IL PONTE ROSSO

MENSILE DI ARTE E CULTURA

N. 127 - MAGGIO 2026

IL PONTE ROSSO
Associazione Culturale A.P.S.

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

La priorità fasulla 3

Una roccia sull'Isola 4
di Gabriella Ziani

Dove l'acqua rifrange il divino 7
di Gennaro Rega

Qualcuno da odiare: sociografia della rabbia 12
di Fulvio Senardi

Ezio Glust *El poeta* 15
di Walter Chiereghin

Claudio Magris narratore 16
di Roberto Dedenaro

Verso le terre d'esilio 18
di Fulvio Senardi

Clorofilla: la rivista dove si respira aria pulita ... 19
di Ubaldo Stecconi

La nuda verità di Klimt a Villa Manin 20
di Walter Chiereghin

Altri versi di Giorgetta Dorfles 25
di Roberto Dedenaro

Il *Logos* algoritmico 26
di Gianluca Bocchinfuso

Il *Roméo et Juliette* di Gounod al Verdi 29
di Luigi Cataldi

Il Principe d'Egitto - Il Musical 30
di Fabia Trotta

Trieste, dal cosmopolitismo al nazionalismo ... 31
di Diego Zandel

L'Incoronazione di Poppea 32
di Luigi Cataldi

Trieste come ingresso e specchio 34
di Glanluca Bocchinfuso

Lina Wertmüller 37
di Yuleisy Cruz Lezcano

George Tatge e il colore del caso 39
di Walter Chiereghin

Brugnerotto, Brand e Zotti 41
di Giancarlo Pauletto

LA PRIORITÀ FASULLA

È stato pubblicato (ed è disponibile sul sito del'Istituto) il rapporto annuale 2026 dell'Istat, Istituto nazionale di Statistica, che fa il punto – sulla base di statistiche scientificamente elaborate – su molti aspetti della più aggiornata realtà del Paese, non sempre (anzi assai di rado) collimante con le trionfalistiche esternazioni di fonte governativa.

Riportiamo un'essenziale elenco di citazioni testuali (in corsivo) dal documento, limitando la lettura ai dati e alle considerazioni che concernono soltanto i dati relativi alla condizione sociale di singoli e famiglie alla luce di una riflessione sulle conseguenze del declino demografico e soprattutto alle disuguaglianze:

• *Se la partecipazione al mercato del lavoro rimanesse fissa ai livelli del 2025, per il solo effetto della diminuzione della popolazione, entro il 2050 il numero di attivi tra i 15 e i 64 anni di età toccherebbe i 19,7 milioni, con un* ***calo di oltre cinque milioni*** *di individui (da 24,8 milioni nel 2025).* Senza correttivi, a un numero ridotto d lavoratori risulterà insostenibile il costo di sanità e pensioni per un numero invece aumentato di anziani.

• *Più di un quinto della popolazione dichiara di* ***arrivare a fine mese*** *con difficoltà o con grande difficoltà e circa un quarto ha difficoltà ad affrontare spese impreviste con le proprie risorse. Poco meno della metà della popolazione riferisce di non essere riuscita a risparmiare nell'ultimo anno.*

• *Nel 2025, in Italia, la* ***popolazione a rischio di povertà****, misurata in base al reddito familiare, ammonta a quasi* ***11 milioni di individui*** *(18,6 per cento del totale, stabile rispetto al 2024), dato che conferma la persistenza di un'area di vulnerabilità economica ampia e strutturale all'interno del Paese.*

• *Il non potersi permettere un pasto proteico almeno ogni due giorni costituisce una delle principali manifestazioni dirette dell'****insicurezza alimentare****.* Il dato percentuale riferito all'insieme della popolazione, in calo dal 2014, registra nel 2025 *un'incidenza* [che] *si attesta al 9,3 per cento (9,9 per cento nel 2024), interessando* ***circa 5,4 milioni di individui****.*

• *Negli ultimi anni, si è registrato un incremento della* ***povertà energetica*** *delle famiglie, dal 7,7 per cento nel 2022 al 9,0 per cento nel 2023 e al 9,1 per cento nel 2024.* (mancano i dati del 2025, oltre ovviamente a considerazioni circa aumento dei costi dell'energia conseguente all'aggressione all'Iran da parte di USA ed Israele, del 28 febbraio '26).

Considerando che questi dati sono estrapolati da statistiche di cinque mesi or sono, va tenuto presente che la situazione nella quale si trovano oggi gli Italiani è decisamente peggiorata sotto il profilo dei punti che abbiamo richiamato sopra. Cause di tale ulteriore peggioramento sono principalmente di origine esterna e quasi per intero ascrivibili, direttamente o indirettamente, alla politica estera della seconda presidenza Trump, che stanno producendo deleteri effetti sulle condizioni di imprese e famiglie, direttamente proporzionali ai livelli di indebitamento sia delle une che delle altre.

La politica protezionista dell'inquilino della Casa Bianca ha previsto l'imposizione di dazi, un palese atto di ostilità con il quale è stato assestato un colpo ancora da valutare in termini quantitativi alle nostre esportazioni e alle economie europee. Oltre a ciò, sempre da Washington, ci è pervenuta l'imposizione di assegnare agli alleati europei della NATO un per noi insostenibile 5% del Pil alle spese militari.

Tutto ciò in presenza di due guerre in atto, una combattuta nel nostro continente e l'altra con riflessi sull'economia del pianeta intero in Medio Oriente, tutti elementi che non possono che aggravare le condizioni di vita, particolarmente nel nostro Paese.

Di fronte a una situazione di questo genere, ciò di cui intende occuparsi la maggioranza parlamentare in quest'ultimo scorcio di legislatura è la modifica della legge elettorale. Una priorità fasulla, che tuttavia agevola un giudizio sullo spessore politico e sul senso di responsabilità di questi signori verso il Paese che sono stati chiamati a dirigere.

mensile web
di arte e cultura
a distribuzione gratuita

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

n. 127
maggio 2026

Direttore:
Walter Chiereghin

Posta elettronica:
info@ilponterosso.eu

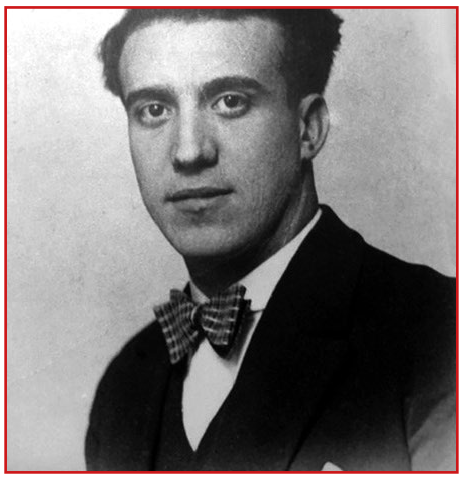
impaginazione:
Hammerle Editori e
Stampatori in Trieste
Via Maiolica 15/a
34125 Trieste

In copertina:
Gustav Klimt
Nuda Veritas
(particolare)
c. 1899
olio su tela, 252x56,2 cm
Vienna
© KHM-Museumsverband,
Theatermuseum

UNA ROCCIA SULL'ISOLA

di Gabriella Ziani

Luigi Drioli da giovane



«Mio padre ha sempre camminato con la Storia. L'ha affrontata, attraversata, mai evitata […] aveva ideali, un'utopia, una coscienza. Li ha seguiti. Ha ascoltato la sua libertà»: con queste parole si chiude il racconto-memoriale che Itti Drioli ha magistralmente dedicato alla figura di suo padre Luigi, mazziniano, repubblicano, luminosa figura dell'antifascismo prima e della battaglia anti-titina subito dopo, fondatore del Comitato di liberazione nazionale in Istria, coraggioso e intrepido nell'affrontare non una, ma due resistenze, senza sottrarsi ai pericoli che minacciavano lui e la sua famiglia, prima vessata dal regime di Mussolini, poi dall'occupazione tedesca, infine sotto tiro della polizia segreta militare di Tito, l'Ozna. Da un regime a un regime, e dalla padella nella brace.

Pagò la sua coerenza, il suo «idealismo irriducibile» (parole della figlia), che univa amore per patria e democrazia, con otto anni di duro carcere nelle prigioni jugoslave. Arrestato nel febbraio del '48, dopo sette mesi di torture fu processato e condannato con l'accusa di essere il capo spirituale degli italiani di Isola d'Istria che non volevano piegarsi ai nuovi "poteri popolari", e di essere in contatto con gruppi armati.

Fu liberato nel 1955, dopo il Memorandum di Londra che l'anno prima aveva stabilito i nuovi confini tra le cosiddette Zona A e Zona B. Vi fu un travagliato scambio di prigionieri. Ritrovò moglie e figlie a Trieste, dove erano state costrette, con la violenza, a scappare nel 1953. Intristito e provato, trovava una città che – finito il Governo militare alleato – era impoverita, depotenziata, grigia e inerte, e dove premeva una massa di circa 50 mila profughi. E dove a lui, per spiacevoli dinamiche familiari, fu impedito di rientrare a lavorare nel negozio che già nel '47 (prevedendo guai e preparando il terreno) aveva messo in piedi. Un nuovo spazio commerciale tutto suo potè riavere più tardi, grazie al generoso sostegno economico di un amico, e di Antonio Fonda Savio, il genero di Italo Svevo, che era stato suo importante collaboratore nel Cln, e nel frattempo aveva perso in guerra tutti e tre i suoi figli.

Gli fu inoltre proibito, anche dai sodali politici, di raccontare le atrocità subite, perché dopo la firma degli accordi si riteneva opportuno mantenere verso Tito atteggiamenti non ostili. La sua storia politica è stata ricostruita da Roberto Spazzali in *Luigi Drioli. Un esempio di coerenza* (Società italiana di archeologia e storia patria, Trieste 2011), sulla base di documenti originali, ora depositati all'Archivio di Stato.

Ma *Italiani come voi. Una storia di resistenza ed esilio tra Istria e Italia* è molto più che la storia di un politico e dell'Istria contesa. Itti Drioli, giornalista prima al *Piccolo* di Trieste e in seguito cronista parlamentare ed editorialista al *Quotidiano nazionale* del gruppo Monti, costruisce con grande abilità narrativa, e con una scrittura solida e vivida, un ricco romanzo familiare. Ci porta dentro ogni situazione, piazza e stanza come se allestisse per noi un reportage animato, o addirittura un film, con le sue inquadrature, e il profilo di tantissimi personaggi nel dettaglio dei loro giorni. Una storia anche penosa di tradi-

Itti Drioli
Italiani come voi.
Una storia di resistenza
ed esilio tra Istria e Italia
Solferino, Milano 2026
pp. 288, euro 18,50

Odilia, la moglie, da giovane

Luigi Drioli nel libro della figlia Itti: uomo libero, antifascista e anti-titino

menti, con rari squarci di bontà e altruismo, e che non finisce con l'Istria: si sposta nel tempo fino alla colpevole sottrazione di senso che per decenni gli esuli patirono per ragioni di opportunità e opportunismo politico, arriva al Trattato di Osimo del 1975 che i politici firmarono «quatti quatti» (scrive Drioli) decretando la definitiva cessione dell'Istria alla Jugoslavia. E non trascura la svolta del Pci triestino arrivata in quello stesso 1975, quando Vittorio Vidali (il leone protagonista di tante battaglie), per scelta politica e geopolitica del momento, rompe un tabù, e afferma per la prima volta che l'ingresso dell'Armata jugoslava a Trieste il 1.o maggio 1945 non andava più interpretata dal partito come "liberazione", ma come "occupazione".

Itti in quegli anni, nel comprensibile sconcerto del padre incarcerato da comunisti jugoslavi, è attiva nel Pci, e dunque corre subito a raccontare a lui la grande notizia: «Si scardinò finalmente una prigione di sofferenza e opportunismi. […] In me si sciolse un grumo». Uno spiraglio di verità si faceva strada, onorando la battaglia e le sofferenze di Luigi, e preparando pure una diversa narrazione rispetto a quella prevalente, e cioé che dall'Istria erano scappati "i fascisti", una strumentalizzazione che gli esuli antifascisti avevano fatto fatica a sbiadire.

È una vicenda che non solo meritava piena luce, ma che prima di tutto Itti Drioli aveva bisogno di raccontare per raccogliere i pezzi di se stessa: aveva 11 mesi quando le fu sottratto il padre, era la più piccola delle quattro sorelle, e questo vuoto affettivo, unito al trauma della fuga, alle desolazioni e umiliazioni patite come bambina esule, dunque "diversa", accolta a scuola grazie a sussidi, l'ha segnata per sempre, dimezzandola fra la sua parte forzatamente sociale e sorridente e quella intima, sempre alle prese col pianto che viene da lontano: «M'imbarazzava questo mio pianto, anzi lo odiavo: era un intruso nella mia sfida di sopravvivenza. Volevo scacciarlo, ma era sempre in agguato, mi sorprendeva all'improvviso. Fuori non lasciavo vedere niente: ero disinvolta, quando ci riuscivo spiritosa, "solare" mi descrivevano, ma dentro avevo un piombo che mi tirava giù».

Luigi Drioli ascolta la sentenza di condanna

In questo recupero (carico di sentimenti e mai sentimentale) vanno in palcoscenico figure di spessore. Vediamo la madre Odilia, molto più giovane di Luigi, che da lui ha due figlie, Vittorina e Gianna, prima del matrimonio – e nessuno a Isola se ne scandalizza. La vediamo intenta a supportare il marito, a diventare via via una donna non più schiva e tenera, ma una guerriera che non esita a sfidare le autorità per aiutare il marito nella sua infausta sorte. Intanto erano nate, dopo le nozze, altre due figlie, Sandra e appunto Itti, la quale già in culla si scontrò coi fili spinati della storia: l'esuberante, creativo padre aveva scelto per la neonata dei nomi-bandiera, Italia, Giuliana, Soave (come auspicio) e Augusta, quest'ultimo in memoria del fratello, irredentista ai tempi dell'Austria, incarcerato, e morto a 18 anni di malattia in prigione.

L'anagrafe jugoslava naturalmente rifiutò quei nomi sfidanti, e accettò solo Augusta, ma in casa per la bimba fu usato il diminutivo di Italia, e cioè Iti, e l'interessata più tardi irrobustì il nomignolo con una seconda "t", considerandosi comunque vittima di una «identità forzata».

Ma spiccano come eroi della vita, protagonisti di continue morti e rinascite nelle burrasche pubbliche e private, anche la nonna paterna, vedova giovanissima, che s'inventa da zero un negozio di confezioni a Isola (quel negozio "Drioli" che ha anch'esso una lunga storia di crollo e resurrezione, e che tutti ricorderanno nella sua sede triestina di via Carducci), e soprattutto il non-

Lui paga con otto anni di carcere, la famiglia con la fuga dall'Istria

Le quattro sorelle Drioli accolgono il padre dopo la sua liberazione
(Itti è la bambina in bianco)

no materno, il Giovanni gigante silenzioso attraversato da tutte le tempeste ma saldo come un albero di ulivo. Comunista da sempre – come tantissimi in quell'Isola d'Istria operaia e benissimo organizzata anche per la manodopera femminile –, i fascisti gli bruciano la barca, resta egli pure vedovo, la povertà spinge i suoi figli a emigrare in America (tranne la mamma di Itti), e con la presa del potere da parte dei filo-jugoslavi vede crollare tutti i suoi ideali. Non è il sognato «Sol dell'avvenir» che arriva, ma una tragedia che porta terrore, miseria e morte, e pure la carcerazione di quel brav'uomo del genero. Quando figlia e nipoti saranno costrette a scappare, lui resterà, roccia solitaria, proprio per non lasciarlo da solo.

Anno II - N. 484 - Mercoledì 29 Settembre 1948

TRIESTE

Macchinoso allestimento del processo Drioli a Capodistria

Atmosfera da «Tribunale speciale» - Accusati di spionaggio e terrorismo con l'immancabile qualifica di "sciovinisti e fascisti„ - Primo interrogatorio

Il *Giornale di Trieste* dà notizia del processo

Perché infine le donne devono fuggire. Non è la povertà estrema a spingerle (i "poteri popolari" dissanguano tutte le attività in mano a italiani, pure il negozio di nonna Drioli) ma la terribile «notte dei fucili». È il 6 novembre del 1953, squadracce armate fanno irruzione di notte nella casa dove dormono Odilia e le due figlie minori (le altre sono in collegio a Trieste), e minacciano distruzione urlando «Via di qua, sporchi fascisti!». Itti ha solo sei anni, sviene, per lo *choc* resterà muta a lungo. La madre deve cedere, chiede la carta per l'emigrazione, ha tre giorni di tempo per andarsene, portando con sé pochissime cose – come tutti gli esuli. Singolare che fra queste ci siano la credenza Biedermeier e il pianoforte, un simbolo di cultura, tradizione e civiltà. L'addio al padre che rimane dietro le sbarre è straziante, e tristissimo l'arrivo a Trieste, dove comunque le Drioli – grazie ai meriti del genitore – non finiscono ammassate al Silos. Per loro si trova una stanza d'albergo.

