste. Una città inventata* (Trart 2025) un libro 4.0, considerando la versione 1.0 i volumi manoscritti, la 2.0 gli incunaboli quattrocenteschi e la 3.0 i libri a stampa. Già, perché il volume pubblicato da Trart – con il contributo della Regione autonoma Friuli Venezia Giulia – appartiene a quella recente schiera di prodotti editoriali di pregio che uniscono a una eccellente veste grafica ed a testi rigorosi e del massimo interesse anche un supporto tecnologicamente avanzato, che consente, mediante un codice QR stampato a margine di ogni singola scheda che tratta di un edificio storico o di un sito, di dilatare i contenuti proposti dalla lettura ad includerne altri, quali immagini fotografiche o disegni, video ed audio.

Grazie a tali contenuti aggiuntivi, come chiarisce Federica Luser nella sua introduzione, «l'esperienza trasforma via via il pubblico in lettore, visitatore, ascoltatore, offrendo più livelli di fruizione: il lettore potrà decidere di collegarsi al sito per scegliere un itinerario, leggere gli approfondimenti sul volume cartaceo, attivare l'audio per essere accompagnato nella visita da una voce narrante che gli spiegherà di volta in volta come addentrarsi nelle vie della città antica o di quella emporiale, gli indicherà particolari nascosti, narrerà aneddoti».

Quanto proposto dal volume è la se-

gnalazione di palazzi, chiese, piazze che è possibile incontrare nel corso di una lunga e lenta passeggiata per le vie del centro, ma più plausibilmente – vista l'estensione del percorso – l'organizzazione dei testi è tale da consentire anche una lettura episodica, stimolata da una insorgente curiosità per uno o alcuni dei numerosissimi argomenti trattati, essendo la loro sequenza funzionale a una più rapida reperibilità del testo e delle immagini che si ricercano, a saziare curiosità che non si limitano alla descrizione architettonica delle facciate, ma che suggeriscono percorsi di lettura attraverso il divenire storico della realtà topografica accuratamente descritta. In altri termini, la lettura dei testi – curati da Claudia Cervo e Federica Luser – non si limita a fornire informazioni, necessariamente sintetiche e tuttavia complete, circa la facciata di un palazzo, ma narra della gestazione e realizzazione della sua struttura architettonica, raccontando inoltre della committenza, del mutare in molti casi della destinazione d'uso (si pensi alla *Pescheria* ora *Salone degli Incanti*), delle persone o degli enti che nel tempo si sono succeduti nella proprietà e nell'uso del bene, fornendo nel loro complesso un'articolata disanima del patrimonio costruito della città.

Particolarmente felice si è rivelata l'idea di non utilizzare la fotografia – se non nella separazione dei singoli capitoli-itinerari – nell'allestimento del corre-

# Trart propone un'articolata visione della Trieste di pietra mediante un libro in versione 4.0

**BENI CULTURALI**

sommario

do iconografico del libro, ma di affidare invece la funzione descrittiva dei singoli edifici alla perizia esecutiva e alla creatività di un'artista, Patrizia Bigarella, che ha prodotto oltre un centinaio di disegni a china illustrativi dei contenuti del volume. Necessariamente improntato a un realismo descrittivo dei singoli edifici, l'impegnativo lavoro dell'artista si è concretato in una rappresentazione emotivamente coinvolgente, con la descrizione analitica limitata a una parte soltanto di facciate e volumi, in modo da riprodurre sulla carta non tanto la realtà oggettiva del manufatto quanto la percezione trattenuta nella emotività e nella memoria della raffinata illustratrice. La scelta di Bigarella di lasciare bianchi particolari secondari e inessenziali o di intervenire al contrario con sporadiche discretissime pennellate di colore che entrano nella composizione soltanto «quando è il soggetto a farmene richiesta», come mi ha confidato l'artefice di quest'opera, in cui risultano copresenti realismo e astrazione, in un delicato equilibrio suggerito all'esecutrice dalla propria sensibilità. Nell'insieme, il corpus dei disegni di Patrizia Bigarella costituisce con ogni evidenza un affettuoso omaggio alla città dove vive e lavora, che al contempo ben s'inserisce nella vocazione primaria dell'editore, considerato che il catalogo della Trart è tutto ispirato a un vivo interesse per la presentazione e la promozione delle arti visive.

Fornisce ragione del sottotitolo del volume della Trart – *Una città inventata* – una considerazione di carattere urbanistico, accennata nei percorsi prescelti ad illustrare soprattutto il centro della città, che richiamano fin dalla loro toponomastica (i borghi *Teresiano*, *Giuseppino* e *Franceschino*, che rimandano agli Asburgo chiamati a reggere le sorti dell'impero: Maria Teresa, Giuseppe II e Francesco II) le varie fasi di una vertiginosa ascesa di Trieste dopo che Carlo VI aveva istituito il Porto Franco nel 1719. Le opportunità offerte dal particolare regime doganale determinarono un'e-



splensione economica per la città, che fu costretta dalla sua stessa crescita a rigenerarsi nelle forme che in gran parte la caratterizzano ancora oggi, a distanza di oltre tre secoli. Nei primi due di tali secoli si assistette a un vertiginoso incremento demografico che trasformò il piccolo borgo di pescatori e salinari il quale, all'inizio del '700, contava circa 5.000 abitanti in una città che nel 1910



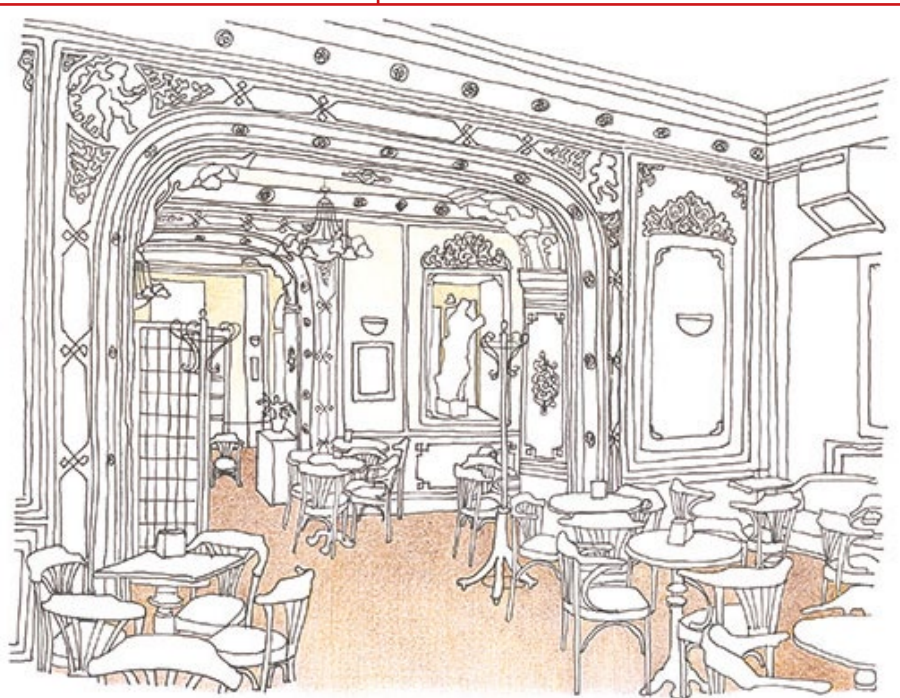
ne avrebbe censiti 252.238, terza città dell'impero austro-ungarico, preceduta soltanto dalle capitali di Vienna e Budapest. È evidente che in corrispondenza alla vorticiosa crescita del numero di abitanti – e di una parallela crescita economica, che ha promosso l'affermazione di una borghesia imprenditoriale e commerciale – fu dato corpo a un'impegnativa attività di edificazione, connotata, nelle aree dell'attuale centro cittadino, da una committenza borghese di origini

Experience Trieste, pp. 8-9

Patrizia Bigarella  
Palazzo Brambilla Morpurgo  
(Biblioteca Statale "Stelio Crise")  
tecnica mista, 2025

**IL PONTE ROSSO**  
MENSILE DI ARTE E CULTURA  
N. 125 aprile 2026

## Schede informative essenziali e informate su edifici privati e pubblici, corredate da immagini di grande qualità artistica



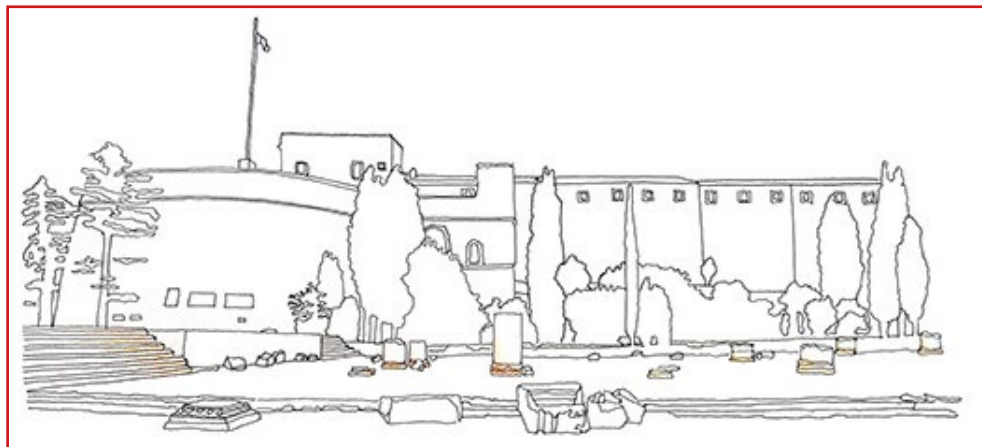
Patrizia Bigarella  
**Caffè Tommaseo**  
tecnica mista, 2025

solo marginalmente italiane. Sfogliando *Experience Trieste*, si possono infatti rilevare tra coloro che fecero costruire gran parte degli edifici civili censiti e tuttora identificati con i cognomi dei committenti, le origini personali o familiari dei facoltosi committenti, che risultano quasi tutti immigrati, di prima o seconda generazione triestina. Sono personalità di origine slovena (Franc Kalister), greca (Demetrio Carciotti, Giovanni Economo, Giovanni Scaramangà, Nicolò Stratti), montenegrina (Spiridione Gopceovich, Matteo Jvanovich), boema (Teodor Dreher), persino portoghese

(Alberto Vicco, artefice del palazzo che ospita attualmente la sede vescovile). A tale cosmopolitismo corrispondeva un pluralismo anche in ambito religioso, per cui a fianco delle chiese cattoliche, largamente prevalenti per numero, sorsero nel medesimo arco temporale chiese di altre confessioni cristiane, tuttora consacrate al culto: San Nicola (greco ortodossa, 1782-1818), San Spiridione (serbo ortodossa, 1861-1869), Chiesa luterana (1874), senza contare i frequenti passaggi dall'uno all'altro culto, come avvenne per la più antica chiesa triestina, San Silvestro, venduta dai gesuiti alla comunità elvetica, o la seicentesca Beata Vergine del Rosario, venduta alla comunità evangelica nel 1785 e ricomprata dal Comune nel 1871, e restituita al culto cattolico.

Considerato nella sua interezza, il volume edito da Trart consente ed anzi sollecita una comprensione approfondita della città di oggi, attraverso la lettura delle pagine di pietra che, nelle sue vie e nelle sue piazze, in centro come in periferia, ne narrano la storia e ne compongono la struttura materiale, scandendone gli spazi lasciati alla creatività dell'uomo da una natura generosa di rilievi collinari e aperte marine. *Experience Trieste* può costituire uno strumento importante tanto per un visitatore non frettoloso richiamato a percorrerla secondo ritmi non compatibili con un turismo concitato e irrispettoso, quanto per chi ha la dubbia problematica fortuna di risiedere in questa *città inventata* affascinante e complessa.

Patrizia Bigarella  
**Castello di San Giusto**  
tecnica mista, 2025



# DOVE NACQUE IL MITO

di Roberto Dedenaro

Da sempre amante della poesia, Marina Torossi Tevini negli ultimi anni ha, in realtà, pubblicato opere soprattutto in prosa, alternando lavori scritti da lei a titoli come *La valle del ritorno*, *La Sfinge del Montasio*, e *Trieste. La resa dei conti*, scritti in parte o del tutto dal padre. All'interno di questa produzione in prosa possiamo operare una seconda differenziazione fra opere di narrativa e saggistiche che spesso nascono da un suo personale amore per il viaggio e per le crociere, cosa che le ha permesso di compiere un paio di volte, credo, il periplo del pianeta. Non ci meravigliamo, quindi, se poco dopo aver presentato *La sfinge del Montasio*, scritto, appunto, dal padre Lino Torossi, ci troviamo a parlare su queste pagine de *Nella terra del mito*, nuova fatica, questa volta puramente narrativa, anche se di purezza in letteratura è difficile parlare, della nostra instancabile divoratrice d'inchiostro.