Sembra che l'odissea possa avere un attimo di respiro, ma non è così, perché la coraggiosa Odilia, dopo tante battaglie, ora che è in salvo collassa, e si ammala: per le figliole un ulteriore trauma, finiranno in collegio, e Itti in seguito avrà forti problemi di relazione e scarsi risultati a scuola prima di ricostruirsi una parvenza di spina dorsale. Ma negli anni, come tanti, continuerà a combattere con gli uffici anagrafici, che non troveranno mai la giusta località geografica in cui stabilire il suo luogo di nascita, e quindi per un periodo verrà classificata come "Giuliana" – paradossalmente uno dei nomi che il padre aveva scelto per lei, ma con ben altro spirito e intenzione.

«Aspettavo papà come si aspetta il sole» scrive Drioli, che mai nella prima infanzia l'aveva potuto abbracciare. Un affetto-amore per sempre insoddisfatto. La forte figura del padre-eroe resterà per lei un modello inimitabile. A tanta distanza dai fatti, finalmente è riuscita a scendere nel pozzo del rimosso, a compattare i suoi pezzi lacerati, un'operazione anche terapeutica condotta con coraggio e lucidità, e doti letterarie che forse non sapeva di possedere, ma che si dispiegano con evidenza nei capitoli di questa narrazione.

DOVE L'ACQUA RIFRANGE IL DIVINO

di Gennaro Rega

"Etruschi e Veneti. Acque, culti e santuari" è la mostra, promossa dai Musei Civici Veneziani e curata da Chiara Squarcina e Margherita Tirelli, allestita a Venezia nelle sale dell'Appartamento del Doge in Palazzo Ducale dal 6 marzo al 29 settembre 2026.

Vi sono esposti più di settecento reperti archeologici di cui oltre trecento dal Veneto, con lo scopo di offrire al visitatore un'indagine comparata sul ruolo fondativo dell'acqua nell'orizzonte del sacro e del sociale in due grandi civiltà, l'etrusca e la paleoveneta, dell'Italia preromana durante il I millennio a.C. Infatti da questi popoli mari, fiumi, sorgenti salutifere e acque termali vennero considerati gli ambienti privilegiati di contatto con il divino, spazi di guarigione, ma anche luoghi per la crescita della collettività, mete per il transito, per l'inclusività e lo scambio culturale con ogni parte del Mediterraneo.

Di tale suggestivo ed attuale progetto espositivo, è opportuno parlare, anche per offrire un filo rosso con la mostra da poco conclusasi ad Aquileia, "Gli dei ritornano. I bronzi di San Casciano", recensita sul numero del *Ponte rosso* dello scorso dicembre.

Stavolta non è la figura di Apollo ad accogliere il visitatore nelle sale dell'Appartamento ducale, avvolte da una illuminazione soffusa, ma la fascinosa testa di Leucothea, la "dea bianca" come la schiuma del mare, colei che, ci narra Omero, apparve a Odisseo naufrago nella tempesta e lo salvò porgendogli un velo "salvagente". L'acqua dunque come principio di vita, fonte di salvezza e salute, sfida del viaggio verso il rischio e l'ignoto.

Leucothea

Carta geopolitica dei luoghi

Le prime sezioni sono dedicate ai Sacri Approdi dell'Etruria. Infatti nei pressi dei porti di Pyrgi, Gravisca, Regisvilla, Spina, Adria sorgevano santuari dove si veneravano soprattutto divinità legate al culto del mare e dell'acqua.

In particolare a Pyrgi si trovava una maestosa area sacra, sicuro e protettivo approdo per i naviganti. Qui un tempio era dedicato a *Thesan* (nome etrusco) - *Leucothea* (nome greco), da cui proviene appunto la testa fittile in mostra. Ma vi sono esposte altre importanti testimonianze ritrovate in questo monumentale santuario, che dimostrano la diretta proiezione sul mare della potenza di Caere - Cerveteri come città-stato. Ad esempio, le famose lamine d'oro di Pyrgi che certificano nel VI sec. a.C. gli stretti rapporti a vari livelli (politico, economico, culturale, cultuale) fra il mondo punico-cartaginese e quello etrusco. Anche la statua in terracotta del fedele in posa ieratica e fidente di fronte alla divinità a

Al Palazzo Ducale di Venezia, valendosi di straordinari reperti archeologici, si mette a fuoco il ruolo dell'acqua nelle culture di etruschi e paleoveneti

Ex-voto dalla Vasca sacra di San Casciano

cui sta offrendo un porcellino, animale sacro a Demetra, ben evidenzia i legami e l'assimilazione di culti fra i due popoli. Un esempio lo si ritrova nella stele di un *tophet* (santuario) di Cartagine che ha incisa la stessa immagine e l'offerta è fatta alla dea *Tanit,* dai caratteri simili a quelli di Demetra.

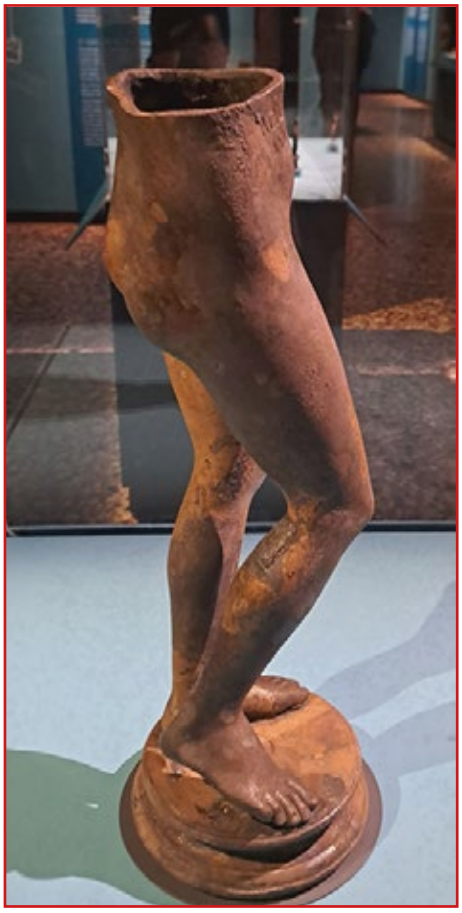
Procedendo nella visita, dalle acque salmastre del mare si scorre verso le acque dolci e curative presenti nel territorio etrusco in sorgenti, fiumi, laghi. Fin dall'Età del Bronzo nei pressi di questi luoghi venivano allestite aree sacre per riti devozionali e offerte dei fedeli. Nelle sale dedicate al territorio di Chiusi, vengono presentate le testimonianze uniche e coinvolgenti dei siti di Chianciano Terme e San Casciano dei Bagni, frutto di una devozione di lunghissima durata, che accompagnò la lenta transizione fra mondo etrusco e romano verso l'avvento del Cristianesimo. Si tratta di ambienti caratterizzati da un culto resiliente dell'acqua nel quale confluivano: aspirazione al sacro, richiesta di salute per l'individuo e di benessere per la collettività, accoglienza e inclusione dello straniero. In particolare, in queste sale si ammira per la sua eleganza l'acroterio in figura femminile adagiata sull'angolo destro del frontone fittile del santuario che sorgeva vicino alla sorgente de "I Fucoli" (Chianciano). Ma è da notare anche la statuetta in bronzo con mani aperte e pollici sollevati, nel gesto dell'orante, ritrovata in località Badiola presso Chiusi. Questa tipologia di reperto è una delle più frequenti nella devozione delle acque sacre presso Etruschi e Veneti, assieme a quella dell'orante con in mano una ciotola e l'altro palmo levato al cielo. Ne sono esposte numerose provenienti da siti frequentati da entrambi i popoli, aventi le più varie dimensioni. Tuttavia il modello rimane iconico: c'è l'offerente e c'è l'offerta in un circolo virtuoso e fiducioso che la grazia sarà ottenuta nel mentre l'oggetto lo si lascia cadere nell'acqua della Sacra Fonte che poi nel suo continuo vorticare lo "restituirà" sanato.

Offerente a Demetra

L'esposizione veneziana si può collegare a quella sui bronzi di San Casciano recentemente allestita ad Aquileia

Sono soprattutto i cosiddetti bronzi di San Casciano, la più sorprendente scoperta archeologica italiana degli ultimi decenni, a fare la parte del leone, già ammirati in alcune prestigiose sedi come il MANN di Napoli e ad Aquileia. Eppure le curatrici della mostra sono riuscite ad esporre 58 reperti restaurati ancora non visti in pubblico. E la meraviglia si rinnova, anche grazie ad efficaci accorgimenti espositivi. Infatti le due vetrine che contengono l'una un braccio femminile destro in bronzo, con al polso una raffinata armilla, e due intensi volti di oranti; l'altra un volto estatico di donna con un'acconciatura ad ondine di età tardo augustea, accanto al braccio destro levato di un putto e a una lucerna, sono corredate sulla parete di fondo da due gigantografie del momento in cui durante lo scavo questi reperti affiorano dalla fanghiglia termale. Al centro della sala, le avvenenti gambe in bronzo dedicate dalla matrona romana *Acilia* alle Ninfe, come si legge nella iscrizione sopra l'ombelico, sembrano l'elegia di una bellezza ferita e risanata che in cambio è pronta ad offrire la propria purezza e devozione alla divinità. L'ex-voto risale all'epoca tiberiana, poco prima che un fulmine caduto nel Bagno Grande imponesse di sigillarne tutto ciò che vi era contenuto.

È per la prima volta esposto un altro reperto particolarmente indicativo della sacralità e della religiosità che questi luoghi emanavano e fortificavano. Si tratta di un'iscrizione di notevole interesse storico-epigrafico. Una lamina rettangolare in oro, biansata, riporta il giuramento matrimoniale di *Iuncus Vergilianus*, senatore all'epoca di Claudio: «*Iuro per Fortunam Caesarisque Genius me numquam repudiaturum Sentiam Treboniam uxorem meam*» (Io giuro sulla dea Fortuna e sul Genio di Cesare che mai ripudierò mia moglie, Sentia Trebonia). E altrettanto promette *Sentia Trebonia*. Una coppia, si potrebbe latinamente aggiungere, che si ispirava agli *antiqui mores*. Difatti, come riferisce Tacito,



Iuncus per la sua rettitudine morale nel 48 d.C. fu condannato a morte dall'imperatore dopo aver pubblicamente denunciato l'adultera Messalina.

Lasciate alle spalle le testimonianze sul culto dell'acqua negli altri centri etruschi, quelli di Marzabotto, Adria e Spina già confinanti con i territori occupati dai Veneti, si accede alla seconda parte della mostra.

Il patavino Tito Livio riporta che Antenore, dopo la caduta di Troia, si pose a capo degli Eneti, cacciati dalla Paflagonia e in cerca di una nuova patria. Giunsero così nella «più profonda insenatura del mare Adriatico» (Hist.I,1). Qui, sbarcati e vinto il popolo degli Euganei, i nuovi venuti si stanziarono fra il mare e le Alpi. Dunque nel racconto, in parte ammantato di leggenda, si colgono le prime notizie scritte sulla presenza nella regione veneta dei cosiddetti Paleoveneti, provenienti, attraverso il mare o i

Il ruolo dell'acqua come principio di vita, fonte di salvezza e salute, sfida del viaggio verso il rischio e l'ignoto

Lamina a disco di Montebelluna

Statuetta di offerente

Balcani, da regioni orientali dell'Asia. Essi, portatori della cultura del ferro, si stanziarono in Italia fin dall'inizio del I° millennio a. Cr. I loro confini "d'acqua" erano a sud il Po e a sud-est l'Adriatico, i quali fecero da cerniera per i rapporti con gli Etruschi, su cui si impernia la mostra. A ovest invece erano il Mincio e il lago di Garda che li separavano dagli aggressivi Galli, di cui comunque subirono alcuni influssi culturali e artistici. A nord le vallate del Brenta e del Piave li mettevano in comunicazione con il Norico. Mentre il Livenza a nord-est li separava dalle popolazioni carniche e dagli Histri.

La romanizzazione di questo popolo si compie in maniera graduale e pacifica a partire dal II° sec. a. Cr. quando la regione veneta entrò in una nuova fase della sua storia. La parabola della cultura etrusca e venetica dall'indipendenza alla sottomissione a Roma, è appunto la traccia cronologica del percorso espositivo allestito a Palazzo Ducale.

Anche nei territori abitati dai Paleoveneti gli spazi del sacro costellavano un ambiente ricco di foreste, di fiumi e di sorgenti termali. In questi luoghi naturali, infatti, era sentita più forte la presenza delle divinità. Emblematica risulta la rappresentazione della dea, signora degli animali e della Natura, nel disco bronzeo votivo di Montebelluna, risalente al IV sec. La si ritiene, pur essendo il suo nome ignoto, la principale divinità dei popoli che abitavano l'alta pianura e i comparti boschivi e selvaggi del bacino del Piave. Rappresentata di profilo, fastosamente abbigliata e avvolta in uno scialle, simile allo zendale indossato, sino a pochi decenni fa, dalle donne veneziane, reca nella mano destra una chiave. Ha dunque il dominio e la facoltà di aprire il seno della Terra, determinando lo scorrere delle stagioni. Una dea della fecondità, analoga alla *Mater Matuta* dell'Italia preromana, che presiede alle nascite e alla vita. La fiancheggiano un cane-lupo rampante, simbolo del mondo sotterraneo, e un uccello acquatico, simbolo del mondo celeste.

Ad Este, anticamente *Ateste* "città del fiume" (Adige) troviamo l'analogo culto di *Reitia*, cioè "la dea del fiume".

La grande quantità e l'emozionante qualità degli oggetti esposti restituiscono l'immagine di due grandi civiltà dell'epoca preromana

Nelle sale a lei dedicate qualcuno potrà evocare il ricordo dei versi di un grande poeta originario di quelle terre, Andrea Zanzotto: «[…] i suoi occhi di biscia/ di sovrana/ ci appaiano un poco di vera/ mamma, non di matrigna, non di biscia:/ anche se Basilissa, Reitia, Dea/ […] deve restare; per il nostro non-sapere/ e sapere, ma soprattutto per il nostro amarla». La citazione è tratta dal poemetto *Filò* (1976). Nell'originale Zanzotto usa il dialetto *pétel*, per tentare un'interlocuzione più schietta e diretta con l'essenza della "matrità", rappresentata da Reitia, appunto, la Madre Terra, che troppo spesso la società contemporanea viola e violenta.

Nell'antichità il suo santuario più rilevante sorgeva sulle rive dell'Adige. Nelle teche sono tanti gli ex voto a figura umana ritrovati in questa area sacra. Ma due in particolare danno la conferma di una persistenza del divino che emanava da queste acque, trasfusa in epoca romana. La prima è un'elegante applique di bronzo raffigurante Eracle semisdraiato su una leontea appoggiata ad una roccia. Nella religiosità italica infatti spesso il semidio era collegato al culto dell'acqua. Sempre Livio, ad esempio, cita una *fons Herculis* in Etruria che nel 217 a.C. fece sgorgare acqua e sangue preannunciando la drammatica invasione del cartaginese Annibale. La seconda è una testa in terracotta di Minerva, dea della sapienza, di ammirevole fattura e dallo sguardo penetrante che alle soglie della romanità (III – II sec. a.C.) assume, appunto, i tratti, a noi sconosciuti, della antica dea venetica *Reitia*. Questa identificazione è attendibile poiché nell'antichità alcuni santuari di questo tipo erano anche sede di "scuole" dove le donne imparavano a leggere e scrivere, oltre che a tessere e filare. In quello di *Pora Reitia* ciò è attestato dai ritrovamenti di strumenti (come gli stili), legati alla scrittura, e di laminette in bronzo per gli esercizi di scrittura, quasi degli abecedari. I devoti o le devote alla fine dell'apprendimento, ne facevano dono alla divinità.

Minerva-Reitia ed Ercole

Va citato in conclusione il santuario nord-adriatico di Altino, porto sacro dei Veneti aperto alle rotte adriatiche, mediterranee ed endo-lagunari, centro di un culto volto ad accogliere e a far convivere comunità diverse, come attestano bronzetti provenienti dall'area etrusca, centro-italica e celtica, lamine figurate e monumenti votivi. Fra questi ultimi si incontra una testimonianza incisa nell'arenaria, dalla forte valenza simbolica. Si tratta di un cippo dedicato al dio del luogo, *Altino*. Sotto la sua tutela venivano regolati i commerci e garantite la protezione e l'integrazione degli stranieri nella comunità locale. Infatti come riporta l'iscrizione nella pietra, l'etrusco *Krumio* (un mercante, probabilmente) dedica a lui questa stele. Ma vi fa incidere anche una sagoma di altare, e soprattutto quella di un lupo in atteggiamento mansueto, a simboleggiare la volontà dell'offerente di integrarsi nella città sotto la protezione del dio.

All'uscita il visitatore verrà investito dal monotono brusio del turismo di massa e sarà facile che rimpianga di aver lasciato dentro le sale del Doge la salvifica voce dell'acqua.

Ilaria Rossetti

QUALCUNO DA ODIARE: SOCIOGRAFIA DELLA RABBIA

di Fulvio Senardi

Siamo sul crinale alto della narrativa. Difficile dunque dire cosa convinca di più in *Qualcuno da odiare* (Guanda, 2026, pp. 248, euro 19), l'ultimo romanzo di Ilaria Rossetti, alla sua quinta prova narrativa e con ricca panoplia di riconoscimenti. L'eleganza della scrittura, che scorre vellutata senza mai appiattirsi nel banale-giornalistico, il sapiente intreccio dei piani di narrazione, la capacità di affondare il coltello dell'analisi nelle fibre malate di un Paese che recupera fantasmi che si credevano svaniti mentre scivola verso una modernità senz'anima che lascia tutti insoddisfatti a parte le élite economiche globali? In questo romanzo – una vera sociografia della rabbia sociale – un anziano, Abele e una giovane, Ludovica intrecciano le vite in un nodo di solidarietà, accomunati dalla collera sorda ma inestinguibile nei confronti del mondo dei garantiti. E perché entrambi ritengono che l'Italia abbia, con loro, un debito da saldare: nella società destrutturata galleggiano molecole di odio che fanno sciame per andare a colpire, attualizzando non sopiti rigurgiti razzisti, i presunti colpevoli del disagio, gli Altri.

Abele, vicino al traguardo dei cent'anni, ha avuto, appena adolescente, una cruciale esperienza formativa combattendo in Abissinia per edificare l'Impero. L'Africa gli insegna che in terra conquistata, domato con le armi un popolo "inferiore", anche un poveraccio (ma di pelle bianca) poteva essere un re: «Abele pensa a Bahir Dar, ai corpi degli abissini curvi davanti alle punte dei moschetti e poi pronti a protendersi per raccogliere i talleri e il pane, alle gambe aperte di Daba [la donna etiope che egli si era presa come ci si appropria di una cosa, facendone il suo oggetto di piacere, NdA]: la paura che, come le fondamenta di una casa, regge agli urti e ai contraccolpi, stabilisce perimetri, restituisce profondità» (p. 66).

Nella marcia trionfale di una modernità livellante che diserba dal piccolo commercio spazi cittadini sempre più ampi da consegnare alla grande distribuzione, Abele, rampollo di una famiglia di panettieri e fornaio lui stesso, alla morte dei genitori, deve cedere il passo, nel corso degli anni Sessanta, alla prepotenza travolgente dei supermercati. Chiuso il forno di famiglia, schiantato dalla concorrenza, finirà lui stesso per lavorare nel reparto panificazione di un grande magazzino, masticando rimpianti e amarezza («ad attanagliare il [suo] cuore è una miscela di umiliazione, sogni infranti e confusione: non riconosce più il suo mondo, la sua Italia, nel sonno di tanto in tanto riappaiono l'Africa, Daba, il capitano, finché l'aurora non ne sfilaccia la materia e il senso» p. 54).

Nella morsa di una crescente frustrazione, cercherà di applicare in famiglia la "filosofia" della paura – la lezione appresa in Africa – perdendo moglie e figli. Degli anni d'Abissinia lo tormenta anche un ricordo crudele che cela forse un inconscio senso di colpa. Nello spirito di un razzismo spregiudicato ha ucciso, obbedendo agli ordini, un bambino. A sgravio di coscienza, «lui si ripete che è la guerra, che sono gli ordini. Solo così otterranno ciò per cui sono arrivati in quella terra da soldati, l'Impero e l'Italia a guidare il mondo, solo così ci potrà essere un forno tutto suo, il riscatto delle fatiche dei suoi genitori, l'orgoglio di Roccafredda» (p. 205). A trent'anni di distanza tracce dell'episodio riemergono però nell'ambiente famigliare togliendogli per sempre l'affetto dei figli.

Il passato dei genitori, sicuro e panciuto, ha ormai il sapore di una bugia, o peggio, di una trappola

Diventato presto un "esubero", emarginato dalla vita sociale e dal lavoro, sempre più avvelenato dalla delusione e dalla rabbia (parola tematica del libro), trova il suo unico conforto nella vicinanza di un vecchio commilitone che simpatizza con un gruppuscolo di attivisti di destra, i membri di *Idea sociale*, in controtendenza rispetto alla loro famiglia politica che ha ormai abbracciato l'"agenda Draghi" dopo averne inflessibilmente osteggiato il governo, e ai quali si avvicina anche Abele, che condivide le loro stesse nostalgie. Dichiaratamente fascisti, inalberando lo slogan di "prima gli italiani", i membri del gruppo organizzano dimostrazioni identitarie e razziste scagliandosi contro migranti e stranieri. Il rovescio della medaglia del loro radicalismo di destra è l'impegno solidaristico a favore degli "ultimi" dei quartieri disagiati. Sensibili ai diritti sociali (degli italiani) intercettano i bisogni di coloro che la marcia del capitale lascia indietro. Ed è così che Abele incontra Ludovica, la cui storia Rossetti segue con altrettanta meticolosità, alternando abilmente i due piani narrativi, per mostrarci un'altra faccia della società italiana sfigurata dal neo-liberismo.

Nata in una famiglia di ceto medio-basso (madre impiegata, papà fabbro), «Ludovica, ispirata all'esempio dei suoi genitori, si è slanciata in avanti lungo una progressione agile e coordinata: le scuole medie, le scuole superiori, l'università, mi raccomando non fermarti alla laurea triennale che non conta nulla, segui le tue aspirazioni, fai delle tue aspirazioni il tuo lavoro. Se ti impegni ti verrà dato. Se hai talento e sei capace verrai premiata» (p. 80); qui la voce del narratore si è intrecciata a quella, ricca di ingenuo buon senso, dei genitori, il cui passato però "sicuro e panciuto" ha ormai il sapore di una bugia, o peggio, di una trappola: «le menzogne di una generazione […] convinta che le regole con cui aveva giocato sarebbero valse in eterno, anche se nel frattempo erano spariti tutti i pezzi e le carte migliori» (p. 88). Lo stigma della modernità si concretizza nel suo caso in una parola (e in una pratica) che è stata cara anche a politici della sedicente sinistra: "flessibilità".

Una successione di impieghi precari e sottopagati, contratti a termine, lavoro volontario e gratuito con vaghe promesse di una futura assunzione la spinge ad una decisione drastica e avversata dalla famiglia; prendersi una sorta di "anno sabbatico" dalla vita lavorativa, come ad attendere un segno del destino. Una donna più anziana, incontrata per caso, fa entrare anche lei nell'orbita di *Idea sociale*, e da qui, a impiegarsi come badante presso Abele, con un sussidio pagato dai "patrioti" in camicia nera, il passo è breve. Una scelta umana, ma anche politica, contestata dai genitori, dalla madre soprattutto («Che ci fai con quello, cosa ti salta in mente?»); cui lei risponde snocciolando le ragioni di un impegno che le garantisce un senso di appartenenza, anche e soprattutto di fronte al disinteresse o al rifiuto. E sono le rivendicazioni che, trasmigrate da una sinistra dimentica della sua storia e delle proprie ragioni di essere, sono ormai orfane di una forza politica che le faccia proprie, le alimenti, le diffonda: «diritto alla casa, mutuo sociale, difesa della previdenza pubblica, aumento delle pensioni minime, difesa dell'assistenza medica gratuita, riqualificazione e ammodernamento degli ospedali pubblici, eliminazione delle barriere architettoniche, assistenza ai disabili, un fisco equo e di sviluppo, aumento della tassazione sui grandi patrimoni immobiliari, lotta all'evasione e all'elusione, lotta agli espropri legalizzati» (pp. 210-211).

Della gente "per bene" che non comprende e disapprova, a Ludovica non importa nulla, come poco la impressiona l'interventismo brutale dei camerati di *Idea sociale* quando cacciano da una casa popolare una famiglia di stranieri per dare l'alloggio ad italiani (e qui siamo semplicemente alla registrazione di uno dei tanti analoghi fatti di cronaca, vedi Casal Bruciato), o devasta un Circo che proviene dalla Romania.

Ilaria Rossetti
Qualcuno da odiare
Guanda, Milano, 2026
pp. 248, euro 19,00

Un Paese di intollerabili diseguaglianze, in cui il lavoro, quando c'è, viene umiliato, e i subalterni si vogliono docili, a forza di decreti-sicurezza

È proprio il filo rosso della visita al Circo e l'apparizione felliniana dell'elefante prigioniero a fare da filo di sutura ai due piani di racconto che convergono nel finale e preparano una doppia conclusione; nel segno amaro di una nuova delusione per il rifiuto dei figli di riavvicinarsi ad Abele per festeggiarne il centesimo compleanno, e in quello di un surrealismo gioioso, che respira freschezza e libertà e dà la stura a una chiusa briosa che esalta la magia del narrare, il mito del "racconto" come mondo fine a se stesso dove la durezze delle cose si fa leggera e svapora in fantasia. La "linea Baricco", per intenderci, versione popolare e consumistica dell'altissimo magistero calviniano.

Poco male. Rossetti, ragazza sveglia (e, aggiungerei, di sani principi) opera in modo tale da non sradicare il suo libro da fondamenta solidamente piantate dentro la crosta della realtà. Il mondo che racconta è l'Italia di oggi, con le sue contraddizioni, vigliaccherie, falsità, l'Italia che, alla deriva nella navicella dell'Europa insieme a qualche altro Stato disgraziato, si inchina al feticcio del libero mercato come i musulmani sul tappetino di preghiera. Un Paese di intollerabili diseguaglianze, in cui il lavoro, quando c'è, viene umiliato, e i subalterni si vogliono docili, a forza di decreti-sicurezza; dove il quattrino è diventato la bussola che indica la via, e gli iloti vengono convinti, anche dai demagoghi di "sinistra" (virgolette d'obbligo) concionanti a mezzo busto sul luminescente strumento che distrae le masse, che la ricchezza sempre in crescita dei pochissimi prepara la felicità dei molti: precari, "esuberi", "flessibili", "a termine", cassintegrati, "in mobilità", a *part time*, interinali, giovani *neet*, tutti (facciamo i debiti scongiuri) forse presto carne da cannone (un veloce ripassino?: l'Italia è una repubblica democratica fondata sul lavoro).

Aggiungiamo ancora che Rossetti è scrittrice cui non manca il coraggio di riaprire, senza peli sulla penna, quel tema del colonialismo che il Bel Paese, avviticchiato nel suo narcisismo, ha da tempo rimosso, quasi che fosse vergine di colpe storiche (come si sa, siamo invece pronti a esigere che il mondo faccia il *mea culpa* verso di noi, i tedeschi per la deportazione degli ebrei e le stragi nell'Italia occupata, gli sloveni e i croati per le foibe e gli esuli; e perché no gli austriaci per Caporetto e lo stupro del Friuli e del Veneto orientale o i francesi per le marocchinate?).

Difficile dire se le ultime battute del libro – gli elefanti sulla battigia e poi, natanti, sul pelo dell'onda come meduse teneramente goffe, e la città sotto una fiabesca nevicata, quale non si era mai vista – rappresentino una via d'uscita per non esplicitare quel triste bilancio che la vicenda contiene e squaderna, o una svolazzo, come si è detto, di una fantasia che esige i suoi diritti. Resta il fatto che *Qualcuno da odiare* ci consegna un'istantanea duramente veritiera della nostra Italia, rendendoci possibile vedere ciò che troppo spesso, per l'eccessiva vicinanza, non riusciamo a scorgere.

Ilaria Rossetti è nata a Lodi nel 1987. Nel 2007 ha vinto il premio Campiello Giovani con il racconto *La leggerezza del rumore* (poi pubblicato da Marsilio). Ha scritto i romanzi *Tu che te ne andrai ovunque* (2009) e *Happy Italy* (2011), entrambi per Giulio Perrone editore, *Le cose da salvare* (Neri Pozza 2020), vincitore del premio Neri Pozza, del Premio Salerno Libro d'Europa e del premio del Circolo dei lettori di Milano (sezione giovani), e i saggi *Stig Dagerman. Il cuore intelligente* (FVE Editori 2021) e Parole. Dire la cosa giusta o l'arte dell'esattezza (2023). Tra gli altri titoli, *La fabbrica delle ragazze* (Bompiani, 2024), presentato da Paolo Petroni nell'ambito dei titoli proposti dagli Amici della domenica al Premio Strega 2024, *Qualcuno da odiare* (Guanda, 2026). Tiene corsi e laboratori di scrittura e narrazione, e dal 2022 insegna alla Scuola Holden di Torino.

EZIO GIUST, *EL POETA*

di Walter Chiereghin

Assai opportunamente è uscito per i tipi di Hammerle questo *El poeta*, che documenta buona parte dell'opera in versi quasi tutti triestini di Ezio Giust. Apre il volume una breve sezione di fonetica e di osservazioni sulla grammatica, seguita da una nota autobiografica, che indica nell'osteria "L'Alpin", retta dal padre, il luogo di formazione primaria del poeta, dove avvenne l'incontro con un altro poeta dialettale, Guido Sambo (1905-1968), che in qualche modo gli indicò una strada che Giust avrebbe poi percorsa fino ad oggi. Queste prime pagine in prosa dicono già molto dell'impegno con il quale, da autodidatta, l'autore ha cercato di supplire alla formazione tecnica impartitagli a scuola, informandosi con metodo circa la storia del dialetto, approfondendo le letture di quanti lo hanno preceduto, studiando lemmi ed etimologie, soprattutto dandosi da sé gli strumenti per affinare il suo agire in versi, ma anche per presentare agli altri, in molti incontri nelle scuole, nozioni ed emozioni metodicamente acquisite.

Il resto delle 311 pagine è tutto in versi. La sequenza dei componimenti dialettali proposti non è cronologica, ma aggregata per argomenti in diciasette sezioni di differente ampiezza che sembrano seguire un ordine di ispirazione, con datazioni altalenanti (l'anno di creazione sempre citato a margine di ciascun testo).

Così nella seconda sezione, *I mii e l'osteria*, Giust ci narra dei genitori, del padre soprattutto, perno della mitica osteria ora trasformata in un box per automobili, alla cui tomba continua, in un due di novembre, un dialogo mai del tutto interrotto, ma anche della madre, ritratta nell'estrema vecchiaia (*E ti là, mama/ su quela sedia/ a farte ormai sburtar./ La man, co te me vedi,/ mossa 'pena per benedirme./ ...*). La famiglia, dunque, gli affetti che poi verranno allargandosi nel tempo, col procedere dell'esperienza di vita alla nipotina, Nina, cantata fin da prima che nascesse, nel 2001 e seguita con intenerito affetto fino a quell'adolescenza che Saba bene definì, in una poesia poi espunta dal *Canzoniere*: «Giunta alla dubbia soglia della vita» (*Bianca*, in: *Tutte le poesie*, p. 730). Da Nina, invece, Giust così congeda il lettore: «*Nina, come 'na pianta,/ cressi drioman./ Però, co la vardo,/ la vedo sempre/ coi oci de putela,/ solo che 'desso/ i xe trucai*» (*Oci de putela*, p. 83). E ancora versi d'amore, nella sezione *A Licia e Tristana*, la figlia, quest'ultima, nata nel 1974, corredata, la sezione, da due versi in esergo: «*Meio esser 'ssai importante per pochi/ che poco importante per tanti*», un epigramma che traccia il perimetro di un'affettuosa intimità familiare.