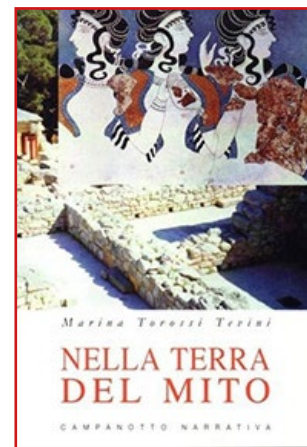
Innanzitutto, possiamo rivelare che abbiamo saputo dalla viva voce dell'autrice che il libro è stato scritto qualche anno fa e dunque è l'ultimo libro solo in ordine di pubblicazione ma non di stesura e lo scritto aveva un altro titolo, forse più coinvolgente, a mio parere, dell'attuale, ma sono sottigliezze. Il lettore del *Ponte rosso*, ormai affinato da anni di recensioni, capirà che ci troviamo nei territori dell'antica Grecia, terra del mito per antonomasia, e più precisamente nell'affascinante isola di Creta, dove tra la fine dell'800 e l'inizio del '900 una serie di spedizioni archeologiche misero in luce i resti di una civiltà fino ad allora sconosciuta. Per essere ancora più precisi, oltre allo stupore anche una serie di polemiche sui criteri ricostruttivi messi in atto da Evans, che in quello che definì il palazzo di Minosse usò il cemento armato senza tanti scrupoli. Sullo sfondo di questi avvenimenti, agli inizi del '900, Torossi Tevini fa muovere i suoi personaggi e agita i suoi fili narrativi. Personaggi e temi che sono molti (forse un po' troppi) racchiusi in uno schema narrativo curioso. Non ci sono

capitoli ma parti, quindici per l'esattezza ognuna delle quali divisa a sua volta in sezioni numerate, di diversa ampiezza. La vicenda si srotola, oltretutto, su diversi piani temporali, dalla contemporaneità agli anni dei grandi scavi primonovecenteschi. In tale complessità quasi labirintica, ma siamo a Creta non per nulla, Torossi Tevini sembra muoversi con una certa scioltezza, e condurre il lettore con mano non tremante, attraverso avviluppi sentimentali e narrativi. Nelle parti in cui la vicenda si svolge ai nostri giorni, ma non solo, non manca di riaffiorare la tendenza saggistica che ben conosciamo nei libri dell'autrice triestina, con la dovuta critica al turismo di massa, alla distruzione di modi di vita tradizionale e del territorio.

Al di là dei personaggi, il vero protagonista del racconto è Creta, con tutto il fascino della sua natura, della sua storia, anche quella recente, non solo quella che emerge dai suoi ben noti siti archeologici, legata ad una lunga guerra di indipendenza dal dominio turco. Arte, archeologia, storia e natura, un reticolo in cui i personaggi sembrano avvolti e incapaci di domarlo, anche l'amore che è uno dei temi importanti e portanti del libro sembra comunque sottomesso all'isola ed ai suoi segreti, tanto da essere destinato, come in ogni tragedia classica che si rispetti, ad una luttuosa fine. Questo libro di Marina Torossi Tevini, volendo esagerare, potrebbe essere la sceneggiatura di un film di James Ivory: i protagonisti umani sono inglesi abbienti, gli amori, come abbiamo detto, piuttosto complicati, un po' etero e un po' no, l'archeologia, ma forse all'inizio del '900 era così, un affascinante gioco per rampolli annoiati. Insomma, in queste pagine il lettore trova tante cose, non manca nemmeno la Shoà e lo sterminio degli Ebrei durante la Seconda guerra mondiale. Forse avremmo preferito una maggiore profondità e ampiezza nel delineare i tanti temi ed argomenti sollevati, ma, intanto abbiamo scelto la nostra meta per le vacanze estive di quest'anno: sarà ovviamente Creta.

BIOGRAFIE

sommario



Marina Torossi Tevini  
*Nella terra del mito*  
Campanotto, 2026  
pp. 128, euro 20,00

**IL PONTE ROSSO**  
MENSILE DI ARTE E CULTURA  
N. 125 aprile 2026

Licia Ugo

# IL BIANCO NON È UN COLORE

## DI LICIA UGO

di Gabriella Musetti



Di Licia Ugo, figlia di esuli istriani e nata in Australia, è recentemente uscito per Affiori, marchio della Giulio Peronne Editore, il romanzo *Il bianco non è un colore*, ambientato a Trieste. La città è una porta delle migrazioni odierne, ogni sera in Piazza della Libertà, ride-nominata Piazza del Mondo, arrivano giovani, famiglie con bambini, persone diverse provate da un lungo cammino, dalle vessazioni delle polizie di frontiera; una umanità che fugge dalla miseria, dalle guerre, dai dispotismi. Il romanzo di Licia Ugo anticipa questa situazione contemporanea. Siamo nei mesi invernali del 2013, la città è battuta violentemente dalla bora fino ad arrivare a episodi di gelicidio soprattutto sul Carso. Milena, la protagonista, da poco superati i trent'anni, è una bibliotecaria in una scuola cittadina dopo essere stata per qualche tempo docente d'inglese, e ha un marito vice questore, assegnato, tra le altre incombenze, alle attività legate alla gestione delle migrazioni sulla cosiddetta rotta balcanica. Milena svolge settimanalmente un volontariato alla Caritas cittadina fornendo aiuto nelle operazioni di sostegno alimentare dei migranti che affollano Trieste in questo tempo gelido e ostile. L'attività di volontariato e le insicurezze della protagonista incidono sottilmente sul rapporto tra i coniugi creando zone di reciproca sospensione. Per motivi familiari, a un certo punto della narrazione, Milena ha la necessità di trovare una ba-

dante e, dopo un viaggio solitario in Romania alla ricerca della persona adatta a curare la suocera, entra direttamente nel mondo delle badanti e dei cosiddetti "orfani bianchi", i bambini lasciati in patria dalle madri che lavorano all'estero, cosa che ulteriormente la rende inquieta.

Il racconto succinto di parte della trama serve a mettere a fuoco una peculiarità del libro, che a tutta prima potrebbe essere indicata come elemento problematico: il volume ha due temi (non solo uno, come solitamente viene raccomandato nei corsi di scrittura creativa per un romanzo), entrambi sono assai impegnativi sul piano sociale e politico, oltre che morale; tuttavia entrambi stanno in piedi. Com'è possibile? Di solito avere più temi in un romanzo è valutato come un difetto perché rende la narrazione squilibrata o non del tutto coerente nella costruzione. Di sbieco a questo discorso notiamo che entrambi i temi, l'immigrazione degli stranieri in Italia (e a Trieste generalmente vista come terra di passaggio, il cosiddetto *game* della rotta balcanica – che non è un "gioco", ma una "caccia alla selvaggina" –, come l'autrice sostiene, e fa spiegare ad un migrante iraniano durante la cena alla Caritas) e quello degli orfani bianchi, ovvero l'abbandono, le conseguenze della perdita degli affetti sulla crescita di tanti bambini e adolescenti, sono temi durissimi, aggrovigliati, difficili da affrontare e soprattutto da coniugare in un medesimo romanzo.

È proprio la figura della protagonista, non tanto nel suo *stato sociale*, quanto nei suoi comportamenti quotidiani, nelle scelte, incertezze, riflessioni, ricerche continue di una sicurezza interiore a fare da collante credibile a questi due temi così pesanti. E il suo passato di bambina abbandonata ritorna in *flashback* ricorrenti che si aprono a diversi piani narrativi in cui passato e presente rimandano a situazioni personali e collettive, intime e sociali, con ottiche di relazione e sguardi multifocali che danno spessore al racconto, facendolo uscire dai canoni soltanto individualistici o al massimo fa-



Licia Ugo  
*Il bianco non è un colore*  
 Affiori, Roma 2025  
 pp. 258, euro 20,00

## Storie di migranti ritratti a Trieste e di "orfani bianchi", bambini lasciati in Romania dalle madri emigrate verso Ovest

**NARRATIVA**

sommario

miliari di tanta narrativa contemporanea. È un romanzo che tocca questioni sociali, si interroga su situazioni di emergenza, coglie aspetti spinosi e contraddittori della nostra umanità, attraversa ambienti e luoghi geografici mostrandone le diverse angolature. Ad esempio Trieste, in questo romanzo, è narrata non come uno sfondo inerte in cui accadono degli eventi ma come un soggetto vivo, amato (ricordiamo che l'autrice ha studiato nelle scuole superiori della città), un luogo del cuore in cui le vicende e i personaggi trovano una loro collocazione precisa, anche suggerendo degli incontri imprevisi tra personaggi che non si conoscono in una piazza della città, osservata come una scacchiera. Anche nella figura della suocera, raccontando la vecchiaia delle triestine indomite e caparbie, l'autrice rende con una certa ironia un carattere autentico e comune di tante donne ancora battagliere di fronte alla propria fragilità.

*Il bianco non è un colore* è un libro complesso, con una architettura compositiva articolata che spazia in ambiti diversi, a volte contigui a volte distanti. Svolge una narrazione non lineare ma mescola piani della percezione e della rappresentazione chiedendo al lettore una partecipazione attiva per l'attraversamento del romanzo. Restituisce una realtà frammentata e ricca di sospensioni, interrogativi, mescolamenti, come accade nel *colore bianco* che esprime la forma dell'assenza, in cui si muovono tuttavia miriadi di soggetti desideranti. Proprio le incertezze e le contraddizioni della protagonista alla ricerca continua di una propria dimensione interiore pacificata, quasi di un risarcimento intimo, un perdono e un superamento di traumi infantili dolorosi portano sostegno alla credibilità della costruzione letteraria, ovvero sorreggono il "patto con il lettore". Con queste parole intendo dire che una protagonista più assertiva o sicura di sé difficilmente sarebbe riuscita a maneggiare con la cautela necessaria la materia trattata. Non è facile comprendere che nella vita non si può spiegare tutto, ovvero rendere conto di ogni cosa facen-



do collimare i lati diversi di una situazione, mentre accettare una condizione umana difficile non come perdita ulteriore ma saper accogliere il bene che si ha, saperlo vedere e valutare può fare andare avanti con una maggiore fiducia pur nella fragilità condivisa, perché questa, in fin dei conti, è la vita che a tutti noi è dato vivere.

**Licia Ugo** è nata in Australia da genitori esuli istriani. Tornata in Italia a nove anni è vissuta a Trieste, poi a Bologna dove si è laureata in Scienze Politiche e attualmente vive a Roma dove si è trasferita dagli anni novanta. Giornalista professionista ha lavorato per RAI 1 e RAI International con documentari, interviste e servizi spesso approfondendo temi sociali. Da sempre scrive racconti, pubblicati in varie raccolte antologiche, ottenendo buoni riconoscimenti. Il suo primo libro *L'onnivoro e altri racconti*, pubblicato per le Edizioni del Girasole nel 1996, ha vinto il premio "Spazio Donna" indetto dalla città di Striano. Nel 2021 ha curato la regia del docufilm pluripremiato "Detenute fuori dall'ombra", (prodotto da Arimvideo), sostenuto da UDI Bologna all'interno di un progetto finanziato dalla Presidenza del Consiglio dei Ministri- Dipartimento Pari Opportunità, sulle attività di volontariato dell'associazione nella sezione femminile del Carcere della Dozza, lavoro che racconta la situazione delle carcerate e raccoglie l'esperienza di due ex-detenute.

Migranti in Piazza Libertà  
Trieste

**IL PONTE ROSSO**  
MENSILE DI ARTE E CULTURA  
N. 125 aprile 2026

# STORIA DI IVAN ADOTTATO DAI CANI

di Luigi Cataldi



Federica Rosellini



Al Teatro dei Fabbri della Contrada, per la “Quinta Rassegna Teatro Contemporaneo”, il 10 e l’11 aprile scorsi (la recensione si riferisce a quest’ultima data) è andato in scena *Ivan e i cani* di cui Federica Rosellini è interprete, regista, compositrice ed esecutrice (in buona parte dal vivo) della musica. Lo spettacolo (prodotto da Cardellino Srl, con le luci di Simona Gallo e l’assistenza alla regia di Elvira Berarducci) è ricavato da un pluripremiato dramma radiofonico di Hattie Naylor del 2009 (traduzione italiana di Monica Capuani, ed. Primavera 2023), che ripercorre la storia, realmente accaduta, di Ivan Mishukov, bambino di quattro anni fuggito di casa e vissuto per due anni randagio, per strada, insieme a un branco di cani nella violenta e degradata Mosca di Eltsin.

Federica Rosellini (trevigiana, classe 1989) si è formata con Luca Ronconi al Piccolo di Milano e vanta esperienze artistiche di rilievo, inizialmente come musicista (violinista nell’orchestra “Rejusance” di Castelfranco Veneto), poi come attrice teatrale (Premio Ubu 2021 come migliore attrice under 35 per *Hamlet* di Hambroise Thomas per la regia di Antonio Latella, con il quale ha spesso collaborato) e cinematografica (per esempio è protagonista di *Campo di battaglia* di Gianni Amelio del 2024).