Anche fuori da quel perimetro lo sguardo di Giust non cessa di girarsi d'intorno, ben coscio di essere parte di una società che a volte pare reclamare un suo intervento a denunciare una condizione degradante o un'intollerabile ingiustizia, come nella sezione *Le sociali*, dove si ribella alla tragedia delle morti per amianto: «*Su l'altar de l'amianto/ de criel polmoni/ polvere diventà/ colpa la polvere,/ matricola 06107/ angiolo in terliss/ 'n altro.*» (*Matricola 06107*, p. 104). Ma al di là di questo spunto drammatico, di norma l'interesse di Giust è attratto dalla realtà che lo circonda, contemplata con ironia ed autoironia, (un esempio tra i più efficaci: «*Sempre in t-ei film/ i trova parchegio,*», in *Sempre*, p. 39) a mettere in evidenza incongruità del nostro agire collettivo, in una donchisciottesca battaglia contro i mulini a vento del traffico, dell'avanzare di informatica e telefonia mobile («*Nonostante el compiuter/ xe 'ncora/ chi che se volta/ per vardar un bel cul. Incredibile!*» in: *Incredibile!*, p. 136), di un avanzare infestante dell'inglese nella nostra lingua («*Su la mia tomba,/ che a qualche picapiere/ no ghe scampassi/- almeno là/ 'na paroleta in inglese.../ Senò francamente/ sarìa morto per niente.*» in: *Su la mia tomba / 1*, p. 154).

Morto non saprei, speriamo solo molto in là nel tempo, ma certamente Ezio Giust vissuto per niente non sarà, e questo libro ne è buon testimone, per quanto ha dato alla sua città, al nostro dialetto, alla poesia.

Ezio Giust
El poeta
Hammerle editori, 2026
pp. 320, euro 23,00

CLAUDIO MAGRIS NARRATORE

di Roberto Dedenaro

Ernestina Pellegrini con Claudio Magris

L'interesse di Ernestina Pellegrini per gli scrittori triestini credo nasca con il fondamentale convegno e la relativa mostra *Intellettuali di frontiera. Triestini a Firenze* del 1984, che seguiva di pochi anni la pubblicazione dell'altrettanto fondamentale libro di Angelo Ara e Claudio Magris *Trieste un'identità di frontiera.* Un interesse quindi che ha segnato una parte importante della carriera e della produzione scientifica della studiosa fiorentina e che è giunta fino ai giorni nostri, via via concentrandosi sulla figura di Magris che, senza dimenticare nessuno, rimane senza dubbio la figura più importante, complessa e ricca di ciò che chiamiamo letteratura triestina contemporanea. Si dovrebbe ancora ricordare che la Pellegrini lo fa da un'ottica, probabilmente privilegiata di comparatista, un punto di osservazione ideale per capire le asperità e le mobilità dei confini che si muovono nella cultura di Trieste. D'altronde una delle straordinarietà di Magris è anche quella di essere, a dispetto del successo internazionale dei suoi libri e della quasi enciclopedica universalità della sua erudizione e dei suoi riferimenti, rimasto sempre fortemente ancorato a Trieste, ai suoi personaggi, al suo mare.

Dall'officina pellegriniana usciva, già nel 1997 *Epica sull'acqua. L'opera narrativa di Claudio Magris,* poi ripubblicato in edizione aggiornata nel 2003, un lungo, scrupoloso viaggio nella scrittura narrativa di Magris, e poi la curatela dei due prestigiosi tomi dei Meridiani Mondadori dedicati allo scrittore. Mancava dunque un aggiornamento di ciò che è stato pubblicato dal 2003 ad oggi, romanzi come *Alla cieca*, *Non luogo a procedere,* e le raccolte di racconti *Tempo curvo a Krems* e *Croce del Sud*. Come ci spiega la stessa studiosa fiorentina nel *Prologo* del libro che stiamo qui presentando ai lettori del *Ponte rosso*, aggiungere altri capitoli a *Epica sull'acqua* avrebbe comportato la realizzazione di un volume di grande spessore, forse di più impervia lettura. Si è optato così per la pubblicazione di un libro a sé, che è questo che adesso sta sulla mia scrivania: *Le storie di Claudio Magris. Da* Alla Cieca *a* Croce del Sud*, edito da Florence Art,* in una collana di Comparatistica che si chiama *L'uno e il Molteplice.*

Credo vadano sottolineate alcune caratteristiche di questa edizione: a differenza di altre pubblicazioni di carattere saggistico molto, per così dire, austere, questa si presenta con una bella copertina lucente e dei caratteri tipografici un po' più grandi del solito, con un ampio apparato iconografico comprese alcune fotografie di Magris al liceo o in divisa durante il servizio militare… che si vuole di più? È un libro, dunque, sicuramente specialistico, ma che offre ai lettori anche prospettive diverse, strade molteplici per entrare nello scrittore Claudio Magris. Insomma in qualche modo Ernestina Pellegrini da critico letterario di grande spessore, anche in questa pubblicazione sembra suggerire che la critica letteraria, che qualcuno vuole in profonda crisi, può seguire percorsi diversi per raggiungere i suoi scopi, il cuore della scrittura che si propone di analizzare. Vi è, infatti, ancora almeno un altro aspetto morfologico da evidenziare: la qualità della scrittura stessa dell'autrice, che è sì una scrittura "tecnica", ma al tempo stesso un fluire di pensieri che si accumula, ricco di rimandi, annotazioni di carattere personale, cito da p. 97: «Parto da una citazione che vorrei fosse una specie di epigrafe e di commento implicito a ciò che provo in questi mesi di fine anno, di fine lavoro (sono andata in pensione), mesi in cui mi

In un saggio illustrato di Ernestina Pellegrini un lungo, scrupoloso viaggio nella scrittura narrativa dell'autore triestino aggiornata fino ai giorni nostri

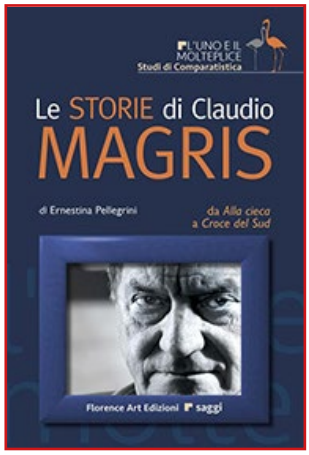
sembra di essere un'altra e la stessa». Le note di copertina parlano di «un affascinante viaggio critico» e forse il termine viaggio si attaglia bene a questi scritti, al loro avvicinarsi alla scrittura altrui mettendo in mostra le armi possedute, i testi consultati, gli articoli letti, la lunga frequentazione con l'Archivio Claudio Magris e con l'autore stesso con cui l'autrice condivide una solida amicizia.

Ma benché, o forse proprio perché, il volume si titoli *Le storie di Claudio Magris*, dopo i saggi che analizzano romanzi e raccolte di racconti, il lettore trova una serie di scritti che vogliono dirci almeno qualcosa delle altre facce della scrittura di Magris, quella saggistica, quella, importantissima, del giornalista e quella del traduttore. La tesi di fondo è che ci sia, pur nella diversità degli stili e delle esigenze, un legame molto solido fra queste diverse tipologie. Scrive Pellegrini: «Mi mettevo dalla parte di chi – come Tito Perlini, Cesare Cases e Geno Pampaloni – avevano individuato la presenza di un *romanziere refoulé* e una vena semiclandestina di scrittore sin dai tempi del *Mito absburgico* e di *Lontano da dove*». E più avanti: «Nel Novecento il saggio è diventato un antigenere per eccellenza. La sua specificità genetica si è nutrita e continua tuttora a nutrirsi della contaminazione con altre forme letterarie, diventando la negazione stessa di una sistematica separazione fra i generi letterari».

Non può non venirci in mente *Danubio* con il suo fluviale apporto di informazioni, annotazioni, osservazioni: romanzo, saggio enciclopedico o altro che esso sia.

Ma se a questo viaggio-racconto critico dentro la scrittura di Magris vogliamo trovare un centro, se mai ve ne fosse il caso, è il vasto e informato saggio dedicato a *Non luogo a procedere,* il romanzo che Magris pubblicò per Garzanti nel 2015. Testo frutto, anche, di una rielaborazione di precedenti lavori; è sempre la stessa Pellegrini a dirci la necessità dell'ampiezza di questa sezione del libro: «Credo comunque che l'eccedenza possa essere giustificata dal fatto che questo testo rappresenta per lo scrittore triestino il mare in cui tutti i fiumi della scrittura sono andati a confluire». È questo, dunque, per Magris il romanzo definitivo sulle doppiezze e sulle ambiguità della Storia, di quella triestina in particolare, costruito sul canovaccio della vita reale di Diego de Henriquez, collezionista di reperti bellici, che voleva costruire un museo della guerra per la pace e che morì in circostanze mai chiarite fino in fondo nel suo letto-bara. Personaggio ben conosciuto e tipicamente triestino, che racchiude nella sua vicenda biografica, come detto, alcuni fra i più aspri passaggi, mai risolti, della storia cittadina, o forse di quella nazionale o forse della Storia nel pieno senso di questa parola. Per portarci per mano dentro a questo libro Pellegrini scrive, come abbiamo detto, un lungo saggio diviso in sette paragrafi, compresa una *Rassegna Critica* che riporta le principali reazioni alla pubblicazione del libro. L'autrice, dunque, con la sua prosa a tratti spumeggiante, cita, analizza in una sorta di *close reading*, spacca capelli ma allo stesso tempo insinua continuamente il sospetto che la materia sia di specie anguilliforme, sfuggente e quindi che, fortunatamente, ancora altre letture siano possibili, si possa scendere ancora nel labirinto davanti a noi.

Concludo con un'osservazione del tutto personale e forse anche banale, ma la lettura di questo testo mi ha riportato a Claudio Magris, di cui, con ogni probabilità colpevolmente, mi ero un po' dimenticato, distratto dai tanti libri e libretti usciti negli ultimi e ultimissimi anni su Trieste, mentre la città da periferia abbandonata o quasi si trasformava in ambita meta turistica, col moltiplicarsi di alberghi e alberghetti, locali e localini e tutto divenire un presente patinato e digeribile. Ma, forse, la grande letteratura deve, invece, metterti addosso l'abito del viaggiatore dubbioso ed in mano la pala per farti scavare sotto ogni superficie. Questo lo devo, dobbiamo, anche al lavoro, davvero bello e profondo di Ernestina Pellegrini, che per dire tutta la verità, mi vanto di poter chiamare amica.



Ernestina Pellegrini
Le storie di Caludio Magris.
Da Alla Cieca a Croce del Sud
Florence Art Edizioni, 2025
pp. 188. euro 25,00

VERSO LE TERRE D'ESILIO

di Fulvio Senardi

Partenza del Castel Verde
da Trieste per l'Australia
Anni Cinquanta

Di scorrevole scrittura e ineccepibile base documentaria giunge in libreria l'ultima fatica dello storico triestino Roberto Spazzali: *Lontano da qui. Storia dell'emigrazione giuliana nel mondo*.

Come spesso succede con Spazzali, il libro offre di più di quanto il titolo non suggerisca, perché non solo di emigrazione giuliana si tratta ma, sia pure in forma scorciata visto il grandangolo che lo storico mette in opera, dell'emigrazione italiana in generale (con qualche utile e non aneddotico allargamento ai nostri vicini di casa e di destino, gli sloveni e i croati dell'area altoadriatica). Tema di grandissima rilevanza socio-culturale posto che, come evidenzia l'autore, «l'Italia è l'unico Paese industrializzato che ha conosciuto una secolare emigrazione di massa tra il 1870 e il 1970, pur passando da uno stato di povertà endemica allo sviluppo economico e infine all'integrazione europea».

Un fenomeno insomma che ha contrassegnato la storia del Paese (e continua ancora a farlo al presente, sia pure con aspetti in gran parte nuovi) soprattutto in anni post-unitari, e rispetto al quale, come non manca di sottolineare Spazzali, la vicenda giuliana (marcata da originali presupposti: tensioni etniche, confine mobile, svuotamento dei territori già italiani dopo la Seconda guerra mondiale) rappresenta una variante dalle caratteristiche assolutamente uniche. Diviso in cinque macro sezioni (*Rotte*, *Flussi*, *Navi*, *Approdi*, *Cittadinanze*), con il corredo di tavole statistiche che consentono al lettore una facile quantificazione del fenomeno, *Lontano da qui* ci racconta la storia di una vocazione e di un destino, quello di una popolo curioso, pronto a tentare la sorte per migliorare le condizioni di vita ma che pure, nella morsa di una Storia che ha coartato le esistenze come un torchio che schiaccia gli acini, è stato spesso obbligato a sofferte scelte forzose, specie nel corso del secolo più crudele, il Novecento delle guerre (con una premessa negli anni a cavaliere tra ultimo Ottocento e primo Novecento – l'epoca della cosiddetta "grande migrazione" – quando 15 milioni di italiani, «la miseria attaccata alla pelle come una scabbia» come canta Guccini, lasciarono lo Stivale avendo come destinazione le Americhe).

Con la rara capacità di mettere in rilievo la specificità di ciascuna situazione locale, Spazzali sonda le realtà socio-geografiche di partenza e di arrivo, alleggerendo i dati statistici, stringati e secchi per ovvia necessità, e i sobri rilievi di natura socio-economica con qualche aneddoto che rende vivace il testo e piacevole la lettura. Chi ricordava, per esempio, il ruolo che ebbero i giuliani (e ci riferiamo a Antonio Battigelli, sodale di Oberdan, e ad Antonio Lasciac) nella trasformazione urbanistica e nell'abbellimento architettonico del Cairo tra Otto e Novecento? Un capitolo che va ad aggiungersi, in tema "egiziano", a quello recentemente riproposto delle "*aleksandrinke*" (le "*goriciennes*" nel francese dei ceti colti nilotici), emigranti anch'esse del Carso triestino, del Collio e della valle del Vipacco.

Si incunea dentro il libro, a dividerlo pressappoco a metà, una sezione dal carattere, come potremmo dire?, più leggero. È dedicato alle "navi della speranza" (e, sarebbe giusto aggiungere, della disperazione), i piroscafi che hanno portato generazioni di italiani negli Stati Uniti, in Brasile, in Australia. Di ciascuna la fotografia e un medaglione con le caratteristiche e con la breve storia del suo impiego. Non mi è difficile pescare nel ricordo e ritrovare l'immagine di me bambino che papà portava ad ammirare il maestoso incedere della Saturnia in uscita dal porto di Trieste. Mi sfuggiva allora il peso di dolore e di lacrime che quella nave portava con sé. Le pagine di Spazzali hanno riacceso la remota visione, con il di più, oggi, di un'amara consapevolezza.

Roberto Spazzali
Lontano da qui
Storia dell'emigrazione
giuliana nel mondo
Edizioni Ares - IRCI,
Milano-Trieste 2026
pp. 304, euro 20,00

CLOROFILLA: LA RIVISTA DOVE SI RESPIRA ARIA PULITA

di Ubaldo Stecconi

Che impatto ha l'invecchiamento della popolazione sull'economia, sulla cultura e sulla società? Perché c'è bisogno di reinventare la città, vale a dire lo spazio in cui viviamo e la *polis* in senso figurato, il nostro modo di stare insieme? Perché in un periodo tanto difficile, segnato da guerre, violenze e ingiustizie, è urgente immaginare un mondo utopico su cui splende il sole? Questi sono i temi dei primi tre numeri della nuova rivista digitale trimestrale Clorofilla - e altri ne seguiranno.

Ho cominciato con i nostri temi perché è più facile capirsi con qualche esempio concreto che con un manifesto programmatico. Ma ciò non significa che *Clorofilla* un programma non ce l'abbia. Lo scorso anno abbiamo deciso con alcuni amici di fare la prova di fattibilità di un progetto che ci pareva tanto ambizioso quanto necessario: riparare Internet. Quando nel 1991 Tim Berners-Lee aprì la prima pagina web al CERN, oppure quando arrivò Google sette anni dopo, vedevamo nascere il villaggio globale, la seconda rivoluzione di Gutenberg e la democratizzazione della cultura.

Sono passati 35 anni e la realtà si è fatta beffe di quelle previsioni. Il villaggio è popolato da *influencers*, cantanti ed eroi dello sport; viene governato da una pugno di Dottor Stranamore; e le bufale calpestano tutto ciò che trovano sul cammino. Le ultime, poi – social media, guerra ibrida e intelligenza artificiale – sono spaventose.

Invece di lamentarci e basta per come sono andate le cose, abbiamo pensato di dimostrare che un'alternativa è possibile. Ecco perché chiamiamo *Clorofilla* «uno spazio digitale dove si respira aria pulita». Chi ci segue trova pezzi che mantengono le promesse di conoscenza, apertura e libertà che ci ha fatto la Rete alla nascita. Ci rendiamo conto che l'ambizione è esagerata – come quella di un folle oppure di un poeta – ma siamo convinti che sia necessario e anche urgente immaginare questa utopia.

In ogni numero ci sono pezzi da leggere, da guardare e da ascoltare. Diamo

spazio a tutti i registri narrativi possibili, a condizione che gli autori – scrittori, giornalisti, analisti, musicisti, disegnatori, pittori – sappiano andare «alla radice». Che significa anche oltrepassare i dibattiti del presente e figurarsi di parlare a qualcuno che ci legge fra un mese, un anno o più. Veniamo da tutte le parti d'Italia, dalle Filippine, dal Belgio e dal Portogallo – e questo è solo uno dei motivi per cui diciamo che la nostra rivista è «senza confini». Non posso menzionare tutti gli autori (la lista completa è qui), solo quelli più legati a Trieste, come Giulia Massolino, Diego Marani e il sottoscritto, accolto qualche anno fa dalla singolare comunità di chi vive nell'Albergo Americano a Barcola.

Il Ponte rosso è un'istituzione, *Clorofilla* una creatura appena nata – e ringraziamo per la generosa ospitalità. Eppure, per quanto diversissime, credo che stiano dalla stessa parte. Ciascuna, a suo modo, conduce una minuscola azione pacifica e nonviolenta contro la superficialità effimera, l'ostentazione dell'incultura e il trionfo della discordia. Per esempio, non rincorrono i lettori che hanno fretta con *banner* lampeggianti e «tempo di lettura 1 minuto», ma aspettano che si liberino dagli impegni e trovino il tempo che ci vuole. E infatti, assieme a questa presentazione compare quella simmetrica de *Il Ponte rosso* su *Clorofilla* (si trova qui), perché è naturale che chi sta dalla stessa parte si dia una mano.

LA NUDA VERITÀ DI KLIMT A VILLA MANIN

di Walter Chiereghin

Gustav Klimt
Nuda Veritas
c. 1899
(particolare)

Villa Manin
Passariano di Codroipo

Perché nasconderlo al lettore? Siamo stati in dubbio se indicare nella rubrica di queste noterelle MOSTRE IN REGIONE oppure GRANDI MOSTRE, e alla fine ci siamo risolti nel senso che potete vedere. Certo, la mostra avviene in regione, nelle sontuose sale di Villa Manin a Passariano, dove è ospitata l'esposizione "Un capolavoro a Villa Manin. Nuda Veritas. Klimt", curata da Cäcilia Bischoff, storica dell'arte del Kunsthistoriches Museum di Vienna, organizzata dall'Ente Regionale per il Patrimonio Culturale del Friuli-Venezia Giulia (EPAC FVG) e MondoMostre, in collaborazione con il Kunsthistoriches Museum e il Theatermuseum di Vienna, che si potrà visitare dal 21 maggio al 6 settembre.

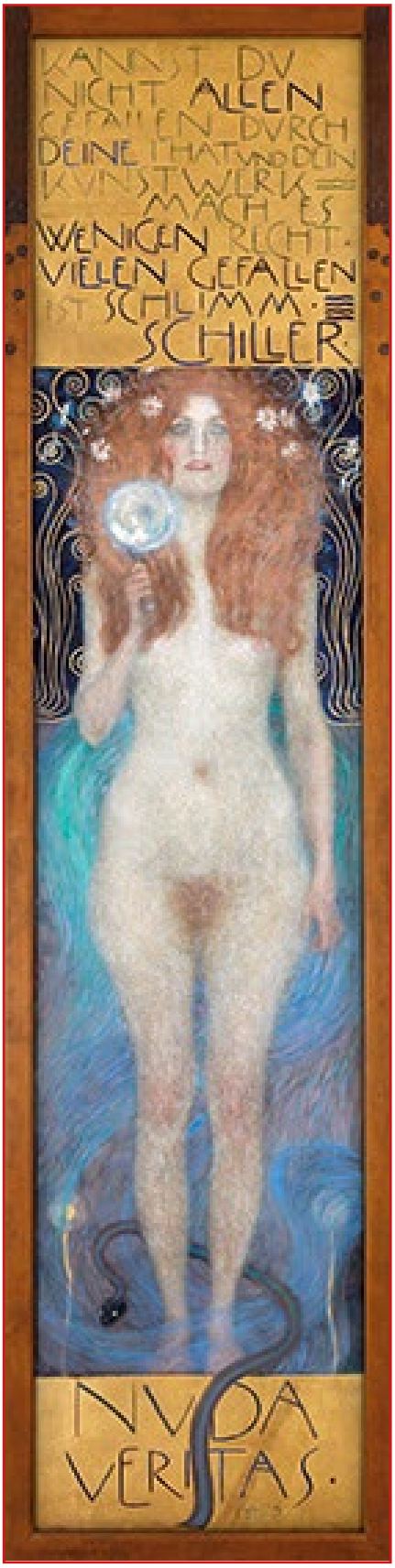
Ma quand'è che una mostra d'arte può definirsi "grande"? Certo quando mette in rilievo aspetti specifici e inediti di un autore o di un movimento artistico, tali da apportare nuovi elementi rispetto alla loro valutazione critica, oppure, più semplicemente, quando la quantità delle opere presentate è così rilevante da offrire al visitatore un'immagine complessiva del lavoro di un artista, di una corrente o di un'epoca storica. Ma allora come definire "grande" un'esposizione che può valersi di un'unica opera d'arte? Beh, riteniamo si possa fare, quando tale opera d'arte, un dipinto nel caso in esame, sia un autentico capolavoro, oppure quando costituisca una pietra miliare che segni inequivocabilmente il passaggio da un'epoca all'altra, nella sensibilità diffusa almeno su qualche aspetto della società e della cultura che intende farsene interprete. E il dipinto oggetto dell'esposizione di Passariano soddisfa entrambi questi requisiti.

Il *Nuda Veritas* di Gustav Klimt è una delle opere più note del pittore, che la realizzò nel 1898 (ma la datazione convenzionale che l'accompagna è quella dell'anno successivo, quando il dipinto venne esposto per la prima volta alla quarta mostra della neonata *Wiener Secession*, il gruppo dei pittori, incisori ed architetti che a Vienna si era distaccato dalla più conservatrice associazione ufficiale degli artisti viennesi riuniti nella *Künstlerhaus*. Si tratta di un olio su tela, di centimetri 252 x 56,2, fortemente orientato quindi in senso verticale, conservato a Vienna presso il Theatermuseum, dal 2001 integrato a livello istituzionale e amministrativo del complesso del Kunsthistorisches Museum (KHM). La figura muliebre occupa la parte centrale del rettangolo della tela, sormontata

Un prestito da Vienna consente di esporre per buona parte dell'estate nella villa dogale la Nuda Veritas, *capolavoro della Secessione*

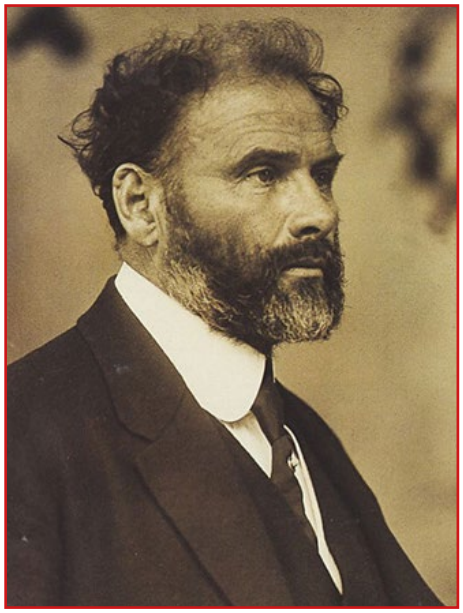
da un cartiglio che reca, su sfondo dorato, una citazione di Friedrich Schiller: «Se non puoi piacere a tutti con la tua opera e il tuo lavoro artistico = accontenta pochi. Piacere a molti è male. Schiller». L'iscrizione deriva dal *Musen-Almanach* per il 1797, curato congiuntamente da Schiller e Goethe. Sembra un'orgogliosa e provocatoria dichiarazione di intenti – o anche una *excusatio non petita* – dell'autore, conscio del prevedibile vespaio di polemiche cui la visione del dipinto avrebbe dato luogo. Inferiormente, in un altro riquadro dorato in posizione opposta, sottostante i piedi della donna, la scritta "Nuda Veritas", in stampatello maiuscolo, certifica il titolo dell'opera, controfirmato, sotto la A di "Veritas" dalla firma dell'artista. Tale secondo cartiglio è attraversato dalla coda di un serpente che sembra uscire dalla cornice, attraversare sinuoso l'iscrizione e circondare – o forse insidiare – i piedi della figura femminile immersi nell'acqua. Simmetricamente disposti accanto ai piedi si ergono due fiori di tarassaco, quelli che tutti chiamiamo soffioni, mentre nella parte superiore dell'immagine uno sfondo blu scuro, intersecato da decorazioni vegetali dorate, fornisce risalto e luminosità al volto e al busto della donna.

Tutto questo articolato dispositivo di richiami testuali e simbolici che contornano la figura ignuda che occupa la parte centrale del dipinto suggerisce a chi lo osservi, anche prima che lo sguardo si posi sul corpo della donna, una lettura meditata e razionale della costruzione, prima di farsi irretire dalla contemplazione delle figura centrale, a sua volta portatrice di un riferimento simbolico costituito dallo specchio che la donna regge nella mano destra, rivolto non già a se stessa, ma allo spettatore, che viene in questo modo chiamato in causa, ovvero invitato a un muto colloquio con la figura che gli si presenta di fronte. Il nudo è ritratto in posizione frontale, privo di ogni illusionistica tridimensionalità, come quasi sempre nell'opera di Klimt (con l'eccezione forse della *Danae* che sarà realizzata più tardi, tra il 1907 e il 1908). Tutto, nella donna del quadro, sembra rifuggire da ogni possibile coinvolgimento sensuale di chi la sta a guardare: non indulge ad alcun ammiccamento, lo sguardo degli occhi chiari, fisso nel vuoto, la bocca semiaperta lascia intravvedere gli incisivi superiori, senza tuttavia l'om-



Gustav Klimt
Nuda Veritas
c. 1899
olio su tela, 252x56,2 cm
Vienna
© KHM-Museumsverband, Theatermuseum

Il dipinto è stato realizzato nel 1898, in una temperie gravida di scandali e di opposizioni ai valori nuovi imposti dagli artisti della Wiener Secession



Mopic Hap
Ritratto di Gustav Klimt
Fotografia, 1905

bra di un pur vago sorriso, la massa dei capelli rossi è l'unico elemento dinamico della figura, che pare irrigidita in una postura che ricorda da vicino la posizione militare di attenti, non fosse per il braccio desto piegato a reggere lo specchio. Il corpo, di un eccezionale biancore, si espone allo sguardo senza compromessi, i seni solo parzialmente coperti dalle cime della folta capigliatura lasciano intravvedere entrambi i capezzoli rosati, mentre il triangolo pubico, anch'esso scoperto e in piena luce, riprende nei peli che lo ricoprono il colore fulvo dei capelli. Un'immagine algida, eppure magnetica, dove la ragione sembra prendere il posto dell'emotività, o semplicemente la guida entro un recinto di più sorvegliata contemplazione. Quella che si offre allo sguardo non è in effetti una donna, ma la Verità, per definizione deprivata di ogni artificio, di ogni trucco, di ogni infingimento.

Ne abbiamo conferma dallo studio che precedette l'esecuzione dell'opera e della gestazione degli elementi compositivi in essa adottati dalla riproduzione, visibile in una delle sale che precedono la visione del dipinto, di una pagina di *Ver Sacrum*, la rivista ufficiale della Secessione co-fondata da Klimt nel gennaio del 1898, che in uno dei primi numeri, del marzo dello stesso anno, propose due figure allegoriche di donne, *Invidia* e, appunto, *Nuda Veritas*, che costituiscono un precedente iconografico di rilevante interesse dell'opera esposta nel salone di rappresentanza della villa dogale, all'interno di un contenitore costruitogli attorno, al fine di concentrare sul capolavoro l'attenzione dei visitatori. Tale versione grafica, precedente l'esecuzione del dipinto, rivela già alcune connotazioni che condivide con esso. Innanzitutto la struttura della composizione, un rettangolo sviluppato nel senso dell'altezza, ove due cartigli contornano, in alto e in basso, il nudo che campeggia nel riquadro centrale. La figura, disegnata in bianco e nero, non può ovviamente essere comparata con quella del dipinto – i capelli, per esempio, sono qui una massa nera – ma dell'altra immagine esibisce alcune caratteristiche identiche: la bidimensionalità, prima di tutto, la postura, l'espressione seria e distaccata e inoltre lo specchio impugnato dalla mano destra. Quanto invece la differenzia dal dipinto è l'iscrizione non già di Schiller, ma del

Gustav Klimt
Invidia, NudaVeritas
copie da litografia
da *Ver Sacrum*, n. 3
marzo 1898, p. 14

Altre due opere di Klimt eseguite nello stesso anno della Nuda Veritas testimoniano del pensiero che ha informato la creazione del capolavoro

poeta Leopold Shefer (1784-1862): « La verità è fuoco e parlare di verità significa illuminare e bruciare». Mancano inoltre, se comparata alla figura del dipinto, i fiori che le dovrebbero sfiorare il capo, i peli pubici, l'acqua nella quale è immersa fino alle caviglie e il serpente, che prenderà però dall'immagine dell'*Invidia* che le è affiancata sulla pagina della rivista.

Sempre nel 1898 Klimt esegue un olio di forma quadrata che intitola *Pallas Athene*; la dea, dai lineamenti androgini parzialmente occultati dall'elmo, regge nella destra un globo che reca sopra una figura la quale, nell'iconografia della dea dovrebbe di norma rappresentare una Nike vittoriosa e trionfante, mentre invece – ed è questa la ragione che ci induce a parlarne qui – è un nudo di donna a braccia spalancate, che reca in una mano uno specchio rivolto verso chi contempla il dipinto. È la nostra *Nuda veritas* in miniatura. La cosa è indicativa del modo di procedere per approfondimento del pittore, che di lì a poco si eserciterà con l'esecuzione della grande immagine che oggi è visibile a Villa Manin. Una modalità che si basa su una riflessione razionale assai più che su un coinvolgimento emotivo, che, per esempio, lo induce a modificare il cartiglio superiore con la citazione di Schiller, per opporre resistenza alle valutazioni di critici conservatori di stretta osservanza accademica e alla censura delle imperial regie autorità.

La rappresentazione allegorica della verità ha numerosi antecedenti rispetto all'opera di Klimt: per citarne soltanto alcuni dei più famosi ricordiamo *La Calunnia* di Sandro Botticelli, una tempera su tavola degli Uffizi, databile circa 1495, oppure l'*Allegoria della Verità e del Tempo*, attribuita ad Annibale Carracci (1584-85, Hampton Court, Londra), o la scultura del Bernini *La Verità svelata dal Tempo*, della Galleria Borghese, a Roma, parte di un gruppo rimasto incompiuto, oppure infine, praticamente coeva della *Nuda Veritas* di Klimt, *La Verità che esce dal pozzo*, del francese Jean-Léon Gérôme, del 1896. Tutte queste opere, oltre ad altre che per brevità si omettono, rappresentano la Verità come la figura umana di una donna – tranne che in Carracci, dove invece è un efebico adolescente – ritratte completamente nude.