Quando si entra in sala si ascolta il vezzegegiativo Ivanuška in una frase in russo recitata da Laura Pasut, madre dell’attrice, ripetuta come una nenia, alla quale ora si alterna, ora si accompagna una melodia cantata senza parole. Lei è già seduta nella penombra, dietro agli strumenti elettronici: una batteria, una tastiera, un computer, una pedaliera, un microfono, un kazoo. La musica viene eseguita e in buona parte creata dal vivo, o con gli strumenti, o mandando in “loop” (cioè ripetendo ciclicamente un campione audio registrato) un suono, un rumore o una melodia. In questo modo, dalla musica, concreta (perché fatta di suoni campionati del mondo reale), o elettronica (in quanto generata dagli strumenti), letteralmente nasce la storia, messa in scena al presente con la voce dell’attrice e con la musica da lei creata. La si potrebbe considerare una sorta di cantata-melologo per la sua dimensione quasi esclusivamente sonora. Ma sebbene la componente visiva sia ridotta all’osso (una striscia di luce al neon sul fondo che varia di intensità e tenui chiarori che evocano le oscurità delle notti moscovite), *Ivan e i cani* è una sorta di “opera d’arte totale”, in cui voce e musica creano una dimensione spaziale e sonora avvolgente e totalizzante.

È dal degrado, derivante dalla completa disgregazione della società all’epoca di Eltsin che il piccolo Ivan fugge. La miseria peggiora i già miserabili esseri umani. Il patrigno pesta a sangue la madre fino a ucciderla (Ivan apprenderà la notizia della sua morte dopo la fuga). Vuole che lei si sbarazzi del piccolo, che è solo una bocca da sfamare. La picchia da ubriaco; è da lei perdonato quando torna in sé. Ogni giorno. Meglio di sua madre Ivan sa che le cose non cambieranno mai. Prende qualcosa da mangiare, la foto di Svetlana, una modella bellissima e famosa che vorrebbe fosse sua madre, e fugge in una notte piovosa e fredda. Incontra uomini che lo scacciano, bande di ragazzini con gli occhi vuoti drogati coi vapori della colla, che lo picchiano, «bombzi» (barboni ubriachi), a loro volta malmenati dai ragazzini o uccisi dal freddo, che però

## Da una storia vera lo spettacolo condotto da Federica Rosellini al Teatro dei Fabbri

TEATRO

sommario

sono gli unici a regalargli delle patate abbrustolite sul fuoco. Lui le divide con un grosso cane randagio bianco femmina: è il primo punto di contatto col branco, da cui sarà accettato, con cui condividerà la vita randagia e presso cui troverà protezione. Lui stesso darà a ciascuno di loro un nome: Belka (la capobranco, la prima con la quale ha familiarizzato), Vano, Strelka, Ruslan e Kugya. Vivono di ciò che trovano: avanzi di cibo gettati nei bidoni di una fabbrica dagli operai o da ciò che offre loro il cameriere di un ristorante, frequentato da ricchi e grassi *gangster*. È lì che Ivan, tradito dal cameriere, viene catturato e i suoi cani uccisi dalla milizia, dopo che l'inverno, più rigido del solito, e la povertà, più nera del consueto che non permette più sprechi di cibo, spingono il branco ad avvicinarsi troppo. Segue l'orfantrotrofo, di cui Ivan non parla, e come un lieto fine, l'adozione da parte di una donna che comprende i suoi patimenti.

Ivan è un ragazzo selvaggio che guarda un mondo spietato da un punto di vista non umano: abbaia e ulula come un cane, è parte del branco, che ama e al cui capo ubbidisce. Belka dopo molto tempo lo ammette nella loro tana, quando il freddo mortale attanaglia la città: solo a quel punto Ivan è in tutto e per tutto uno di loro. Ma, oltre ai cani, Ivan conosce gli uomini: sono violenti e crudeli, lo hanno brutalizzato, «sono una grande menzogna». I cani invece lo hanno protetto, «sono semplicemente così e non mentono mai», sono «un piccolo frammento



di Dio». Con loro ha sviluppato il senso morale che gli uomini, con il degrado della società, hanno smarrito. Un completo rovesciamento di prospettiva per cui Ivan trova l'umanità (se si può dir così) tra i cani e la ferocia tra gli uomini.

Federica Rosellini, come in un concerto, non si muove dalla sua postazione, ma la sua voce mima ogni voce, umana e canina. Ulula, abbaia, urla, piange, si dispera e si consola, mentre i suoni da lei creati evocano quelli della Mosca notturna che fa da sfondo alla storia, in modo così toccante, che, alla fine dello spettacolo, chiuso il computer e spente le luci, si fatica a tornare alla realtà. Il pubblico (che non riempiva interamente il teatrino del Fabbri) vi ha fatto ritorno con un lungo e intenso applauso finale.

Federica Rosellini

Federica Rosellini



**IL PONTE ROSSO**  
MENSILE DI ARTE E CULTURA  
N. 125 aprile 2026

Alessandra Mantovani



Alessandra Mantovani

*La soffitta*

Manni Editori, 2026

pp. 128, euro 17,00

# COMBATTERE PER L'IDEA

di Luca Zorzenon



Per Attilio la soffitta è il posto dove dedicarsi alla pittura: paesaggi della sua terra, la Bassa modenese, scorci della cittadina dove è nato e dove vive, con Ilde sua moglie, suo fratello Ettore e la cognata Olga, i bambini. Attilio e Ettore lavorano assieme alla piccola azienda di famiglia, a riparare e riverniciare automezzi. Il regime sta fuori da quella casa, da quella famiglia – i Moretti – e dal loro lavoro, né deve entrare in quella soffitta, dove Attilio, nelle sue forme e nei suoi colori alla Cézanne, trova un suo mondo ideale, cerca nell'arte la *sua Idea*: oltre il lavoro e la quotidianità della vita. Attilio e Ettore non prendono la tessera, non vestono i figli con le divise delle carnevalate collettive del fascismo che, prima ancora che ideologicamente, ricusano per una loro tempra etica e civile, istintiva e naturale; i Moretti se ne stanno per conto loro, in un dissenso silenzioso e laborioso, a difesa del loro nucleo familiare.

Accanto a pennelli, colori e cavalletto, in soffitta c'è una vecchia cassapanca, nella quale Attilio conserva una lettera che il suo maestro, Giulio Nasti, gli ha scritto nel 1936, da Barcellona, dove è corso a combattere per la Repubblica. «Giulio sta bene – gli scrive – e combatte per l'Idea». Attilio la recupera e la rilegge – così il romanzo si apre – quando ormai l'Italia fascista è nella bufera della guerra.

La storia de *La soffitta* – romanzo di Alessandra Mantovani – potrebbe esser raccontata attraverso le “vicissitudini” di

quella cassapanca che, in un arco storico dal 1940 alla Liberazione, con un appendice negli anni '50 –, si riempie di volantini, documenti, vestiario per i partigiani; e, infine, accoglie anche una pistola.

Il pregio storico del romanzo sta anche in ciò: il fascismo, il suo crollo, l'8 settembre, la guerra partigiana, il 25 aprile, i primi anni del dopoguerra sono visti attraverso l'ottica di una famiglia piccolo-borghese, di origine popolare artigiana, che gli eventi della Storia, prima temuti e slontanati, coinvolgono sempre più e ne vincono l'iniziale renitenza ad esporsi. Una pur dolorosa presa di coscienza, storica e politica, a grado a grado spingerà Attilio e i suoi all'impegno e all'azione. I Moretti diventano così un nucleo familiare che, tra Bassa padana e l'Appennino modenese, tra rischi crescenti nel periodo dell'invasione nazista e della Repubblica di Salò, costituisce uno dei punti rilevanti della locale rete civile di assistenza partigiana. E per Attilio, prudente, accorto nel proteggere la famiglia, il progressivo coinvolgimento nella lotta antifascista sarà anche un trovar se stesso in quella ricerca dell'*Idea* che dal chiuso della soffitta trascorre nell'azione civile e politica, per quanto sofferta e traumatica. E saprà, Attilio, unire nell'*Idea* l'arte e la prassi, la *soffitta* e la *Storia*, quando, nella commemorazione paesana del decennale della Liberazione, un suo quadro verrà premiato: «un viale fitto di rami spogli, grigi in una luce opaca di nebbia, di alba fredda. Si intravedono alcuni corpi appesi agli alberi: i volti sono nascosti, piegati in basso, sotto la massa scura dei capelli. Li riconosci sullo sfondo indistinto per la massa bianca della camicia. Solo qualche pennellata di rosso e giallo, a terra, di foglie rimaste lì, come per un autunno tardivo».

Per Attilio e la sua famiglia quelli tra il fascismo e la guerra sono anni di una dolorosa formazione umana, in cui un segreto, indicibile, custodito dalla cassapanca, affonda nell'acqua di un fosso di campagna, per mai più riemergere.

*Nel romanzo di Alessandra Mantovani  
La soffitta una storia di impegno civile nei giorni bui  
dell'occupazione tedesca e di Salò*

**NARRATIVA**

sommario

Nella vicenda narrata anche le donne sono protagoniste, talvolta gli stessi Attilio ed Ettore, vengono anticipati e sorpresi nella determinazione a compiere scelte rischiose dalle donne della famiglia, la Ilde, la Olga, la nonna Luigia, e da altre del paese che si prestano a pericolose, talora fatali, azioni di staffetta. Mantovani le ritrae con particolare misura narrativa, poche parole, molta sofferenza trattenuta; con il loro impuntarsi improvviso di decisioni e scelte nette e ferme, le donne del romanzo assumono una forma di protagonismo sobria, asciutta, scolpite in una occhiuta pazienza femminile che sa insieme di eterna natura e di silenziosa razionale misura etica.

E tra esse Bruna, giovanissima compagna di Franco, fratello di Olga, anch'egli nel raggio largo della famiglia Moretti. Franco, impetuoso, imprevedibile, animato anch'egli dall'*Idea* – quell'*Idea* che nel racconto altro non è, in fondo, per ognuno dei personaggi, che la ricerca di se stessi, della realizzazione personale dei principi di giustizia e di libertà – si unisce prestissimo alle prime formazioni garibaldine dopo l'8 settembre con quella determinazione ideologica che rimprovera al moderatismo di Attilio e Ettore. Nella lotta di guerriglia conosce la paura, gli stenti, la morte da infliggere, la cattura e infine Dachau. Franco dà vita nella parte finale del romanzo al dramma del reduce dai campi di sterminio, che Mantovani, in pagine di asciutta finezza psicologica, ritrae in un progressivo declino di disadattamento alla vita civile, di cui prime vittime saranno la compagna Bruna e il figlio Paride. Il confronto tra Attilio e Franco, serrato e senza reticenze, a Liberazione avvenuta, che occupa l'intero capitolo intitolato *Una vita diversa*, è il cuore del racconto. Fra i due prende vita un dramma intenso di dolorosa reciproca incomunicabilità: indicibile per Franco l'esperienza del lager nazista, indicibile per Attilio il suo segreto. Un'indicibilità delle cose cui talora la Storia costringe la vita perché sopravviva alle sue tragedie. La *soffitta* del titolo del romanzo, con la

pistola che custodisce, è metafora di uno spazio e di un tempo in cui, come si accennava, le tragedie della Storia intridono le vite dei singoli, sconvolgono un ordine solo privato e interiore e lo schiudono all'agire collettivo, in cui si riaprono vecchie cassapanche che poi il dolore patito nell'aprirle deve richiudere per sempre.

Nel suo declino psicofisico Franco non ritrova più se stesso e sarà il figlio Paride a promettere di ricostruire, un giorno, la giusta memoria del padre, con la lettera dall'Argentina che chiude il romanzo, speculare alla lettera di Giulio Nasti con cui il racconto era iniziato.

Mantovani dà vita a questo romanzo con una scrittura dal ritmo intenso e scandito a passo rapido, tenuto costante dall'inizio alla fine, pregio stilistico notevole. La frase incisiva, che trova generalmente una misura non ampia, la scelta del tempo verbale al presente, la preferenza per la paratassi, il linguaggio asciutto, in cui l'aggettivazione è quasi sempre calibrata a misurare l'indugio della lettura in tempi non dilatati, danno forma stilistica a quello che è un tema forte del racconto: il passaggio dall'inerzia all'azione quando la Storia chiama alla nettezza di scelte di vita non dilazionabili, quando gramscianamente bisogna "odiare l'indifferenza" e occorre essere "partigiani" nella scelta decisa della parte in cui stanno giustizia e libertà.

Alessandra Mantovani la conosciamo in tutt'altra misura formale, nel suo *memoir* di poco precedente, *La casa grande* (Manni, 2025), più intimamente autobiografico, in cui la scrittura della memoria personale si era distesa in quadri stilistici di una classicità sobria e limpida, di atmosfera solariana, con qualche cenno di sapore proustiano. Una modulabilità stilistica e strutturale della tecnica narrativa frutto di lunghe, diverse e intense letture di un'autrice che si dedica tardivamente al romanzo dopo il tempo dell'insegnamento nei Licei e all'Università, dopo gli studi sulla letteratura del '900 e sulla cultura letteraria dell'Umanesimo.