Il dipinto di Klimt, contrariamente a tutti questi – ed altri – lavori che lo precedettero, incluso quello di quasi contemporanea creazione, si presenta con un carattere assolutamente innovativo ed anzi in scoperta contraddizione con opere delle quali è lecito dubitare che le nudità

Gustav Klimt
Pallas Athene
1898
olio su tela, 75×75 cm
Vienna
Historisches Museum
der Stadt Wien

Gustav Klimt
Nuda Veritas
litografia
1898

Il lungo prestito del Theatermuseum di Vienna offre un'opportunità unica di vedere l'opera di Klimt senza recarsi nella capitale austriaca

Villa Manin allestimento per *Nuda Veritas*

Gustav Klimt
Pallas Athene
1898
(particolare)

esibite siano piuttosto un pretesto che, con la scusa del riferimento allegorico, dava modo agli artisti di mettere in scena un allettante corpo di donna. La formidabile accelerazione con la quale gli artisti della Secessione viennese si discostarono dai colleghi rimasti ancorati a una concezione accademica del loro lavoro può essere letta come un riflesso di quanto stava avvenendo più in generale nella società austriaca e in genere mitteleuropea, con l'avanzare dei movimenti di massa che esprimevano nuove istanze anche culturali oltre che sociali,

Jean-Léon Gérôme (1824-1904)
La Verità che esce dal pozzo
olio su tela, 1896
Moulins (Francia)
Museo Anne de Beaujeu)

orientate a conseguire rapporti improntati a una maggiore libertà ed uguaglianza. Il ruolo della donna all'interno della famiglia e della società si inserisce nel filone di queste rivendicazioni, sia pure in mezzo a tenaci resistenze. Negli stessi anni, inoltre, venivano pubblicati i primi importanti studi di Sigmund Freud (*L'interpretazione dei sogni* viene data alle stampe proprio nel 1899, l'anno della presentazione della *Nuda Veritas*) e si inizia a discutere anche da un punto di vista scientifico della sessualità.

Tutto ciò per segnalare il contesto storico in cui l'opera di Klimt esposta a Passariano si inserisce, in parte anticipando e in parte seguendo quanto nella società europea si veniva rapidamente evolvendo. Il muto colloquio tra l'opera del pittore austriaco e gli affreschi settecenteschi di Louis Dorigny accentuano gli elementi di novità che, alle soglie del XX secolo, anche grazie a questa *Nuda Veritas*, segnano l'aprirsi di una nuova stagione nella storia delle arti visive. Un suggestione in più per concedersi una visita.

ALTRI VERSI DI GIORGETTA DORFLES

di Roberto Dedenaro

Dissonanze nella cornice della natura è la terza raccolta di poesie di Giorgetta Dorfles, che dopo un passato dedicato maggiormente alle arti visive, cinema fotografia e alla scrittura giornalistica, si è progressivamente avvicinata alla scrittura creativa in prosa e in poesia.

Essendo la terza raccolta poi, come abbiamo detto, si possono notare dei cambiamenti, delle nuove rotte di quelle che quasi sempre un autore compie nell'arco di quel qualcosa che potremmo chiamare il percorso di una carriera. In questo caso, se possiamo osservare la permanenza di certi temi, come i rapporti famigliari, il rifiuto di alcuni aspetti della società di massa contemporanea – c'è una vera invettiva contro le mega navi da crociera, – è dal punto di vista formale che possiamo notare i cambiamenti, a parer mio, più notevoli: la scrittura si è fatta più fluida, la versificazione più musicale, anche grazie al diffuso ricorso della rima; il clima insomma è più disteso. Interrogata in proposito l'autrice, con inalterato *understatement*, sostiene che l'artefice di questo cambiamento sia in primo luogo la sua analista, più che un disegno retorico preciso, anche perché la stessa Dorfles tende ad attribuire il lavoro del poeta più a momenti d'ispirazione inattesi, che a un disegno predeterminato. È un'idea della scrittura che mi lascia poco convinto e che, secondo me, si contraddice con l'architettura stessa del suo libro. *Dissonanze* è infatti una silloge divisa in otto parti, ognuna con il suo bel titolo: *Intelaiatura nascosta, Rivalsa, Scoramento, Lancia in resta, Rimpianto, Congedi, I colori del cuore, Contrasto.*

Come si può dedurre i titoli delle singole sezioni, composte da un minimo di cinque ad un massimo di sette testi, si riferiscono a qualcosa di simile ad uno stato d'animo dell'autrice, disposti a formare una sorta di *climax* dal negativo al combattivo/positivo, in cui *Intelaiatura nascosta* funge da introduzione. Ogni sezione è introdotta da un'immagine fotografica, principalmente alberi o rami che per una particolarità cromatica si staccano dal fondo forestale a cui appartengono. Un insieme ben organizzato, attraverso cui Dorfles con la sua versificazione priva di vertigini d'avanguardia, che guarda più a Leopardi che non a Sanguineti, per capirci, con uno stile quasi colloquiale, da racconto, in cui le citate rime donano, a volte, un retroterra ironico abbastanza nuovo nella scrittura in poesia di quest'autrice. Un esempio tratto proprio dalla sezione *Lancia in resta* potrebbe essere questo tratto da *La prima mela*: «Una mela al giorno/ leva il medico di torno/ era questa la ricetta/ che garantiva la salute. / Una donna al giorno/ a casa non fa ritorno:/ è il nuovo ritornello/ della nostra società/…» un'ottava, uno degli insiemi più noti alla letteratura italiana, quasi tutta a rime baciate, per denunciare, invece, la drammaticità della cronaca quotidiana. Oppure nella lirica *Scorta*, sezione *I colori del cuore* leggiamo*:* «Quella sorta di Cammello/ reggendo due borse/ che la schiena curvano/ di fatica/ ti segue mansueto/ arrancando dietro/ al tuo passo fiero:/ mai una carezza/ un gesto gli degnasti/ di gratitudine/ convinta del tuo ruolo/ di femmina di lusso/ degna di una scorta/ di tal fatta./».

Un tono pariniano per tornare all'autoanalisi dei propri atteggiamenti, dei propri rapporti con gli altri che, come già segnalato, è un tema forte della scrittura in poesia della Dorfles. Così sulle asperità su cui s'incagliano i nostri sentimenti, per una volta non s'incaglia la nostra lettura e questo libro apre anche interessanti prospettive su ciò che potrebbe essere il prossimo lavoro di Giorgetta Dorfles, anche sviluppando il rapporto tra scrittura e immagine, già presente nelle altre raccolte e che forse meriterebbe una ancora maggiore attenzione. Siamo quindi di fronte ad un prodotto raffinato, dalla scrittura limata, che ancora una volta, come molta della produzione letteraria contemporanea ci chiede di guardare fuori e dentro di noi contemporaneamente e crede che la natura sia il nostro termine di paragone più necessario.

Giorgetta Dorfles
Dissonanze.
Nella cornice della natura
Battello Stampatore, Trieste 2026
pp. 120, euro 16,00

IL *LOGOS* ALGORITMICO

di Gianluca Bocchinfuso

Generazione AI
La nuova sfida della scuola
L'intero documento può essere letto e scaricato al link indicato nel testo dell'articolo

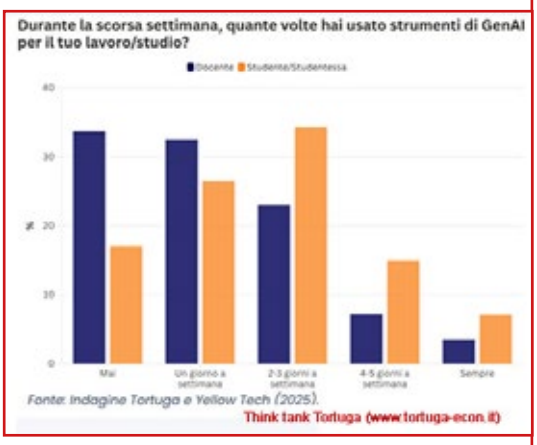
La Filosofia nell'era della riproducibilità algoritmica

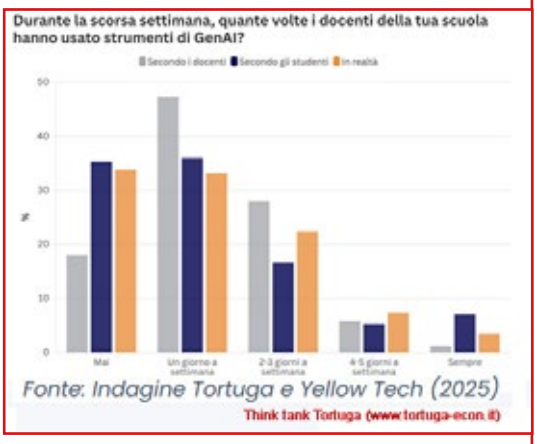
L'ingresso dell'intelligenza artificiale nelle aule scolastiche di ogni ordine e grado non si configura come una mera transizione tecnologica e ingegneristica, bensì come una radicale sfida ontologica lanciata al cuore del pensiero critico e speculativo. In questa nuova *agorà* digitale, la filosofia – custode ancestrale del dubbio metodico e del ragionamento logico-deduttivo – si trova ad un bivio epocale di fronte alla voracità della velocità generativa. L'IA agisce oggi come uno specchio dell'intelletto umano in tanti elementi formali e sostanziali, ma rischia di svuotare l'originale se non mediato dalla coscienza, dal pensiero argomentativo e critico, dall'etica, da un procedere graduato. Recuperando l'approccio pedagogico di Mauro Laeng, dobbiamo considerare la tecnica non come un fine autarchico, ma come un mezzo: una scienza pratica che deve farsi arte al servizio dell'educazione. La tesi centrale di questa riflessione è che l'integrazione dell'intelligenza artificiale rappresenti un'occasione per potenziare il *logos*; al contrario, in assenza di un'epistemologia rigorosa, può atrofizzarlo definitivamente compromettendone natura e funzionamento. Dinanzi a questo orizzonte, l'analisi del panorama educativo attuale non è più procrastinabile, pena il naufragio della responsabilità pedagogica sia in relazione ai percorsi scolastici che di quelli per la vita, impalcatura dell'apprendimento permanente attraverso tutte le abilità e competenze che mette in gioco. L'urgenza di questo dibattito sorge dalla constatazione che la realtà studentesca ha già silenziosamente metabolizzato l'intelligenza artificiale, spesso ben prima che le istituzioni ne definissero i confini etici. I dati dell'indagine *Tortuga/YellowTech* (2024-25, integralmente scaricabile dal sito https://www.tortuga-econ.it/2025/09/17/generazione-ai/) – dal quale riportiamo alcune delle immagini contenenti diagrammi statistici che corredano questo articolo – e del *CETU*, Centro Tesi Universitario (2025), delineano una normalizzazione del mezzo: l'83% degli studenti delle scuole secondarie e delle università ne fa uso regolare. Eppure, sotto la superficie dell'efficienza, si nasconde una faglia inquietante: secondo il *CETU*, il 10% degli universitari ha già consegnato elaborati interamente generati dall'IA, abdicando a ogni forma di controllo manuale e soggettivo e, di riflesso, alla propria sovranità e originalità cognitiva, procedurale e razionale. Tra le pratiche più diffuse, emergono: il controllo delle risposte (56%) che rischia di sostituirsi alla capacità metacognitiva di auto-correzione; la generazione e ideazione di testi (47%); la produzione di elaborati scritti (41%); la risoluzione di problemi cosiddetti STEM (Scienza, Tecnologia, Ingegneria, Matematica) che viene prodotta con ricorso a strumenti di intelligenza artificiale nel 37% dei casi. La freddezza di questi numeri segnala un rischio di consumismo cognitivo laddove la tecnica dovrebbe invece essere solo una palestra per l'apprendimento profondo e permanente centrato solo sul pensiero di chi impara.

La maieutica del *prompt*: verso un nuovo dialogo socratico

Nonostante le ombre, l'intelligenza artificiale dischiude la possibilità storica di infrangere il dogma del modello universale unico valido per tutti gli studenti in ogni momento e contesto, promettendo una personalizzazione e differenziazione dell'apprendimento da decenni al centro dei dibattiti sulle strategie didattiche. In questa visione, l'algoritmo non

è un oracolo, ma una sorta di *tutor* didattico sempre disponibile, capace di adattarsi ai ritmi del singolo, coerentemente con i principi dell'*Universal Design for Learning* (*UDL*) – un approccio pedagogico ed educativo nato negli Stati Uniti, il cui scopo è rimuovere le barriere nell'insegnamento, offrendo a tutti gli studenti pari opportunità di successo, indipendentemente dalle loro abilità, disabilità e dei loro stili cognitivi – e dell'apprendimento inclusivo, situato, individualizzato. L'obiettivo è la creazione di ambienti di apprendimento accessibili e funzionali, dove sintesi vocale e semplificazione testuale non siano solo strumenti compensativi per bisogni educativi speciali ma varchi verso un'inclusione permanente. In questo quadro, il *Prompt engineering* (il processo di progettazione, scrittura e ottimizzazione dei comandi all'intelligenza artificiale) emerge non come un tecnicismo, ma come una rinnovata *maieutica del prompt*. Formulare un'istruzione efficace per la macchina significa, socraticamente, "dare alla luce" l'idea attraverso la precisione del linguaggio. Lo studente, per ottenere un *output* sensato, deve esplicitare l'intento comunicativo, analizzare i vincoli, valutare criticamente l'esito, compararlo se necessario con altri. È una palestra di ragionamento metacognitivo e di processo: l'individuo non è più un consumatore passivo, bensì il regista di contenuti che abita il dialogo con l'intelligenza artificiale per affinare la propria capacità dialettica. Ogni luce, però, proietta la propria ombra e quella dell'intelligenza artificiale è densa di insidie. La vulnerabilità del pensiero di fronte alla comodità rischia di trasformare l'intelligenza artificiale in una stampella pseudo-mentale che inibisce la riflessione lenta e generativa di conoscenza duratura. Il pericolo, denunciato da Giovanni Fenu, è la genesi di una generazione di *AIdioti*, individui la cui elaborazione intellettuale è compromessa da tre pilastri degenerativi: la distruzione del pensiero critico, ridotto a copia passiva; la compromissione della comprensione, per la delega di sintesi e analisi alla macchina; la perdita di memoria e capacità elaborativa, atrofizzate dall'abitudine alla delega algoritmica. In questo quadro, l'acquisizione di informazioni diventa frammentaria e lineare,



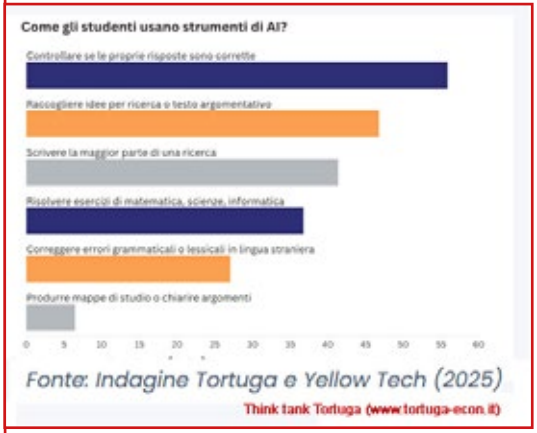


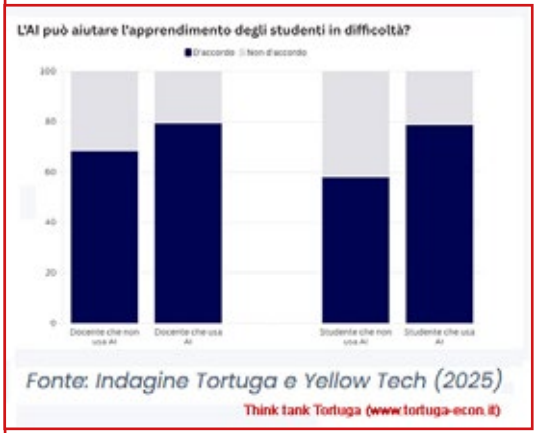
senza alcuna circolarità critica e trasferibile, inficiando l'equilibrio dell'apprendimento. L'individuo oscilla tra pause di distrazione e accelerazioni predatorie, perdendo la capacità di abitare il tempo della profondità. A ciò si aggiunge l'opacità e la scarsa verificabilità dei processi decisionali che rendono lo studente un soggetto eterodiretto, prigioniero di logiche computazionali invisibili e, per certi versi, aggressive. Il rischio è anche la frammentazione dell'esperienza sociale: l'apprendimento diventa individuale ed esclude il confronto tra pari, accentuando il divario tra studenti e creando isole cognitive e socio-affettive.