**IL PONTE ROSSO**  
MENSILE DI ARTE E CULTURA  
N. 125 aprile 2026

# MOBY DICK: UNA PARABOLA SULLA TRACOTANZA

di Fulvio Senardi



Moni Ovadia in *Moby Dick*



Capita purtroppo assai di rado di uscire da un teatro soddisfatti e riconoscenti per l'esperienza vissuta. Vuoi frastornato da un *Ring* wagneriano trasformato in un dramma sul potere dell'oro nero, con dei ed eroi in abiti moderni e Siegfried, *kalashnikov* alla mano, che si muove tra un Motel e una stazione ferroviaria (in una regia, più volte riproposta, di Frank Kastorf), vuoi disorientato da una *pièce* di Čechov (la messa in scena triestina di questo marzo), con un *Gabbiano* ribaltato in *musical* (i cui incongrui lieviti sonori sposano veramente, come si vuol far credere, i gusti del pubblico giovane?) e che ritrova la strada del testo e di una assennata regia solo nelle ultime battute, lo spettatore abbandona la sala a coda bassa, ma insieme sollevato per la fine della protratta esposizione al brutto. Viva dunque gli spettacoli prosaicamente tradizionalisti? Certamente no; ma non vi è chi non veda che, dove il genio del regista rivoluzionario non innalzi il testo ad altezze siderali, l'opera penosamente "innovata" scivola negli abissi di un surrealismo non richiesto, facendosi collage di intuizioni raccozzate alla buona che spiazzano il pubblico e virano in grottesco la carica di *pathos* dell'evento scenico.

Bene, nulla di tutto ciò al teatro Bobbio, dove, per la stagione della "Contrada", una valida compagnia guidata da

Moni Ovadia, ha interpretato, con meritato successo, un adattamento teatrale del *Moby Dick* di Herman Melville (coprodotto dal Centro Teatrale Bresciano, Teatro Quirino e Compagnia Molière). Sul carisma del protagonista c'è assai poco da dire. È storia arcinota e Ovadia non si è smentito. Ottimo il combinato: regista (Guglielmo Ferro), scenografo (Fabiana Di Marco), tecnici del video e della fotografia (Igor Renzetti, Lorenzo Bruno, Riccardo Bagnoli) che implementano la parola drammaturgica con la seduzione visiva di immagini di cielo e mare, a scorrimento sullo sfondo.

Siamo infatti sul *Pequod*, la nave baleniera lanciata nel folle volo di una caccia alla balena che il capitano Achab, non dissimile per inclinazioni e carattere dal suo omonimo biblico del *Libro dei Re*, trasforma in una blasfema vendetta personale contro Moby Dick, causa della sua menomazione e oggetto del suo odio. Scovare e uccidere il gigantesco cetaceo è diventata la missione della sua vita, e i marinai che si affidano alla sua esperienza non sono che strumenti per questo scopo. L'adattamento di Micaela Miano mette perfettamente in rilievo la perversa personalizzazione di un'impresa di caccia che risponde a necessità concrete di economia e di vita e che andrebbe svolta secondo le leggi del Signore mentre va invece colorandosi di tracotanza e follia, come non manca di sottolineare, nel libro e nella *pièce*, il primo ufficiale Starbuck (un persuasivo Matteo Milani), interprete nel romanzo di Melville del ruolo che nella Bibbia spetta al profeta Elia, custode della fede di Jahvé in contrapposizione all'idolatria del sovrano. Del resto, confermando la sensatezza dell'accostamento tra il Libro dei libri e il romanzo di Melville, è stato proprio un misterioso personaggio di nome Elia a preconizzare a Ismaele, l'unico marinaio destinato a sopravvivere, la sorte infau-  
sta che attende la nave.

Ottime inoltre le soluzioni di regia dello spettacolo al Bobbio: un boccaporto che si apre sulla tolda, che copre

*Al teatro Bobbio, per la stagione de La Contrada, una valida compagnia guidata da Moni Ovadia, ha interpretato, con meritato successo, un adattamento teatrale del Moby Dick*

## TEATRO

sommario

tutto il palcoscenico, dà accesso, senza macchinosi cambiamenti di scena, all'alloggio marinai e, in alternativa, alla cabina del comandante. L'antro oscuro in cui Achab coltiva la sua ossessione, impaziente di affrontare la balena bianca, e dove lo affronta Starbuck che, nel tentativo di farlo rinsavire, lo minaccia addirittura di morte. Ma il buon senso cede il passo alla pazzia e nonostante i cupi presagi che accompagnano la navigazione (la travolgente tempesta, la snervante bonaccia) il *Pequod* si avvia al suo destino.

L'indeterminatezza allegorica del testo originale, che mette in scena la forza del male nella sua doppia natura di ostacolo ai progetti dell'uomo e insieme tentazione intrinseca che lo permea e lo possiede, è felicemente conservata. Il romanzo di Melville, provocatorio e aperto, è un groviglio di sovrasensi ed allusioni (da qui l'iniziale insuccesso del libro), un'opera complessa la cui natura Pavese, in tempi recenti, seppe perfettamente cogliere: «la ricchezza di una favola», scrisse, presentando *Moby Dick* al pubblico italiano, «sta nella capacità che essa possiede di simboleggiare il maggior numero di esperienze». Anche quella di raccontarci la vicenda eterna di un demagogo che porta alla rovina i suoi accoliti (di recente Dennis Clausen, professore a San Diego, ha letto addirittura



nel capitolo 36 dove Achab indottrina la ciurma che intona insieme a lui il grido sinistro di “morte a Moby Dick!”, un apologo squisitamente novecentesco per come allude alla relazione tra un leader carismatico e una massa succube del suo volere). Nessuna impropria attualizzazione però nello spettacolo al Bobbio: il Comandante di Ovadia non ha la zazzera bionda né pretende il Nobel per la pace mentre fa guerra al mondo intero, ma resta nei limiti di cultura e di fantasia in cui lo ha concepito Herman Melville nel lontano 1851.

*Moby Dick*

*Moby Dick*



**IL PONTE ROSSO**  
MENSILE DI ARTE E CULTURA  
N. 125 aprile 2026

# SORMANI E LA METAFISICA DEL QUOTIDIANO

di Walter Chiareghin



Maurizio Frullani  
**Marino Sormani**  
 Fotografia, 1985  
 Fototeca dei Civici Musei  
 di Storia ed Arte  
 Trieste

**Paesaggio carsico**  
 olio su tela, 1953

Per ricordare un artista triestino tra i più noti e sicuramente riconoscibili a partire dagli anni Sessanta del secolo passato il Comune di Trieste ha inteso promuovere una mostra che ricordasse Marino Sormani (Aurisina 1926 - Trieste 1995) nel centenario della nascita. Affidata alla Trart – e quindi in particolare a Federica Luser – la curatela e l'organizzazione dell'evento

espositivo intitolato “Sormani. L'ordine del tempo”, aperto al pubblico nella sala “Leonor Fini” del Magazzino 26 del Porto Vecchio, visitabile dal 14 marzo al 10 maggio.

Sormani era nato nel 1926 ad Aurisina, sul Carso triestino, dove i suoi nonni avevano gestito una cava della rinomata pietra locale; e fin dagli anni della sua infanzia carsolina quanto si vedeva attorno – cave incluse – costituì, molti anni più tardi, il ricorrente soggetto della sua pittura.

Non fu attratto dal disegno e dalla pittura che più tardi, dopo che aveva frequentato per qualche tempo l'Istituto Nautico di Trieste, per essere poi travolto come tutta la sua generazione dagli eventi bellici, che lo videro confinato, appena adolescente, nel campo di lavoro a Spittal, in Austria, dal quale tornerà a casa a piedi, stremato. Da quella drammatica esperienza uscì provato nel fisico, e fu proprio nelle lunghe ore vuote dell'attesa nel sanatorio dov'era stato ricoverato che iniziò a disegnare, trovando nel segno grafico che tracciava sui fogli una modalità di comunicazione che segnò tutto il resto della sua esistenza.

Non fu propriamente un autodidatta: nel dopoguerra, quando ancora il Museo Revoltella non si era spogliato della sua



*Nel centenario della nascita di Marino Sormani il Comune di Trieste promuove una mostra antologica curata dalla Trart*

**MOSTRE IN REGIONE**

sommario

vocazione di centro di formazione artistica, poté frequentarvi i corsi della scuola di nudo tenuti all'epoca da Edgardo Sambo e affinò la sua formazione artistica tra il 1949 e il 1952 frequentando, assieme allo scultore Čelo Pertot, l'Accademia di Belle Arti di Vienna, senza tuttavia diplomarsi. Un lungo viaggio in Scandinavia, in autostop, assieme a un altro artista triestino, Claudio Cernigoi Ursig, lo mise in contatto con i panorami e le culture nordici, ma il completamento della sua stagione di formazione può considerarsi, nei primi anni Cinquanta, quando già frequentava attivamente gli ambienti artistici triestini che ruotavano attorno alla Galleria "Lo scorpione", un soggiorno a Parigi, dove visitò assiduamente musei e gallerie d'arte e dove dipinse numerosi scorci cittadini.

Il visitatore triestino della mostra alla Sala "Leonor Fini" del Magazzino 26 può rimanere sconcertato nell'impatto con le opere della prima sezione dell'esposizione, al punto di dubitare persino (è capitato a chi scrive) di aver sbagliato piano, tanto diverse sono le opere che lo accolgono all'entrata, così antitetiche rispetto alla produzione pittorica – e a quella grafica – cui Sormani attese per oltre tre decenni nella fase più matura della sua esperienza creativa. I lavori che sono proposti in tale prima sezione sono dipinti ad olio, realizzati con spesse campiture di colori, accesi e sgargianti, privi di ombre, fissati sulla tela



**Paesaggio**  
olio su tela, 1956

con pennellate decise e compatte, prive di ogni velatura, distribuite all'interno di prospettive composite e funzionali a riprodurre una realtà più mentale che oggettivamente derivante dall'osservazione diretta. Una produzione che si porterà dietro una volta tornato a Trieste e che si protrarrà per tutti gli anni Cinquanta, com'è testimoniato in particolare da un dipinto di generose dimensioni raffigurante Palazzo Carciotti che reca in primo piano figure al lavoro sulle barche tirate in secco sulla piazzola all'imboccatura del canale che conduce alla facciata neoclassica di Sant'Antonio, forse



**Casa del Carso**  
tempera su tavola, 1959

**IL PONTE ROSSO**  
MENSILE DI ARTE E CULTURA  
N. 125 aprile 2026

### Interessanti e poco conosciuti i dipinti della prima stagione del pittore, negli anni Cinquanta



**Spiaggia**  
tempera su tavola, 1974

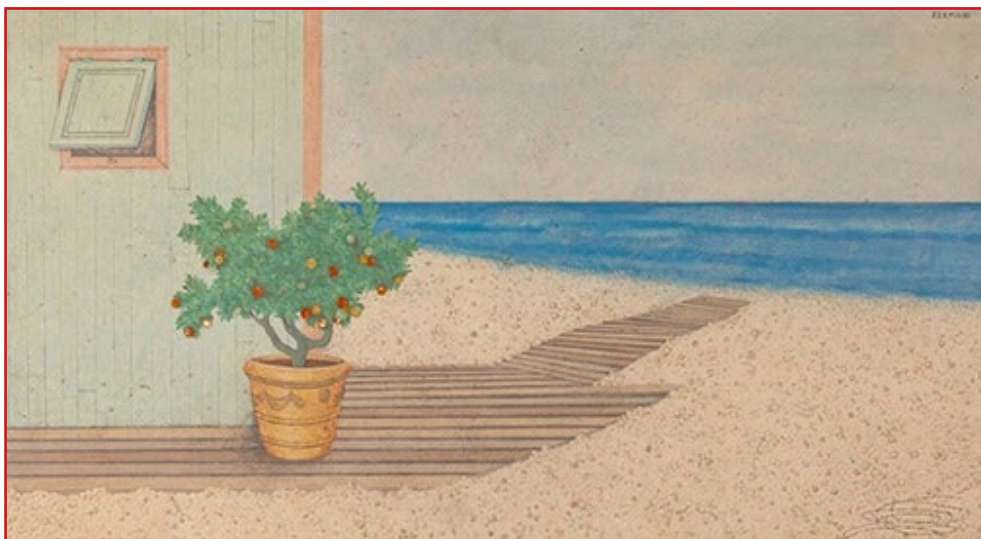
una citazione delle tematiche neorealiste di tanta pittura coeva. Ma progressivamente la figura umana perderà la sua importanza, fino ad essere intuibile soltanto per dettagli che la richiamano attraverso la presenza nei soggetti rappresentati nella lunga fase creativa successiva. In essa l'uomo sembra aver delegato a rappresentarlo oggetti quali muretti, case, manufatti, biciclette, carte da gioco, bicchieri e piatti lasciati sui tavoli: una narrazione della presenza umana che prende corpo attraverso gli oggetti della quotidianità. Ma sarà questa una storia, appunto, assolutamente prevalente in una fase successiva; la transizione ad essa è efficacemente presente in mostra attraverso due paesaggi, gli ultimi di questa prima sezione, un *Paesaggio carsico* del 1953, dove pure sono presentati due figure umane – una donna col grembiule che reca in

testa un canestro e un uomo che spinge un carretto – ma si tratta già di due presenze ininfluenti nell'economia generale del dipinto, concentrata sull'agglomerato di edifici del piccolo borgo carsico addossati l'uno sull'altro occupando il centro della composizione. Nell'ultima delle opere presenti in questa prima sezione, un altro *Paesaggio* del 1956, la figura umana è definitivamente sparita nella rappresentazione di un tratto di ferrovia che transita attraverso un passaggio a livello in prossimità di un paese del Carso. La composizione anticipa alcuni stilemi che costituiranno la base di tanta parte della successiva produzione di Sormani: un'organizzazione degli spazi che prevede elementi ricorrenti di verticalità che, contrapponendosi alle linee di orizzonte o al disegno dei muri di separazione, scandiscono lo spazio scenico, quali gli steccati, gli alberi, i pali della luce, o quelli di supporto alle piante nei vigneti, le sbarre alzate, in questo caso, del passaggio a livello. Altri dettagli che poi diventeranno un *leitmotiv* ricorrente nella sua pittura sono la minuziosa serialità nella descrizione delle pietre che compongono i muretti, oppure i ciottoli del pietrisco della massicciata ferroviaria sotto le traversine e i binari. E ancora l'uso di una prospettiva disinvolta, con punti di fuga ondivaghi, che testimonia anch'essa di essere attinta da un pensiero ideale, assai più che da una visione diretta e rigorosa di quanto s'intende rappresentare. Tutto insomma sembra maturo per una svolta definitiva ed irrever-

**Barche**  
tempera su tavola, 1989



*Una poetica del silenzio, che si esprime soprattutto nelle tempere su tavola della sua produzione attenta alla contemporaneità, ma nel solco della grande tradizione italiana*



sibile nella poetica del Nostro.

Il distacco, che nell'allestimento della mostra curata da Trart appare di necessità sintetico e repentino, avviene in primo luogo con l'adozione, da parte dell'artista, di una nuova tecnica pittorica, basata sull'uso della tempera all'uovo. Tecnica nuova per l'artista, ma in verità antichissima, risalendo alle civiltà dell'antico Egitto, in epoca ellenistica e romana, del vicino ed estremo Oriente, persino dell'America precolombiana. E naturalmente presente in tanta parte della pittura italiana su tavola (ma talvolta anche murale, a secco, come a Mantova nella *Camera degli sposi* di Mantegna o a Milano nell'*Ultima cena* di Leonardo) prima di essere progressivamente soppiantata dalla pittura ad olio a partire dalla seconda metà del XV secolo.

L'adozione della tecnica che prevedeva l'uso di tempera all'uovo su tavola ha imposto a Sormani un ritmo lavorativo lento e rilassato, prevedendo la scelta delle dimensioni del supporto –normalmente un rettangolo allungato fortemente in una delle due dimensioni –, la preparazione tramite imprimitura del supporto (che richiede altro tempo per l'asciugatura) e solo dopo la preparazione del supporto con la sovrapposizione di uno strato di gesso o di colla che, una volta asciutto, dovrà essere levigato per mezzo di una raschiatura con carta vetrata, che lascerà dei solchi appena percepibili sulla superficie trattata, visibili

soltanto a un'attenta osservazione anche ad opera finita, allo scopo di rendere più movimentata le superficie che poi, finalmente, sarà dipinta. Anche l'attività di pittura propriamente detta contribuisce alla rallentata esecuzione dell'opera, agendo per velature successive fino a raggiungere l'effetto cromatico e luministico ricercato dal pittore.

La lentezza nell'esecuzione è senz'altro un elemento che ha una diretta influenza sulla qualità del risultato, lasciando all'artista l'agio di concedersi tutto il tempo per progettare la composizione dell'opera e per dedicarsi alla sua consapevole esecuzione.

Gli esiti formali e di atmosfera, soprattutto evidenti nelle tempere su tavola, ma anche nella sua attività incisoria, sono validamente presenti in una quantità di opere delle sezioni della mostra successive alla prima, ancora sperimentale, ma già progressivamente orientata – via via che ci si avvicina alla fine del decennio Cinquanta – a individuare attraverso un'attenuazione dei valori tonali e a una sempre crescente attenzione alle geometrie che sorreggono il ritmo compositivo agli elementi che costituiranno, nella fase più matura, il manifestarsi di una poetica sempre più evidentemente votata al silenzio di paesaggi e marine, che ha condotto la critica più avvertita ed attenta (Decio Gioseffi e Sergio Molesì) ad utilizzare la formula "Metafisica del quotidiano" per definirne i contenuti.

## MOSTRE IN REGIONE

sommario

**Spiaggia**  
tempera su tavola, 1989

# UN PO' D'IRLANDA A TRIESTE

di Sabrina Di Monte



*The Shamrocks  
A Night for James Joyce*

Che i Triestini siano per tradizione amanti del divertimento, ma anche curiosi intellettualmente, è risaputo. Questo è particolarmente vero quando si tratta di persone più *âgée*, che a Trieste non scarseggiano, e che sono capaci di avventurarsi fuori casa anche con la *bora scura*, se ne vale la pena. Eppure non mi aspettavo lo scorso giovedì 16 aprile di vederne accorrere così tanti al Teatro Politeama Rossetti per assistere allo spettacolo *The Shamrocks, A Night for James Joyce*, in prima nazionale.

Quello che mi aspettavo era un teatro mezzo pieno e spettatori di nicchia. Quasi quasi ero preoccupata per gli artisti: «speriamo di non essere in pochi», mi son detta. Invece il teatro era quasi pieno. Età media cinquant'anni, questo perché, oltre ai numerosi ottuagenari, alcuni dei quali con evidenti difficoltà di movimento, erano presenti anche degli spettatori più giovani, qualche ragazzino, e perfino una povera creatura di nemmeno due anni che i genitori si erano portati dietro pur di non perdersi lo spettacolo.

*The Shamrocks* (*shamrock* è il trifoglio, simbolo dell'Irlanda) è il nome del gruppo composto da cinque cantanti e da altrettanti musicisti polistrumentisti nordirlandesi, provenienti da Belfast. Raymond Walsh è l'interprete di *musical* che ha fondato il gruppo nel 2018, e che a Trieste era già venuto nel 2024 per interpretare *Grantaire* nella produzione del West End di *Les Misérables*.

Gli *Shamrocks* si sono esibiti non solo a Belfast e nel resto del Regno Unito, ma anche all'Opera House di Sydney e negli Stati Uniti, riuscendo sempre a riempire i teatri che li ospitavano. Nel 2025 hanno vinto due Emmy Awards, uno per il *Miglior Programma di Intrattenimento* e l'altro per la *Migliore Produzione Audio*.

Presentano un repertorio tradizionale di musica irlandese, nel quale hanno incluso anche alcuni loro brani originali. Sono tutti cresciuti nell'Irlanda del Nord (Ulster), ma si definiscono cantanti “*cross-community*” (intercomunitari) perché - spiega Raymond Walsh - «alcuni dei ragazzi provengono da un background unionista, altri da un background nazionalista, quindi facciamo del nostro meglio per presentare la musica *folk* irlandese senza tutte le assurdità che a volte l'accompagnano». Le “assurdità” a cui si riferisce Walsh sono l'eredità dei *Troubles* (i *Disordini*), il conflitto nordirlandese che, tra la fine degli anni Sessanta e la fine degli anni Novanta, vide scontrarsi la comunità cattolica e i protestanti dell'Ulster causando migliaia di vittime nell'Irlanda del Nord, ma anche nella Repubblica d'Irlanda e in Inghilterra. I *Troubles* sono terminati formalmente il 10 aprile 1998 con la firma dell'Accordo del Venerdì Santo, ma, sebbene il patto abbia posto fine a trent'anni di violenti scontri, la società nordirlandese è ancora divisa da barriere fisiche e sociali. Basta fare un giro per Belfast per capirlo. Permangono infatti tensioni identitarie, separazioni in ambito scolastico e abitativo e divisioni politiche acuite dalla Brexit, con i cattolici nazionalisti favorevoli alla riunificazione con la repubblica irlandese e i protestanti unionisti leali alla Corona inglese.

Le esibizioni degli *Shamrocks* hanno evidentemente anche l'obiettivo di promuovere un'Irlanda moderna, lontana da ogni conflitto, anche perché la maggior parte degli artisti del gruppo (e tutti i cantanti) sono cresciuti dopo i *Troubles* e hanno conosciuto quel periodo solo attraverso i racconti dei loro nonni e dei loro genitori.

Una generazione fa, ciò che stanno proponendo questi giovani musicisti non sarebbe stato possibile. «Cattolici e protestanti non potevano stare sullo stesso palco e cantare

## Una serata assai partecipata al Politeama Rossetti con lo spettacolo The Shamrocks, A Night for James Joyce

TEATRO

sommario

questo tipo di canzoni. E ora siamo tutti qui nella stessa sala, con un pubblico di ogni tipo, tutti a cantare insieme, a battere le mani insieme, a ridere insieme», spiegano gli Shamrocks nelle interviste.

Il sottotitolo dello spettacolo è *A Night for James Joyce*, il quale nacque in Irlanda nel 1882 quando il paese era ancora unito ma oppresso dal governo britannico. Come i cantanti del gruppo, anche Joyce era un bravo tenore e amava non solo la musica classica, ma anche il *folk* irlandese, colonna sonora nelle feste e nei pub: la stessa che propongono gli Shamrocks. Fra tutte le ballate, quella più legata a Joyce è la coinvolgente *Finnegan's Wake* (La veglia di Finnegan), che si diffuse in Irlanda a partire dalla metà del Milleottocento e che diede il titolo alla sua ultima opera, la più criptica e innovativa (*Finnegans Wake*). La ballata narra la vicenda di Tim Finnegan: la sua morte, e in seguito la sua comica resurrezione, sono entrambe causate da una sostanza che in gaelico significa “acqua della vita”, e che in inglese è poi diventato *whiskey*. L'inglese *wake* significa allo stesso tempo “veglia funebre” e “risveglio”. Infatti il protagonista della ballata, Finnegan, carpentiere spesso ubriaco, muore cadendo da una scala. Mentre amici e parenti lo stanno vegliando bevendo whiskey e birra scura, cominciano a litigare fra di loro, facendo cadere un po' di “acqua della vita” su di lui, “risvegliandolo”. Nel titolo del suo “romanzo”, Joyce rimosse l'apostrofo del genitivo sassone, facendo diventare il nome proprio un sostantivo plurale e “Finnegan” il simbolo di un'umanità che cade, veglia - o viene vegliata - e risorge.

Il pubblico del Rossetti (con l'eccezione di mio marito che trova le canzoni *folk* noiosissime ed è riuscito a sonnecchiare malgrado la musica) ha gradito moltissimo sia la performance dei cantanti che quella dei musicisti, che si sono anche esibiti in assoli di strumenti tradizionali irlandesi di origine antichissima: come il *Bodhrán*, tamburo a cornice che si percuote con un mazzuolo di osso; o le *Uilleann pipes*, un tipo di cornamusa che, diversamente dalla cornamusa scozzese, viene fatta suonare grazie all'aria introdotta con un manico compresso dal gomito del braccio destro.

Un'altra fonte di stupore è stato il fatto che



dalle reazioni degli spettatori risultava chiaro che capissero l'inglese, dal marcato accento nordirlandese, con il quale i membri del gruppo si rivolgevano al pubblico per introdurre le canzoni, fare battute di spirito o incitare gli spettatori a battere le mani a tempo di musica. Gli spettatori ridevano e applaudivano a proposito, era evidente. Mi sono chiesta da dove venissero tutti questi anglofili appassionati di musica irlandese. Eppure, alla domanda posta dal palco da Raymond Walsh: « quanti irlandesi ci sono in sala? », hanno risposto in pochissimi: anzi pochissime, le stesse che avevo già identificato io. Innanzitutto, due belle ragazze, probabilmente amiche o fidanzate di membri della band, sedute al *dehors* del bar Rossetti prima dello spettacolo e vestite come se la tiepida serata primaverile fosse invece una calda serata estiva; poi alcune signore in T-shirt nere con scritte bianche che si erano portate in platea le bevande acquistate in bar, seguendo una consuetudine normalissima in Irlanda e nel Regno Unito, ma che da noi fa accapponare la pelle.

Alla fine dello spettacolo, tutto il teatro si è alzato in piedi battendo le mani al ritmo della musica coinvolgente degli Shamrocks (anche mio marito), dimostrando una grande vitalità e una gran voglia di gioire e divertirsi. In un mondo sempre più martoriato da guerre, eccidi e divisioni, vedere musicisti nordirlandesi cattolici e protestanti cantare e suonare insieme è stata veramente una festa, forse anche per Joyce, sicuramente per noi.