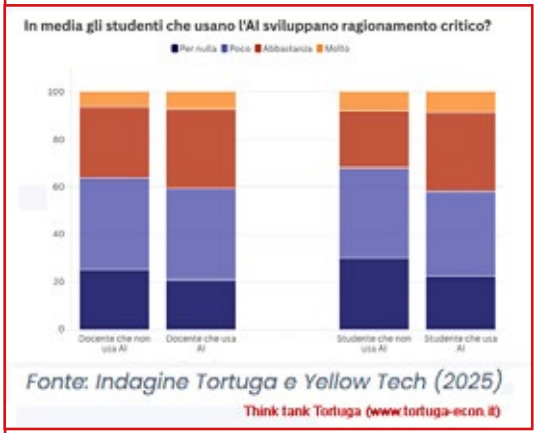
La bussola normativa:
per una pedagogia dell'artificiale

Per arginare queste derive, il diritto si è fatto argine. Il *Regolamento UE* n. 1689 del 2024 (*AI Act*) classifica i sistemi educativi come "ad alto rischio", imponendo la supervisione umana e la trasparenza. Le *Linee Guida* del Ministero dell'Istruzione e del merito del 9 agosto 2025 ribadiscono questi concet-

Per una pedagogia dell'artificiale







ti, vietando tassativamente sistemi invasivi come il riconoscimento delle emozioni o il *sistema di credito sociale.* Tuttavia, il panorama della *governance* appare ancora incerto e tutto da costruire nella sua applicazione consapevole. Se da un lato si invoca l'alfabetizzazione come scudo, dall'altro la proposta di Regolamento *Digital omnibus* (novembre 2025) della Commissione europea suggerisce di declassare l'obbligo di alfabetizzazione all'intelligenza artificiale (art. 4) a mera raccomandazione.

Questa possibile deregolamentazione segnala una tensione profonda tra l'ambizione di proteggere il cittadino e la rinuncia istituzionale a fornire una guida formativa vincolante. È in questa faglia che la pedagogia deve riaffermare il proprio primato sulla tecnica: la legge può porre divieti, ma solo l'educazione può formare la coscienza. L'intelligenza artificiale non è né un demone da esorcizzare con nuovo luddismo, né la panacea per ogni crisi pedagogica: è una sfida di alfabetizzazione critica. Il docente non deve essere un sorvegliante di *software*, ma una guida etica capace di mediare tra l'algoritmo e l'esperienza umana. Dobbiamo edificare una nuova epistemologia critica dell'artificiale che insegni a distinguere con rigore tra informazione plausibile e informazione fondata. L'intelligenza artificiale approssima la realtà, ma non la abita; genera dati, ma non possiede la verità. L'obiettivo ultimo della scuola è formare cittadini che siano sovrani del proprio pensiero, capaci di utilizzare l'algoritmo senza lasciarsi guidare e governare da esso. L'integrazione dell'IA nella didattica della filosofia richiede un equilibrio fecondo tra entusiasmo innovativo e cautela critica. In un mondo che corre verso l'automazione del pensiero, il ruolo del docente di Filosofia è imprescindibile: non come il distributore di risposte, ma come il facilitatore cognitivo capace di coordinare l'ibridismo e l'interconnessione dei saperi. Il successo di questa transizione non si misura sull'efficienza tecnica, ma sulla capacità di trasformare l'interazione con l'algoritmo in un momento di autentica crescita interiore. È fondamentale passare dalla logica computazionale dell'efficienza all'incontro esistenziale del dialogo educativo. La missione insostituibile della scuola rimane lo sviluppo equilibrato e libero della persona umana: l'intelligenza artificiale, se utilizzata con consapevolezza etica, può diventare un catalizzatore per riscoprire il valore della domanda e della meraviglia filosofica. In ultima analisi, la tecnica deve restare al servizio del *logos*, affinché l'insegnamento resti un atto di liberazione e non una procedura di catalogazione algoritmica. Solo così il *logos* potrà riscoprire la propria essenza più profonda, non come residuo del passato, ma come bussola per abitare la complessità del futuro.

IL ROMÉO ET JULIETTE DI GOUNOD AL VERDI

di Luigi Cataldi

Galeano Salas e Nina Minasyan in Romeo e Giulietta
Teatro "Verdi", Trieste
aprile 2026
foto di F. Parenza

Si sono di recente concluse le recite di *Roméo et Juliette* di Charles Gounod (1818-1893), opera composta su libretto di Jules Barbier e Michel Carré, che è andata in scena, in insolita alternanza col dramma shakespeariano da cui è tratta, al teatro Verdi di Trieste (questa recensione si riferisce alla rappresentazione del 22/5/2026), con la regia di Paolo Valerio per entrambi gli spettacoli.

Composta tra il 1865 e il 1867, l'opera andò in scena per la prima volta il 27 aprile 1867 al Théâtre Lyrique di Parigi e nello stesso anno ebbe anche il battesimo italiano alla *Scala*. A Trieste, sempre al Verdi, è stata rappresentata solo due volte prima di quella attuale: 1913 e 2010.

Gounod mette in ombra i contrasti sociali e generazionali del testo di Shakespeare (ma va detto che allo scontro fra le famiglie rivali alla fine del terzo atto è riservata una scena di rara intensità drammatica, «*Ah ah, voici nos gens!*», III.2, n. 13) per concentrarsi sul tema amoroso, che sviluppa con una serie di quattro duetti fra i due protagonisti che sono la vera struttura portante dell'intero melodramma: *Ange adorable* (I.7, n. 4), *Ô nuit divine!* (II.5, n. 9), *Va! Je t'ai pardonné* (IV.1, n. 14), *Salut! tombeau sombre et silencieux!* (V.1, n. 21). A questi pilastri si agganciano cori (a partire da quella sorta di commento alla vicenda costituito dal Prologo «*Vérone vit jadis deux familles rivales*»), danze, pezzi a solo di grande espressività. Gounod è capace di melodie fluide, aderenti al ritmo poetico francese, dinamiche ampie e spesso rarefatte nei pianissimi, orchestrazione cristallina.

Il direttore, Leonardo Sini, ha prestato estrema attenzione a questi aspetti; ha curato con ciascuna delle voci il fraseggio, l'espressività, la coerenza rispetto all'insieme, ha guidato con rigore e precisione sia l'orchestra (in particolare stato di grazia) che il coro, che con la cura di Paolo Longo, ha fornito un'eccellente prova. Bravi i cantanti, che hanno mostrato una buona intesa fra loro (scenica e vocale) e con l'orchestra, sia nelle dinamiche di gruppo, che fra i singoli. Galeano Salas, un Roméo appassionato, capace di vedere la felicità persino nella morte, ha mostrato eccellenti doti vocali e tecnica raffinata: potenza e sensibilità, fraseggio curato, capacità di ascolto. Nina Minasyan si è mostrata attenta nella resa delle raffinate melodie di Gounod ed ha saputo dare alla sua Juliette una passionalità tormentata e convincente. Di rilievo, sia per recitazione che per qualità vocali, lo Stéphano impersonato da Nina Van Esse *en travesti*. Bravi anche gli altri, fra i quali si segnala il Mercuzio di Christian Federici.

Paolo Valerio ha ambientato la vicenda a Trieste durante la prima guerra mondiale, coadiuvato da Francesca Tunno (scene), Stefano Nicolao (costumi), Claudio Schmid (luci), Alessandro Papa (videomaker), Daniela Schiavone (coreografie). Uno specchio elettronicamente costruito raddoppia la scena, riempita solo dall'illuminotecnica e dai corpi degli attori. Alcune soluzioni sono ammirevoli, come il ballo a casa Capuleti, con vivaci colori e attori ben disposti a formare il quadro complessivo, oppure l'apparizione del coro velato da una coltre di pioggia nel *Prologo*, o anche la suggestiva ricostruzione della chiesa per il matrimonio clandestino e persino quella della tomba. Altre assai meno, come il molo Audace come sfondo per la rissa o il castello di Miramare come ambientazione del matrimonio interrotto con Pâris. In apertura scorrono sul fondo della scena immagini di repertorio della guerra con strilli dai giornali dell'epoca, poi la vicenda dei due giovani percorre altre strade, senza che si comprendano le ragioni di una simile collocazione nello spazio e nel tempo, né ciò che il regista intendesse dire della guerra e del legame con Trieste.

Il pubblico, per l'eccellente resa della parte musicale, ha applaudito con calore.

IL PRINCIPE D'EGITTO IL MUSICAL

di Fabia Trotta

Applausi al Politeama Rossetti Trieste, 15 aprile 2026
foto di Simone Di Luca

Sicuramente lo spettacolo-evento offerto dal Politeama Rossetti di Trieste dal 14 al 17 maggio 2026 non ha deluso gli amanti del genere che hanno potuto assistere all'anteprima assoluta del *Musical Il Principe d'Egitto.* A conferma i numerosi applausi a scena aperta che anche nella serata di venerdì 15 hanno accompagnato la prestazione degli oltre cinquanta artisti coinvolti. Il *musical*, tratto dall'omonimo film d'animazione della *Dream Works,* la casa di produzione di Steven Spielberg, è stato prodotto da Broadway Italia Srl, società che nasce come progetto imprenditoriale con l'obiettivo di valorizzare e attuare il Musical, ovverosia una forma d'arte che unisce il Teatro ed il Cinema. Punto di congiunzione, dunque, dove il grande Musical internazionale incontra il *made in Italy*. In questo caso, dopo aver debuttato nel West End di Londra nel 2020, il *kolossal,* come è stato a ragione definito, giunge qui in Italia in una nuova edizione tutta italiana, ancor più spettacolare. La regia di Federico Bellone, già protagonista di successi italiani quali *Il fantasma dell'Opera e Anastasia il Musical,* ha ricreato attraverso una scenografia tanto sobria quanto evocativa la solennità dell'evento biblico, fulcro della rappresentazione, rendendolo moderno e fruibile dal grande pubblico. La trama, ispirata dal libro dell'*Esodo*, ruota attorno alla figura di un bambino abbandonato sul Nilo e cresciuto nella famiglia reale egizia. Egli diventa così "fratello" dell'erede al trono, mettendo in luce sentimenti di amicizia e passione basati su valori universali. Ma la narrazione affronta anche gli inevitabili conflitti che caratterizzano la storia. In primo luogo la crisi identitaria di Mosè, che, chiamato da Dio a liberare il popolo di Israele dalla schiavitù, scivola in un conflitto col proprio passato egizio, che gli impone una scelta difficilissima. Ma vi è anche il conflitto così umano e 'moderno' ad un tempo di Ramses col proprio padre, il Faraone, in cui convergono tutti i vani tentativi del figlio di compiacere il proprio genitore per ottenerne un riconoscimento. La scenografia, senza indulgere all'esotismo, cui la narrazione dell'evento epico si presterebbe, si avvale invece in modo del tutto originale degli effetti speciali, curati da Paolo Carta, professionista di riferimento del settore, che firma qui un utilizzo inedito di arti sceniche per ricreare le celebri piaghe d'Egitto, ottenendo una sintesi spettacolare di grande impatto visivo. Ma indubbiamente sono le musiche di Stephen Schwartz, compositore vincitore di tre Premi Oscar a decretare il successo del musical che si configura come un'opera di respiro internazionale, grazie in particolare a brani iconici quali *When You Believe,* vincitore dell'Oscar per la miglior canzone originale, resa celebre dalle interpretazioni di Whitney Houston e Mariah Carey. Grazie quindi alle musiche di Stephen Schwartz, al testo di Philip LaZebnik, alla regia di Federico Bellone e non da ultimo alla sapiente abilità coreografica di Marta Melchiorre per la danza, *Il Principe d'Egitto-il Musical* regala al pubblico un'esperienza che va oltre il semplice intrattenimento offrendo uno spunto di riflessione su temi quanto mai attuali come la libertà, l'identità e il sacrificio, senza tuttavia rinunciare ad innervare anche la solennità biblica di uno *humor* tutto moderno senza snaturarne il messaggio.

Riccardo Maccaferri interpreta Mosé
foto di Simone Di Luca

TRIESTE, DAL COSMOPOLITISMO AL NAZIONALISMO

di Diego Zandel

La grande storia di Trieste coincide con lo sviluppo del suo essere una città cosmopolita, assimilabile ad altre realtà analoghe del mediterraneo come Alessandria d'Egitto, Smirne, Beirut, Marsiglia, Fiume. Città straordinarie per essere caratterizzate dalla convivenza tra genti diverse, ciascuna con la propria lingua, cultura, religione, che, nell'insieme, restituivano quella "identità plurima" di cui si sentiva portatore, ad esempio, Slataper, a cui di deve quella definizione, tracciando, nel caso di Trieste, la cosiddetta "triestinità". Non importava se fossi italiano, slavo, austriaco, greco, cattolico, protestante, ebreo, ortodosso e la lingua che parlavi in casa. Tutto si ricomponeva in strada, nella piazza, nei caffè, dove la lingua franca era il triestino, che derivava da un veneto rivisitato nell'accento, nella cadenza, nella variazione di alcuni termini derivati da tradizioni linguistiche locali. Valeva anche per un abitante che veniva da fuori e che si fermava in città quel tanto da assorbirla, come, ad esempio Joyce, che ci visse per 12 anni e finì col parlare, e scrivere, anche lui in triestino. E, allora, com'è possibile che questa città «ricca, moderna, cosmopolita, multiculturale come la Grande Trieste, si trasformò, nel giro di pochi anni, in un centro di feroci contrapposizioni politiche, etniche, sociali? Com'è possibile che 200 anni di Cosmopolis non siano riusciti a far maturare nell'animo di quella società una definitiva e irreversibile coscienza universalistica?» si chiede Maurizio Marzi Wildauer nel libro *Il genio di Trieste. Nascita e destino di una città cosmopolita*, edito da Rubbettino con prefazione di Francesco Magris, che investiga con passione questo itinerario storico della città in cui l'autore vive e lavora, con compiti di responsabilità, da trent'anni. Lo fa partendo dall'avvento degli Asburgo a Trieste nel Settecento per realizzare il porto più grande del loro impero, motore di commerci e relazioni internazionali tali da dare alla città l'impronta cosmopolita che abbiamo sottolineato, fino ad arrivare alla fine della Prima guerra mondiale, quando Trieste diventerà italiana per tracimare nel nazionalismo, presto alimentato, nel peggiore dei modi, dal fascismo. La condivisibile analisi che, dopo l'interessante excursus storico, ne fa Marzi Wildauer, sta nel contrasto che la città ricca e cosmopolita sia cresciuta grazie al suo sorgere sul mare quale fonte di commerci e indotti, si pensi alla presenza di molti armatori importanti, società di navigazione, di import/export, che si confrontava col retroterra carsolino, prevalentemente abitato da slavi, quelli che tutte le mattine, strappati con fatica da una terra arida prodotti agricoli e animali, scendeva in città per venderli ai "signori". Scrive Marzi Wildauer: «L'origine del terribile conflitto che devasterà per decenni queste terre, […] deve essere ricercato proprio in questa radicale alterità ideologica che divideva quelle popolazioni e che solo in parte è sussumibile sotto l'antinomia 'città/campagna. Essa è più profonda e allo stesso tempo più ampia: è la dicotomia archetipa e universale tra il mare e la terra, tra *Leviathan* e *Behemoth*, tra *Landnahme* e *Seenahme*, tra *nomos* della terra e anomia del mare».

L'autore fa risalire la prima miccia del conflitto etnico e sociale al 10 luglio del 1868, quando, al rigurgito clericale di Vienna e del Governatore di Trieste, avrebbero fatto seguito le manifestazioni antipapiste e massoniche dei cittadini in nome della diffusa laicità che caratterizzava la realtà triestina, manifestazioni che verranno represse con «inusitata violenza, mai palesata in precedenza» da parte della «Milizia territoriale notoriamente arruolata tra gli sloveni del contado carsico». Una situazione che segnerà gli anni a venire lungo il ventesimo secolo, con i momenti più feroci della devastazione del Narodni Dom, l'instaurazione del fascismo di confine, e il tragico epilogo della Seconda guerra mondiale, con l'occupazione jugoslava, le foibe e l'esodo che avrebbero segnato profondamente il confine orientale.