*The Shamrocks*  
*A Night for James Joyce*

**IL PONTE ROSSO**  
MENSILE DI ARTE E CULTURA  
N. 125 aprile 2026

Xul Solar

Villa Vuel  
acquerello, 1936

# XUL SOLAR ARCHITETTO DEI MONDI INVISIBILI

di Yuleisy Cruz Lezcano

Xul Solar (nome d'arte di Oscar Agustín Alejandro Schulz Solari) occupa una posizione assolutamente unica nella storia dell'arte argentina e latinoamericana del XX secolo, perché la sua opera non può essere ridotta alla pittura in senso tradizionale. La sua produzione costituisce infatti un sistema complesso di pensiero visivo in cui immagine, linguaggio, misticismo e utopia si intrecciano in modo inseparabile, dando forma a un universo personale che sfugge a ogni classificazione canonica della storia dell'arte.

Nato nel 1887 a San Fernando da una famiglia di origine europea (il padre lettone, la madre ligure), Xul Solar sviluppò fin da giovanissimo una sensibilità visiva fuori dal comune. La sua formazione iniziale in architettura lasciò un'impronta duratura sulla struttura delle sue composizioni, caratterizzate da un rigore organizzativo che coesiste con una totale libertà rispetto alla rappresentazione accademica. Il suo celebre viaggio in Europa e in Asia all'inizio del XX secolo fu determinante: entrò in contatto con le avanguardie artistiche e con diverse tradizioni spirituali ed esoteriche, esperienze che influenzarono profondamente la sua visione del mondo e della creazione artistica. Soggiornò a lungo in Italia, tra Torino, la Liguria e Milano, dove ebbe contatti con ambienti artistici dell'avanguardia, in particolare futuristi negli anni della Grande Guerra. La sua prima personale importante fu presentata a Milano, in coppia con Arturo Martini.

Il ritorno a Buenos Aires segnò un ulteriore punto di svolta. L'incontro con il modernismo europeo, mediato soprattutto dalla figura di Paul Klee e dall'amicizia con Emilio Pettoruti, anche lui argentino di origine italiana, formatosi a Firenze e successivamente a Roma, Milano e Parigi inserito in ambienti futuri-



sti e poi cubisti, rafforzò la sua distanza dalla pittura tradizionale. Tuttavia, Xul Solar non si limitò a recepire le avanguardie: le rielaborò in un sistema personale, in cui ogni elemento pittorico assumeva un valore concettuale e simbolico. Le sue opere non sono rappresentazioni del reale, ma costruzioni mentali, diagrammi di realtà alternative in cui lo spazio si organizza secondo logiche

interne, quasi musicali, basate sulle relazioni tra forme e segni.

Il colore nella sua pittura non ha funzione naturalistica, ma spirituale ed emotiva. Le tonalità intense, pure e spesso prive di sfumature tradizionali generano una sensazione di sospensione temporale, come se le scene appartenessero non al mondo fisico ma a un piano mentale o astrale. In questo modo, la pittura diventa uno strumento di costruzione della realtà più che di sua rappresentazione, e lo spazio cromatico acquista una qualità vibra-



toria che suggerisce un universo in continua trasformazione. Uno degli aspetti più innovativi e rivoluzionari della sua opera è l'integrazione del linguaggio all'interno della struttura visiva. La creazione della Panlingua testimonia la sua ossessione per un linguaggio universale capace di superare le barriere culturali. Nei suoi dipinti, parole, segni e sistemi di scrittura non sono elementi decorativi, ma parti strut-

*Un originale artista argentino che ha conosciuto bene l'ambiente artistico italiano, presentò la sua prima personale a Milano, assieme ad Arturo Martini*

turali dell'immagine. In questo modo, il confine tra parola e immagine si dissolve completamente, e il quadro diventa uno spazio in cui il verbale e il visivo coesistono come dimensioni equivalenti di un unico sistema simbolico.

Questa dimensione linguistica è strettamente legata al suo interesse per l'astrologia, la cabala e altre tradizioni esoteriche. Tali conoscenze non compaiono come riferimenti esterni, ma come strutture portanti del suo pensiero artistico. L'universo, nelle sue opere, si presenta come una rete di corrispondenze invisibili che l'artista cerca di rendere visibili attraverso forma, colore e segno. La pittura diventa così un mezzo di esplorazione spirituale e filosofica, più vicino alla meditazione o alla costruzione di un sistema conoscitivo che alla semplice rappresentazione estetica.



Nonostante la complessità concettuale, molte sue opere conservano un'apparenza sorprendentemente semplice, talvolta quasi infantile o ludica. Questa ambiguità tra immediatezza visiva e profondità simbolica è una delle caratteristiche più affascinanti del suo linguaggio. Sotto superfici che possono ricordare mappe immaginarie o illustrazioni fiabesche si celano strutture dense di significato, in cui ogni elemento è inserito in una rete coerente di relazioni simboliche.

La sua vicinanza a intellettuali come Jorge Luis Borges rafforza ulteriormente questa dimensione. Entrambi dividevano la fascinazione per i sistemi infiniti, i labirinti concettuali e l'invenzione di mondi possibili. Tuttavia, mentre Borges esplorava questi temi attraverso la lette-



ratura, Xul Solar li traduceva in linguaggio visivo, costruendo universi pittorici che funzionano come equivalenti plastici di speculazioni filosofiche e metafisiche.

Oltre alla pittura e alla creazione linguistica, Xul Solar si dedicò anche all'invenzione di sistemi ludici e simbolici come il Panajedrez, una versione ampliata e rielaborata degli scacchi tradizionali, arricchita da elementi astrologici e cosmici. Anche in questo caso, il gioco non era semplice intrattenimento, ma un modello dell'universo, in cui ogni pezzo rappresentava forze in movimento all'interno di un ordine superiore.

La sua vita fu segnata da una forte indipendenza intellettuale. Pur frequentando ambienti colti e bohemien di Buenos Aires, non si legò mai stabilmente a scuole o movimenti artistici, preferendo sviluppare un sistema personale e coerente, lontano dalle mode e dalle correnti dominanti. Questa autonomia radicale contribuì a rendere la sua figura ancora più singolare e difficilmente classificabile.

Trascorse gli ultimi anni della sua vita a Tigre, a pochi chilometri a nord di Buenos Aires, dove morì nel 1963. La sua casa, oggi conservata come spazio museale, riflette perfettamente il suo universo interiore: un luogo pieno di simboli, studi linguistici, opere e materiali che testimoniano la fusione totale tra vita quotidiana e creazione artistica.

**Rua Ruini**  
acquerello, 1949

**Pegaso de sol**  
acquerello, 1922

# TRA STORIA E INVENZIONE

di Michele Ramunno



Marco Lombardi  
interpreta G. D'Annunzio

C'è una domanda che attraversa carsicamente la storia, e che ogni tanto riemerge con prepotenza: sono i grandi uomini a forgiare gli eventi, o sono gli eventi a cercarsi i loro interpreti? Lo chiedeva Tolstoj a proposito di Napoleone, riducendo il presunto "grande condottiero" a un fantoccio della volontà popolare. Lo ripeté Mussolini nel celebre *Soliloquio sul Garda* dell'aprile '45: «Non ho creato il fascismo, l'ho tratto dall'inconscio degli italiani. Nessuno può essere più grande della sua epoca».

Ed è proprio questo cortocircuito tra individuo e destino collettivo a fare da sfondo filosofico, quasi inconsapevole, all'ultimo film che prova a raccontare l'impresa più visionaria e controversa del Novecento italiano: *Alla festa della Rivoluzione*, uscito nelle sale il 16 aprile 2026, firmato dal regista e direttore della fotografia Arnaldo Catinari e co-sceneggiato con Silvio Muccino.

Il titolo è un prestito dichiarato dal saggio di Claudia Salaris del 2002, quel volume che per primo lanciò la lettura "sessantottina" di Fiume: non solo avamposto nazionalista, ma laboratorio di costumi libertari, utopia realizzata *ante litteram*. Un'interpretazione ripresa anche da intellettuali come Mirella Serri (non sospetta certo di simpatie fasciste), capace di parlare di "legionarie che anticiparono il '68".

Ma il film di Catinari è davvero solo questo? Proviamo a districare ciò che funziona, ciò che stride e il nodo irrisolto al centro di ogni racconto su D'Annunzio.

Siamo a Fiume, 1919-1920. Mentre a Parigi le potenze vincitrici ridisegnano i confini dell'Europa, Gabriele D'Annunzio,

alla testa di un gruppo di legionari, occupa la città il 12 settembre 1919, trasformandola in un laboratorio politico senza precedenti: la *Reggenza italiana del Carnaro*.

Catinari non costruisce un film biografico né un documentario. Sceglie invece la via del dramma politico e sentimentale, intrecciando i destini di tre personaggi fittizi (più una nutrita galleria di figure storiche). Accanto alla spia italo-sovietica Beatrice Superbi (Valentina Romani, già vista in *Mare Fuori*), compaiono il medico anarchico Giulio Leone e il capo dei servizi segreti italiani Pietro Brandi. Tutti e tre si muovono in un clima di ebbrezza rivoluzionaria, tra attentati, passioni traditrici e giochi di spionaggio internazionale. Sullo sfondo, il vero centro di gravità: Gabriele D'Annunzio, interpretato da un Marco Lombardi semplicemente perfetto.

Il tutto è calato in una struttura da film di vendetta, tardo spaghetti-western con venature di poliziottesco anni '70, dove la vendetta personale si intreccia con una sorta di strategia della tensione. Ci sono servizi segreti sovietici, italiani, americani, una "superloggia" massonica e un cattivo di turno (Riccardo Scamarcio nei panni di Brandi) che svelerà la trama nera.

Cosa funziona (e sorprende)

Lombardi, già ottimo De Bono in *M. Il figlio del secolo*, restituisce il Vate nella sua ambiguità integrale. Ma qui c'è una novità rispetto alla vulgata: Catinari compie una scelta coraggiosa. Il suo D'Annunzio non è il narcisista patologico, l'eroinomane circondato da prostitute che l'immaginario comune ha consegnato. Lo vediamo invece contemplativo, forse ingenuo sul piano politico, ma autenticamente animato da un sogno rivoluzionario. Un poeta guerriero che crede nella propria utopia, e che per questo riesce a essere credibile, quasi commovente, nella sua grandezza e nelle sue contraddizioni. Piacione, metrosessuale, volubile, ma mai macchietta.

Il vero motore narrativo del film sono le donne. Beatrice, Sara (la moglie del medico anarchico), le figure femminili che popolano la Fiume dannunziana: tutte vengono ritratte come astute, radicali, animate da spirito di vendetta.

## Alla festa della Rivoluzione, narrazione ambientata sullo sfondo storico dell'Impresa di Fiume e della Costituzione del Carnaro: 500 giorni di utopia

CINEMA

sommario

I temi della vendetta e del riscatto emergono con forza, ma sono trattati con una notevole maturità. Non si tratta, infatti, di semplici ripicche personali: la vendetta viene sublimata e incanalata nella dimensione politica. È qui che si coglie il messaggio più autentico e, in fondo, più costruttivo del film. Quando tutto sembra perduto, la famiglia, la patria, l'onore, resta una forma di fede: non quella individualistica e disperata di un esistenzialismo senza trascendenza, destinato a sfociare nel nichilismo, ma una fede politica orientata al bene comune, alla possibilità di un futuro diverso.

Catinari e Muccino inseriscono anche scambi che strizzano l'occhio a un pubblico un po' più colto. Quando D'Annunzio chiede alla Superbi: «Vuoi essere la mia musa?», lei replica: «Potrei essere la tua Moira». Non mancano, tuttavia, alcune ingenuità narrative: certe sottotrame risultano forzate, quasi caricaturali, e alcune scelte di ambientazione appaiono poco credibili. Emblematica, in questo senso, è la resa di Fiume attraverso la piazza della Libertà di Udine, con tanto di leone veneziano: un dettaglio suggestivo sul piano visivo, ma storicamente incoerente, dal momento che Fiume non è mai stata sotto il dominio della Serenissima.

La voce fuori campo iniziale è chiara: Fiume è la città dei poeti, il primo Stato al mondo a riconoscere l'Unione Sovietica, un laboratorio che cerca sponde internazionali tra Mussolini (la lettera censurata sul *Popolo d'Italia*) e Mosca. Il film non inventa gli ammiccamenti con i sovietici: li romanza, ma non li tradisce.

Cosa non funziona

Forse l'unico vero errore di *casting*. Non è questione di baffi o barba, né di orge stile *Eyes Wide Shut*. È che si vede troppo il cantante, troppo poco l'esoterico editore della rivista *Yoga*. Un peccato.

Mitragliatrici del 1945 nel 1919, auto fuori epoca. A uno storico darebbero fastidio. A chi ama il cinema di genere, forse meno. Più difficile digerire la scena in cui massoni, CIA e Ceka si riuniscono in una loggia oculta per decidere le sorti del mondo.

La Carta del Carnaro. Proprio qui si situa il limite più evidente del film, quella



Valentina Romani  
interpreta Beatrice Superbi

straordinaria costituzione che anticipò molti principi delle democrazie moderne, in particolare sui temi del lavoro come fondamento politico, della funzione sociale della proprietà e dell'importanza essenziale della cultura (arte, musica, educazione). Qualche articolo enunciato in sottofondo, e poi l'impressione che l'utopia fiumana venga ridotta a un "anarchismo edonistico". Peccato, perché proprio lì risiedevano le novità più radicali e feconde, quelle che avrebbero meritato una trattazione più profonda.

Un'ultima suggestione, che si riallaccia alla tesi di Tolstoj e ci permette di comprendere più a fondo quella del film. Lo dice il cattivo Scamarcio: «Cercate il grande leader, il Lenin, il D'Annunzio, il Mussolini? Sono solo controfigure. Questa è l'epoca in cui il popolo vuole vedere ammazzati i padroni. Chiunque va bene». Una frase che, in un attimo, svuota di senso ogni ricerca del capo assoluto.

*Alla festa della Rivoluzione* è un film ambizioso, a tratti diseguale, ma mai banale. Regge grazie alla forza dei suoi personaggi femminili, a un D'Annunzio finalmente restituito nella sua complessità umana al di là della caricatura, e a una sceneggiatura che, nonostante qualche eccesso da *spy-story*, sa regalare momenti di autentico spessore. Lascia perplessi la superficialità con cui viene trattata la Costituzione del Carnaro (vero cuore politico dell'impresa fiumana) e la scelta di risolvere l'intrigo con un solo colpevole forse troppo scontato. Resta tuttavia un'opera che interroga lo spettatore sul rapporto tra disperazione individuale e impegno collettivo, tra vendetta e riscatto, tra nichilismo e fede politica.

Ed è già molto.

**IL PONTE ROSSO**  
MENSILE DI ARTE E CULTURA  
N. 125 aprile 2026

Stefano Mancuso

Alessandra Viola  
©Tania/Cristofariphot

Stefano Mancuso  
e Alessandra Viola  
**Verde brillante**  
Giunti, 2013  
pp. 144, euro 16,00

**IL PONTE ROSSO**  
MENSILE DI ARTE E CULTURA  
N. 125 aprile 2026

# L'INTELLIGENZA VEGETALE

di Fabia Trotta

In un'epoca in cui ci confrontiamo quotidianamente con l'Intelligenza Artificiale, interrogandoci, non senza apprensione, sulla sua vera natura e sulle implicazioni sia di carattere pratico che di carattere etico del suo utilizzo, sentir parlare di Intelligenza Vegetale suscita, nel migliore dei casi, un sorriso di benevola sufficienza.

Da questa prima osservazione partono le riflessioni di Stefano Mancuso, neuroscienziato e saggista, docente di Arboricoltura generale ed Etologia vegetale all'Università di Firenze, autore, insieme alla giornalista e divulgatrice scientifica Alessandra Viola, di *Verde brillante* (Giunti, 2013).

Nel testo, pubblicato in quindici paesi e oggetto di prestigiosi riconoscimenti fra i quali il Premio Nazionale di Divulgazione Scientifica (2013), l'autore affronta il tema dell'Intelligenza Vegetale da un punto di vista inedito e senza condizionamenti, il cui presupposto è l'abbandono dell'approccio antropocentrico che nei secoli ha condizionato lo studio del mondo vegetale giungendo a conclusioni fallaci. Mancuso le confuta una dopo l'altra attraverso i risultati delle proprie ricerche nell'ambito della neurobiologia vegetale. Tale branca della botanica studia le capacità cognitive e di segnalazione delle piante, che pur senza un sistema nervoso centrale, elaborano – come si è potuto accertare – stimoli ambientali attraverso i tessuti radicali. Ma prima di addentrarci nello specifico, vediamo che cosa si intende per "Intelligenza".

Mancuso osserva che «Trattandosi di un concetto così ampio e difficile da circoscrivere, è normale che esistano numerose e diverse definizioni. [...] La prima cosa da fare, quindi, è scegliere quella che si addice al nostro caso. Per le piante potremmo decidere di usarne una piuttosto ampia: 'L'intelligenza è l'abilità di risolvere problemi'» (p.109).

Quindi alla definizione antropocentrica dell'intelligenza intesa «come ciò che ci distingue dagli altri esseri viventi», egli opta per la definizione di intelligenza come *"problem solving"*. Questo primo passo lo condurrà a dimostrare come le piante da milioni di anni mettano in atto una serie di strategie per la sopravvivenza ovvero si prendano



delle decisioni 'intelligenti'.

Sebbene «l'idea che le piante siano provviste di 'cervello' e di 'anima', e che anche i più semplici organismi vegetali siano in grado di sentire e di reagire alle sollecitazioni esterne, nei secoli sia stata avanzata da numerosi filosofi e scienziati. Da Platone a Democrito, da Fechner a Darwin (solo per fare qualche esempio)» (p.11), la convinzione che le piante siano esseri meno intelligenti ed evoluti persino degli invertebrati è tuttora ben radicata nella cultura umana. Basti pensare nel linguaggio comune all'uso, al limite dell'offensivo, dell'aggettivo 'vegetale'. L'espressione 'essere un vegetale' significa essere ridotti ad una vita di poco superiore a quella di un oggetto inanimato. Anzi, ad una sorta di non-vita paragonabile a quella della materia inorganica. Attenendosi a tale visione, Charles de Bovelles (1479-1567), filosofo, matematico e teologo rinascimentale, colloca il mondo vegetale nella rappresentazione della sua *'Piramide dei viventi'* appena un gradino al di sopra della materia inorganica, la cui unica caratteristica è di

## In Verde brillante Stefano Mancuso e Alessandra Viola affrontano il tema dell'intelligenza vegetale

SCIENZA

sommario

Lima Bean  
(fagiolo del Perù)  
in una pubblicazione  
del 1894

esistere. Quindi come sintetizza de Bovelles la materia inorganica *est*, il vegetale *vi-vit*, l'animale *sentit* e l'uomo *intelligit*. Una considerazione simile del mondo naturale sopravvive ancor oggi persino nell'ambito scientifico, sebbene già Darwin (1796-1861) avesse formulato nel 1880 quella che un secolo più tardi sarebbe stata conosciuta come *The root-brain hypothesis*. Infatti, proprio nel capitolo conclusivo dell'opera darwiniana *The Power of Movement in Plants*, (1880) lo scienziato scriveva in riferimento alla possibile relazione fra i movimenti dell'apparato radicale di una pianta e l'esistenza di una forma di intelligenza vegetale: «Non è un'esagerazione dire che la punta della radice, così dotata [di sensitività] e che ha il potere di dirigere il movimento delle regioni adiacenti, agisce come il cervello di un animale inferiore» (p.114). L'ipotesi in seguito fu confermata ma appena a partire dal 1990 il mondo accademico ha iniziato ad ammettere che le piante non solo possiedono capacità 'sociali' ma anche una forma di intelligenza.

Secondo Mancuso il motivo di tale pervicace resistenza a riconoscere al mondo vegetale una forma di intelligenza risiede principalmente nel fatto che le piante non hanno un cervello. Pertanto come è possibile parlare di intelligenza se manca l'organo preposto? Mancuso smonta uno dopo l'altro alcuni preconcetti dimostrando che le piante 'vedono' pur senza possedere gli occhi, 'odono' pur non avendo orecchie, 'gustano' e si nutrono senza possedere bocche, hanno percezioni tattili senza essere rivestite dalla pelle, respirano senza avere polmoni, stanno in piedi senza avere uno scheletro e ovviamente prendono decisioni determinanti per la loro sopravvivenza senza avere un organo centrale di rielaborazione dati, per così dire, come il cervello.

Ovviamente per comprendere come ciò sia possibile è necessario partire dalla loro storia evolutiva e osservare come la loro struttura si sia sviluppata differenziandosi da quella degli animali. Circa cinquecento milioni di anni fa i primi organismi scelsero due percorsi di vita differenti: le piante optarono per uno stile di vita stanziale, gli animali per uno stile di vita nomade. Essen-



do quindi le prime organismi *sessili*, esse dovettero sviluppare strategie per ricavare nutrimento dalla terra, dall'aria e dal sole, divenendo quindi autosufficienti, poiché non dipendenti da altri esseri viventi per la loro sopravvivenza. Da ciò la definizione di *autotrofe*. Gli animali invece - detti *eterotrofi* poiché non autosufficienti - dovendo appunto procacciarsi il cibo, svilupparono varie capacità di movimento (corsa, volo, nuoto etc.)

Questa scelta primitiva ha portato una straordinaria differenziazione nel corpo e nel modo di vivere: «Gli animali hanno optato per difendersi, cibarsi e riprodursi con il movimento (o con la fuga). Le piante hanno scelto di fare lo stesso rimanendo ferme, il che ha imposto loro la ricerca di soluzioni del tutto originali» (p.32).

In primo luogo le piante hanno sviluppato una struttura *modulare* che consente loro di non compromettere la sopravvivenza dell'intero organismo se ne viene danneggiata o tagliata una parte. Anzi, la potatura come è noto, rinvigorisce la pianta. Pertanto esse non vanno considerate come *individui* ma piuttosto come *colonie*, paragonabili ad uno sciame di insetti dove la perdita del sin-

IL PONTE ROSSO  
MENSILE DI ARTE E CULTURA  
N. 125 aprile 2026

## Osservando i comportamenti dei vegetali in ordine alle loro esigenze di sopravvivenza e riproduzione è difficile non pensarli "intelligenti"



golo non compromette la vita dello sciame. Un altro aspetto che ci impedisce di percepirne la complessa realtà è di natura temporale. Le piante sono "lente". «Per esempio, sappiamo bene che una pianta si muove per captare la luce, per allontanarsi da un pericolo o per cercare sostegno (nel caso dei rampicanti)» (p.35), ma poiché i nostri sensi non sono in grado di percepirne i movimenti, tranne ora attraverso le moderne tecnologie fotografiche, ci comportiamo come se le piante fossero oggetti inanimati.

Senza dilungarci ora sull'importanza che le piante rivestono per la nostra sopravvivenza fornendoci ossigeno, cibo, energia (v. trasformazione dell'energia solare in energia chimica), farmaci, grazie alla loro capacità di sintetizzare «decine di migliaia di molecole, molte delle quali vengono usate nella nostra farmacopea» (p.68) e persino disinfettanti, basti pensare a come esse riescono a rendere innocuo il TCE (tricloro etilene) trasformando il solvente organico ad alta tossicità, usato dall'industria della plastica, in cloro gassoso, anidride carbonica e acqua, cioè in elementi non impattanti per l'ambiente, tralasciando dunque tutto ciò, vediamo nello specifico alcuni esempi più 'scenografici' della loro strategia di sopravvivenza a dimostrazione della loro intelligenza, partendo dalle funzioni complesse degli apici radicali, veri e propri centri di elaborazione dati, e dalla loro capacità di comunicare.

Vista la loro struttura modulare, «nelle piante le funzioni cerebrali non sono separate da quelle corporee, ma compresenti in ogni singola cellula: un vero esempio vivente di ciò che gli studiosi di Intelligenza Artificiale

chiamano *embodied agent*, ovvero un agente intelligente che interagisce con il mondo attraverso il proprio corpo fisico» (p.117). Attraverso gli apici radicali le piante percepiscono in continuazione numerosi parametri come gravità, temperatura, umidità, campo elettrico, luce, pressione, gradienti chimici, presenza di sostanze tossiche, vibrazioni sonore, presenza o assenza di ossigeno e anidride carbonica. L'apice registra continuamente questi dati e guida la radice, comunicando con gli altri milioni di apici che costituiscono l'apparato radicale della pianta. Si suppone che tale comunicazione avvenga attraverso la produzione di molecole chimiche oppure, ma siamo ancora nel campo delle ipotesi, attraverso campi elettromagnetici, cui gli apici sono particolarmente sensibili.

Un altro tipo di comunicazione, sicuramente più facilmente osservabile di quella ipogea, è la comunicazione della pianta con l'animale. Prendiamo il caso del *Lima Bean*, o fagiolo del Perù, che, quando è attaccato da alcuni acari particolarmente voraci emette una miscela di sostanze chimiche atte ad attrarre un altro tipo di acari, questa volta carnivori, cosicché questi ultimi in breve tempo liberano la pianta dai primi aggressori garantendole la sopravvivenza.

Ancor più curiosa è la strategia adottata da un tipo di orchidea, la *Ophrys apifera* per attrarre gli insetti impollinatori. Attraverso la sua straordinaria capacità mimetica il fiore imita perfettamente la forma della femmina di alcuni imenotteri in modo di attrarne il maschio. A tale scopo oltre alla forma, il fiore «imita la consistenza dei tessuti, la superficie (compresa la piccola peluria presente sul corpo) e naturalmente anche l'odore, discernendo feromoni identici a quelli prodotti dalle femmine pronte per l'accoppiamento. [...] La somiglianza è così perfetta che l'insetto maschio non può fare a meno di cadere in errore» (pp.97-98), copulando con il fiore e addirittura preferendo il fiore anche quando ci sono delle femmine a disposizione.

In conclusione, in accordo con Mancuso, se le piante fossero dotate di un apparato fonatorio non sarebbe da stupirsi se ci rivolgersero provocatoriamente la domanda: «Vegetale a chi?».

# ALTIERI, PILON E JEJČIČ

di Giancarlo Pauletto

LA MEMORIA

sommario

Sergio Altieri  
Abbazia di Sesto  
tempera su tela, 2011

A vent'anni Sergio Altieri era un pittore espressionista fatto e finito, come sa bene chi ricorda le sue opere attorno al 1950, *Capanna bianca*, *Casa sulla collina*, *Tram Smarrito*, *La biondina* etc.: fatto e finito per la semplice ragione che le sue paste, alte e forti, giocavano sapientemente tra semplicità e raffinatezza, con ocre e ori che concretizzavano sulla tela un mondo "primario", una realtà individuata nell'essenza, figure e sfondi dati senza particolari narrativi.

A venticinque era invece un convinto pittore neorealista, e qui basta ricordare la *Festa popolare in Friuli* o la sequenza di tecniche miste su carta intitolata al *Testament Coran* di Pasolini.

Non era cambiato il gusto di un colore articolato, complesso, "appassionato", ma il particolare narrativo entrava come dato importante di un racconto che intendeva alludere anche a determinate realtà sociali, sentite ora come sfondo "necessario" dell'attività artistica.

Lo racconta Altieri nello splendido, piccolo libro intitolato *L'incauta semplificazione*, pubblicato per la cura di Federico Santini da Campanotto editore.

Ne parla facendo giustizia delle infinite polemiche di quegli anni sull' "impegno" che, secondo «quasi tutta la stampa e la radio, la televisione ancora non c'era» non avrebbe dovuto esserci, ed era da spiegare «come una moda ingenuamente seguita (gli utili idioti) o come effetto di un'imposizione».

«A chi andrà il merito», si chiede ad un certo punto Altieri, «di aver sconfitto quella pattuglia di sprovveduti?».

Salvando, col termine "sprovveduti", sia l'ovvia buona fede degli artisti, che non avevano certo bisogno di imposizioni per fare i loro quadri, sia mettendo in evidenza l'inutile, del tutto sproporzionata quantità di fuoco sprecata da avversari, che evidentemente volevano l'arte chiusa nel recinto dell'evasione, magari della contemplazione, non volendo vedere, per esempio, che Dante nella *Commedia* e Picasso in *Guernica* avevano fatto l'esatto contrario.

In realtà il *milieu* culturale in cui il neorealismo si era sviluppato – a Gorizia come a Udine o a Roma – era quello testimoniato



da Francesco Macedonio in una sua presentazione ad Altieri nel 1958: «Parlavamo di tutto... Battello aveva dato vita al primo Circolo del cinema ed era venuto Calisto Tanzi ad inaugurarlo. Tanzi aveva parlato di Rossellini, Visconti, De Sica, Orson Welles, Ford, Carné e gli altri, al Circolo della Stampa. Si discuteva di Hemingway, Steinbeck, Gogol, Dostoevskij, Tolstoj, Nievo, Verga, Vittorini, di tutti gli autori che amavamo».

E così si imposta il discorso su un altro fatto evidente dell'arte di Altieri, la sua "letterarietà", il fatto cioè che essa ricava dati e nuclei lirici da una certa narrativa, o comunque da suggestioni provenienti non da solo impulso naturalistico-visivo, ma anche da elementi propriamente culturali.

Basta pensare all'ininterrotta serie di opere che egli ha dedicato al "mondo" nieviano, ai suoi castelli di Fratta e castelli di Colloredo, alle sue cucine di Fratta, allo Spaccafumo, alle fontane di Venchieredo, alla figura della Pisana, mentre nelle tante "Venezie" può cer-



tamente giocare qualche rimando letterario, ma è soprattutto un "mito" culturale che vive, del quale l'autore sente fortissimo il fascino e che traduce in pitture che non sono riproduzione di fatti visivi, essendo invece sempre

Sergio Altieri  
Come una musica distante  
tempera su tela, 2005

**IL PONTE ROSSO**  
MENSILE DI ARTE E CULTURA  
N. 125 aprile 2026

Veno Pilon  
Ajdovščina  
olio su tela, 1925



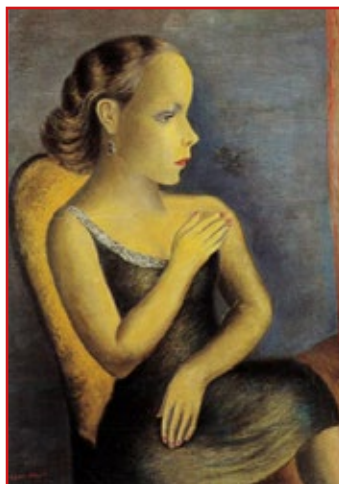
Venezie notturne, misteriose, elegiache, talvolta anche un po' cupe, e sempre enigmatiche - della fantasia, non degli occhi.

Così è per la sequenza di quadri, tra le più toccanti della sua produzione, relativa al *Puer Johannes*, che viene dalla suggestione di una pietra tombale di Aquileia, così per la serie delle "musiciste bambine", tra le invenzioni più libere e liriche del pittore, anch'esse evidentemente suggerite dal fascino della musica, altro orizzonte di cultura da cui Altieri trae spesso suggestioni.

E infatti l'ultimo grande ciclo, che va occupando il suo lavoro da oltre vent'anni, è intitolato *Come una musica distante*, e chi conosce un poco la pittura dell'artista sa che esso è direttamente collegato a quelle opere che, da molti anni, venivano intitolate *Casa sulla collina*, oppure semplicemente *Sulla collina*: sulla collina, cioè entro quel paesaggio dei colli orientali che è propriamente il paesaggio di tutta la vita di Altieri, quello che tiene le sue esperienze, le sue memorie, le sue nostalgie.

Insomma, natura e cultura fanno tutt'uno nella sua arte, che ha lo strumento essenziale nel colore, un colore "appassionato", come sopra già ho scritto ricordando il titolo dell'antologica presso i Musei Provinciali di Gorizia, *Il colore appassionato*, appunto, realizzata tra aprile e luglio 2018.

«I grandi verdi, i grandi rosa, i gialli, i blu fondi, i violetti, i rossi-luce-tramonto e, certo, anche i grigi vibranti e mossi fino al chiarore, o fino all'oscurità.



Veno Pilon  
Ritratto della ballerina  
Lidija Wisiak  
olio su tela, 1930

Insomma, natura e cultura fanno tutt'uno nella sua arte, che ha lo strumento essenziale nel colore, un colore "appassionato", come sopra già ho scritto ricordando il titolo dell'antologica presso i Musei Provinciali di Gorizia, *Il colore appassionato*, appunto, realizzata tra aprile e luglio 2018.

«I grandi verdi, i grandi rosa, i gialli, i blu fondi, i violetti, i rossi-luce-tramonto e, certo, anche i grigi vibranti e mossi fino al chiarore, o fino all'oscurità.

Il colore di Altieri è sempre carne e natura, mai tinta o schema».

Così scrivevo.

È un colore che chiama, che invita ad entrare nel paesaggio e ad unirsi a quel piccolo gruppo di persone che sosta in colloquio, che sta, che sembra fatto della stessa sostanza del tramonto o dell'erba o della notte che viene, che consiste, infine, in un'armonia compiuta e delicata, ritrovata nel cuore del mondo.

Il mondo come dovrebbe essere, un'utopia affascinante, realizzata nella pittura.

E dato che sono a Gorizia, mi sposto solo di poco, attraverso il confine non più confine e arrivo ad Ajdovščina, luogo dove ho conosciuto due importanti artisti sloveni, che mi hanno impegnato in mostre e recensioni.

Si tratta anzitutto di Veno Pilon (1896 - 1970), con cui ebbi a che fare tra l'autunno del 1982 e la primavera del 1983 per una mostra presso la solita "Sagittaria", realizzata nell'ambito degli scambi culturali con l'estero della Regione Friuli Venezia Giulia.

Essa si intitolava *Componenti slovene della pittura giuliana negli anni 20/30*. Pilon Černigoj Čargo ed era a cura di Tullio Reggente e Peter Krečič.

Io diedi una forte mano per l'organizzazione e l'allestimento, indi la recensii con vero piacere per la bellezza e l'importanza delle opere, perciò mi sento autorizzato a parlarne,

riferendomi in particolare a Pilon, che conobbi appunto nei quadri allineati sulle pareti della "Pilonova Galerija", restandone affascinato.

Egli infatti – subito mi parve – legava assieme la sodezza d'impianto e l'attenzione spaziale di una posizione come quella della rivista romana *Valori plastici*, con la fermentante, rattenuta tensione espressionistica della *Nuova oggettività* tedesca, che in Grosz e Dix aveva, nei primi anni venti, i suoi maggiori rappresentanti.

I risultati di Pilon erano di forza straordinaria, come si vedeva, per esempio, nella tela intitolata *Pane*, del 1922, un tema quotidiano e popo-

## Artisti di qua e di là da un confine oggi sfumato e rarefatto

### LA MEMORIA

sommario

Catalogo per Danilo Jejič, 1984

lare che aveva certamente anche significato simbolico, ma colpiva anzitutto ed esattamente per la sua potenza plastica; come nell'*Orfanella*, dove la totale, starei per dire feroce essenzialità dello spazio era completamente a servizio dell'intensità della figura; oppure in *Ajdovščina* (1925), un paesaggio di sospesa e tacita presenza, che sfugge ad una eccessiva rigidità per la precisa e sapiente smarginatura degli alberi sulla sinistra.

In anni successivi, tra il '26 e il '30, una tensione ulteriormente semplificatrice, e perciò anche vagamente deformante, dà vita a risultati ancora molto alti, come ad esempio in *Donne al caffè*, o nel *Ritratto della ballerina Lidija Wisiak*, assolutamente inciso e vitale pur nella calcolatissima costruzione.

Insomma si trattò, per il sottoscritto – e non solo in rapporto alle opere di Pilon, ma anche a quelle di Černigoj e Čargo – della conferma di un'idea che si andava, in quei giovani anni, sempre più rafforzando: che l'arte bisogna andarla a cercare dov'è, e non semplicemente farsela "insegnare" da riviste e musei, le prime spesso legate – legittimamente, certo - a posizioni di corrente, i secondi spesso non in grado di documentare l'essenziale.

Il gentilissimo mallevadore della citata mostra era stato Danilo Jejič, allora direttore della "Pilonova Galerija" e ben noto artista sloveno, che fu un piacere invitare a Pordenone nel 1984, per una personale presso la "Sagittaria".

Egli lavorava allora in un ambito che, latamente, possiamo definire "costruttivista", nel senso che si trattava di realizzare l'immagine secondo proporzione e perfezione, anche quando si trattasse non di serigrafie – tecnica esecutiva preferita dall'artista – ma di rilievi costruiti col polistirolo verniciato, esiti ambedue accomunati, peraltro, dal totale rifiuto di ogni naturalismo, per un'arte "immaginata" che perseguisse la sua definizione elaborando forme geometriche.

Senonché quella geometria creava «sottili, metafisi-



che armonie; apparentemente a una dimensione, suscita invece letture stratificate e mentre sembra darsi in un colpo solo, scopre invece via via la sua resistenza, la sua insospettabile "profondità". Il fatto è che il "ritmo", il "numero" su cui queste creazioni poggiano non sono meccanica ripetizione di cifre, ma lenta, studiata, provata e riprovata ricerca».

Così scrivevo quarant'anni fa.

E quindici anni fa, introducendo una esposizione che accomunava Jejič e Dugo presso il Museo Civico di Cormons, notavo che nei nuovi lavori l'artista sloveno, sempre impegnato nell'amatissima serigrafia, contrapponeva «un elemento di sapore informale e un elemento di sapore geometrico assoluto, quali sono sfere o piramidi o coni»; gli oggetti geometrici erano stanziati nello spazio del foglio serigrafico «con l'immobilità e la saldezza di un'astronave che provenga da altri mondi», additando una sorta di "valore", di centro gravitazionale che «sembra paradossalmente attirare verso la propria totalità e absolutezza anche il [consunto e scompaginato] mondo terrestre sottostante».

*Alfa e Omega* si intitolava la serie di quei lavori, ed era suggestivo pensare che nel titolo si nascondesse un'allusione alla cosmologia di Teilhard de Chardin, il filosofo e teologo francese che aveva teorizzato il procedere del tutto verso l'onnicomprendività della perfezione divina, alfa e omega di ogni esistente.



Danilo Jejič  
*Alfa e Omega III*  
serigrafia, 2003

**IL PONTE ROSSO**  
MENSILE DI ARTE E CULTURA  
N. 125 aprile 2026

Ezio Giust

# El poeta



Hammerle Editori

Presentazione

Mercoledì 20 maggio ore 18.00

Sala Teatro Piccola Fenice

via San Francesco, 5 - Trieste

Walter Chiereghin dialogherà con l'autore