Maurizio Marzi Wildauer
Il genio di Trieste.
Nascita e destino
di una città cosmopolita
prefazione di Francesco Magris
Rubbettino, 2025
pp. 296, euro 24,00

L'INCORONAZIONE DI POPPEA

di Luigi Cataldi

Bernardo Strozzi
Claudio Monteverdi
circa 1630, olio su tela
cm. 84x70,5
Museo Statale del Tirolo
Innsbruck

È intitolato a Claudio Monteverdi (Cremona 1567 - Venezia 1643) uno fra i più importanti festival di musica antica che si tiene annualmente a Cremona. L'edizione di quest'anno si svolgerà dal 7 al 21 giugno e sarà intitolata *Cantami o diva*. «È un invito a riascoltare la musica di quegli anni lasciando emergere il punto di vista femminile» ha detto il direttore artistico Andrea Nocerino. Si incontreranno figure non solo monteverdiane (accanto a Poppea vi sono la Teti di Cavalli e la Didone di Purcell) in opere non solo antiche (la *Teodora imperatrice* è stata composta da Mauro Montalbetti per l'occasione e avrà la sua prima assolta il 14/6), che andranno in scena non solo a Cremona (*Dido and Aeneas* di Henry Purcell si eseguirà a Mantova). Si celebreranno anche importanti ricorrenze musicali: i 350 anni dalla morte di Francesco Cavalli (1602-1676) con le sue *Nozze di Teti e Peleo* (1639) e i 400 dalla nascita Giovanni Legrenzi (1626-1690) e dalla morte di John Dowland (1563-1626) con concerti a loro dedicati. Il programma completo si può trovare sul sito https://www.monteverdifestivalcremona.it/.

L'evento più importante è la rappresentazione dell'*Incoronazione di Poppea* (13 e 20 giugno), che sarà eseguita da *Les Arts Florissants* (compagine fondata William Christie nel 1979 fra le più importanti al mondo per la musica antica), diretta da Paul Agnew, con Maayan Licht nei panni di Nerone e Benedetta Torre in quelli di Poppea. Essendo opera ormai in repertorio al pari di quelle ottocentesche, in internet si trovano esecuzioni egregie. Ce n'è una anche delle *Arts Florissants*, dirette dal fondatore William Christie. Un'occasione per riascoltare quest'opera stupefacente.

Andò in scena per la prima volta al teatro SS. Giovanni e Paolo di Venezia nella stagione di carnevale del 1643. Monteverdi l'avrebbe composta pochi mesi prima della morte. Il condizionale è d'obbligo, visto che dubbi rilevanti sorgono sull'attribuzione. Certissimo è infatti l'autore del libretto, l'avvocato Giovan Francesco Busenello (1598-1659), accademico *incognito* originale e anticonformista, ma la musica (tramandata da due partiture adespote, una conservata a Venezia, una a Napoli) fu attribuita a Monteverdi solo molti anni dopo la prima rappresentazione da Cristoforo Ivanovich nelle sue *Memorie teatrali di Venezia* del 1681 (appendice della *Minerva al tavolino*), opera preziosa per ricostruire la cronologia del melodramma veneziano delle origini. Recentemente è stato però dimostrato che Ivanovich è attendibile solo in presenza di altri riscontri, visto che aveva l'abitudine di inventare di sana pianta le notizie che non aveva per colmare le lacune. I riscontri in questo caso mancano. Basterà solo dire che il brano più celebre, il duetto *Pur ti miro, pur ti godo*, di certo non uscì dalla penna di Monteverdi. È il finale dell'opera, ma non c'è né nello *Scenario dell'opera reggia intitolata La coronatione di Poppea* del 1643 che descrive la prima (lo si può trovare riprodotto in una acuta ed essenziale monografia monteverdiana, Claudio Gallico, *Monteverdi. Poesia musicale, teatro e musica sacra*, Einaudi, 1979), né nel libretto che Busenello pubblicò qualche tempo dopo nella raccolta delle sue opere, *Delle hore ociose* (1656), fonti in cui, peraltro, non si nomina mai il compositore. Il duetto si trova invece in libretti precedenti e successivi di melodrammi di altri autori di cui però non sopravvive la musica. Insomma, dopo secoli di pacifica attribuzione, il dubbio sulla paternità dell'opera intera non

L'opera di Claudio Monteverdi sarà presentata in giugno nella sua Cremona, nell'ambito del Festival intitolato al compositore

è cosa da poco. Il già citato e compianto Claudio Gallico, per esempio, si rifiutava addirittura di discutere la questione. Un altro luminare della nostra musicologia, Lorenzo Bianconi, la ricostruì invece in dettaglio, ritenendola «un enigma. Un rompicapo. Un puzzle scompagnato» (*Indagini sull'"Incoronazione"*, in *Finché non splende in ciel notturna face: studi in memoria di Francesco Degrada*, LED 2009), ma anche un caso utile per comprendere modi, forme e prassi del melodramma dell'epoca. In effetti, senza l'*Incoronazione*, l'intera biografia monteverdiana risulterebbe stravolta. Uno dei tratti più originali del compositore sta proprio nell'aver composto a 76 anni un'opera irriverente fino al dileggio, anticonvenzionale fino all'anarchia, di esplicito contenuto erotico al punto che, in altri luoghi e in altre epoche, avrebbe seminato intollerabile scandalo. Interrotta all'altezza del *Ritorno di Ulisse in patria* (1640) la vitalità operistica di Monteverdi, sempre inimitabile, indubbiamente risulterebbe meno rivoluzionaria e sorprendente. Eppure, come l'*Adagio di Albinoni* non è di Albinoni, ma tale resterà nell'immaginario collettivo pur avendo un autore certo (Remo Giazotto, celebre per falsi musicali e musicologici), anche l'*Incoronazione* è giusto resti di Monteverdi e del *Monteverdi Festival* sia il fulcro.

Anche se si guarda ai contenuti vi sono ragioni di stupore, per la commistione di alto e basso, di serio e di comico (Seneca, per esempio, sentenzioso e profondo, viene deriso da Drusilla, nutrice di cinica comicità), per il rispetto e al tempo stesso per la noncuranza del vero storico (si celebra l'immorale trionfo dei due amanti, ma si tace sul loro tragico destino) e, più in generale, per l'ambiguità di fondo del messaggio. Per averne un'idea ecco la materia dell'opera.

Poppea pretende di diventare imperatrice. Nerone si associa al suo disegno e lo conduce ad effetto: la sposa e la fa incoronare, dopo aver ripudiato la moglie Ottavia e costretto al suicidio il precettore Seneca, contrario alle nozze. Gioiosamente, senza remore di carattere morale, viene posto in scena l'amore sensuale fra un imperatore crudele (Nerone) e una donna chiacchierata (Poppea), il ripudio di una legittima moglie (Ottavia), il forzato suicidio di un grande e deriso filosofo (Seneca), il piacere del potere e quello del trionfo sugli avversari (la stessa Ottavia, il rivale Ottone). Ad eccezione di Seneca (che muore in coerenza con i severi principi da lui affermati, sebbene deriso e vilipeso dagli altri personaggi), la morale scarseggia anche negli sconfitti: Ottavia spinge Ottone ad attentare alla vita di Poppea; lui compie, ma fallisce l'attentato. Tutti insomma aspirano ad un quantomai terreno appagamento. Si tratta dunque, come pensano alcuni di una critica della società dell'epoca, anch'essa dilaniata da lotte di potere, o di una sua esaltazione come ritengono altri? Non è facile dirlo. Non è neppure necessario. In quest'opera l'ambiguità è il carattere dominante, la libertà espressiva la qualità ostentata fino all'estremo. Il clima del carnevale permette la coesistenza di un'idea e del suo contrario, di un'autorità e della parodia di quella stessa autorità, insomma della realtà e del suo rovesciamento. Per amore dei sensi e non dello Stato Nerone eleva Poppea a imperatrice; per nulla turbati, consoli e tribuni la incoronano e si inchinano a lei. La gloria spetta a chi vince: giusto o sbagliato che sia, questo è il mondo.

Si giunge così allo sconcertante finale. Monteverdi musica la scena del trionfo di Poppea senza distacco ironico, neppure quando Asia, Africa, Europa e tutto il Mediterraneo sono idealmente e solennemente posti dai cortigiani ai piedi di una simile sovrana.

Giunge infine il duetto d'amore, *Pur ti miro, pur ti godo*: un vero amplesso vocale in scena. Su di un basso ostinato di passacaglia (Sol, Fa, Mi, Re) le voci (il loro timbro di soprani accentua l'ambiguità della scena) si alternano e intrecciano i loro motivi mentre i due amanti s'annodano, come dicono di fare. L'opera si spegne nell'intimità del loro canto sempre più appassionato.

Non fu Monteverdi a porre là questo duetto, ma chiunque sia stato compì un atto geniale e irrevocabile: senza, non riconosceremmo più la "monteverdiana" *Incoronazione di Poppea*.

Božidar Stanišić

TRIESTE COME INGRESSO E SPECCHIO

di Gianluca Bocchinfuso

L'Adriatico dimora dell'esule

La figura di Božidar Stanišić emerge nel panorama letterario contemporaneo come una delle voci più nitide e dolenti della diaspora bosniaca in Italia. L'approdo di Stanišić nel nostro paese nel 1992 insieme alla famiglia – abita a Zugliano, frazione di Pozzuolo del Friuli, in seguito al suo rifiuto di imbracciare le armi e portare una divisa in conseguenza allo scoppio delle guerre jugoslave in Bosnia ed Erzegovina – non è solo un dato biografico, ma l'inizio di una rinegoziazione poetico-letteraria dello spazio. In questa prospettiva, ai suoi occhi, da subito, sul piano narrativo, Trieste smette di essere una semplice coordinata geografica per farsi "città-soglia": un *cronotopo* intermedio dove il trauma della disgregazione balcanica si rifrange contro la realtà del presente italiano. Il ponte tra un Oriente perduto e un Occidente che accoglie senza mai integrare pienamente. L'autore opera una vera e propria toponomastica della memoria, trasformando l'esilio in una lente d'ingrandimento metafisica. Trieste non viene mai consumata dallo sguardo turistico: è piuttosto un setaccio storico in cui l'esule cerca i frammenti di un'identità polverizzata. Il viaggio verso l'Adriatico si configura così come una ricerca di senso che muove dallo sguardo, solo apparentemente terso, dell'infanzia, ponendo le basi per un racconto sospeso tra l'orrore del passato e la bellezza persistente del paesaggio.

***Verso il mare*: l'innocenza davanti alla cecità della Storia**

La raccolta *Verso il mare e altri racconti brevi* (Besa Muci Editore, Nardò 2025) si caratterizza per una struttura riflessiva in cui i luoghi – Sarajevo, Trieste, l'Olanda – diventano stazioni di riflessione, sofferenza, ridefinizione, passaggio. Nel racconto d'apertura, *Verso il mare* (p. 7), Stanišić mette in scena una gita verso Sistiana che si trasforma in un cortocircuito tra l'idillio estivo e l'irruzione della colpa collettiva. Il viaggio è interrotto bruscamente dalla visione di un cartello: «*Lager – Vergogna*!» (p. 8). È qui che la curiosità del bambino, indicato nel testo come «il nipote», si scontra con il «muro grigio» della storia. Questo muro, descritto con precisione come «senza finestre» e dotato di un «portone enorme» (p. 9), diventa metafora dell'architettura della dimenticanza. La sua "cecità" riflette il silenzio che gli adulti tentano di opporre all'indicibile. Sebbene il testo non la nomini esplicitamente, la topografia suggerisce la presenza spettrale della Risiera di San Sabba, trasformando la gita balneare in un pellegrinaggio involontario. La nonna si trova nell'impossibile posizione di dover tradurre l'orrore in un linguaggio accessibile a chi sta ancora imparando a leggere il mondo attraverso i cartelli pubblicitari. «Il grido del bambino li scuote. Da quando ha imparato a leggere, a volte durante il tragitto si diverte a pronunciare a voce alta le insegne di qualche località, i messaggi pubblicitari, i nomi dei negozi. *Lager*? Da dove è saltato fuori? Guarda a destra, dice lei sottovoce. Il bambino dice che lui sa che cosa vuol dire *vergogna*. È come quando nella sua scuola, nella sua "primina", Samuele colpisce qualcuno e la maestra grida: *Vergogna*! Davanti a quel muro uno ha picchiato un altro e qualcuno ha scritto *vergogna*? Per far capire che non è una bella cosa? Forse, dice lui. Il bambino insiste: Sì o no? Forse tu hai ragione, dice lui, così qualcuno è avvisato che non deve picchiare gli altri. Non si deve, concorda il bambino, così la maestra non deve gridare. Proprio così, dice lei. Ma, *lager*? Te lo spiegheremo quando sarai cresciuto, promette lei al nipote. Lui si ostina, insiste che è grande. Anche troppo grande per quella tuta estiva color mare, gliene hanno

Nei racconti di Verso il mare, *Božidar Stanišić, esule dalla Bosnia nel 1992, approdato in Friuli rappresenta Trieste come città-soglia*

comprata una nuova. Verde. Sì, dice lui, ma questo non c'entra con la tuta. Hum, c'entra con quel muro? E loro due guardano il muro. In silenzio. Il nipote ripete la domanda. Alla quale ne aggiunge subito altre. Perché quel muro è così grigio? E così lungo? E così alto? E senza finestre? Perché il portone è così enorme? Chi abita là? Loro tacciono, poi all'unisono dicono che bisogna affrettarsi, non siamo diretti al mare? Il nipote osserva la nonna come se non capisse il senso di quella domanda. Poi dice, imitando la voce del nonno: "Quella gita al mare la conoscono già anche le rondini che volano sopra il nostro cortile". Poi ridono tutti. Il nonno si rimette al volante. Partono». (pp. 8-9). Il contrasto tra la «tuta color mare» e la grigiastra cecità del muro sintetizza la condizione dell'esule: il tentativo di abitare la bellezza mentre l'ombra del *Lager* rimane muta e ingombrante ai margini della strada. Come segno che non si sposta, che rimane, che va osservato e indagato per comprenderne fino in fondo i significati e i segni della storia, del luogo.

***Una nave da guerra nel Golfo di Trieste*: la decomposizione telegrafica**

Se nel primo racconto la storia è un muro immobile, nel racconto *Una nave da guerra nel Golfo di Trieste* (p. 61) diventa un'intrusione dinamica che decompone il linguaggio. Stanišić adotta una scelta stilistica «telegrafica» (pp. 62-63) che non è solo una sperimentazione formale, ma il riflesso di una realtà frammentata. L'uso ossessivo del termine «Stop» richiama il linguaggio del telegramma, storicamente legato alla comunicazione d'urgenza, alla notifica di morte e ai dispacci bellici. Un'immediatezza che, a livello narrativo, apparentemente riduce l'elemento descrittivo capace di trasmettere emozioni, sensazioni e stati d'animo. Questa sintassi spezzata crea un *collage* gastronomico-militare grottesco: la piacevolezza dei «vini del Carso» e la stasi del «Caffè degli Specchi» vengono violentate dalla comparsa della nave da guerra. L'inquietudine bellica non è più un ricordo del passato, ma un monito presente che inquina l'idillio triestino, una quiete di persone e di luoghi proiettati verso una dimensione di equilibrio e di vitalità. «*Stamattina a Trieste* Stop *Tutto liscio come l'olio* Stop *Molte discussioni* Stop *Ma tutto normale* Stop *Pranzo* Stop *Una taverna* Stop *Buon cibo* Stop *Ottimi vini* Stop *Del Carso* Stop *Uno del 1988* Stop *Invecchiato dieci anni* Stop *Poi pausa caffè* Stop *Caffè degli Specchi* Stop *Locale storico* Stop *Guardate tutto liscio come l'olio* Stop *Qualcuno racconta una barzelletta* Stop *Sull'avarizia degli istriani* Stop *Risate* Stop *Guardate* Stop *Dice un giornalista* Stop *Sta arrivando una nave da guerra* Stop *Tutti guardiamo* Stop *verso il Golfo* Stop *Mi manca un binocolo* Stop *Dice un professore* Stop *Impressionante* Stop *Anche così da lontano* Stop *Perché è arrivata* Stop *Come non lo sai* Stop *Una giornalista* Stop *Dice a chi ha fatto la domanda, uno scrittore* Stop *Gli altri tacciono* Stop *La nave è sempre più grande* Stop *Rallenta* Stop *La gente è stanca* Stop *Dice un'altra giornalista* Stop *Bisogna bombardarli* Stop *Bombardare chi* Stop *Chiede un altro professore* Stop *Si sa chi* Stop *E storia finita* Stop *Pace nel mondo* Stop *Solo così* Stop *Pace* Stop *Che cosa pensa* Stop *Dice lo scrittore* Stop *Il diretto interessato resta* Stop *Quindi io* Stop *Il diretto interessato tace* Stop *Osserva la nave* Stop *Dice già all'ancora* Stop *Sembra* Stop *Quindi* Stop *Dice la prima giornalista* Stop *Qualcuno nella storia è il signor Sima* Stop *Dice lui* Stop *Continua* Stop *Qualcuno invece è la signora Nata* Stop *Una barzelletta* Stop *Non importa* Stop *Chi lo chiede* Stop *Qualcuno* Stop *Non importa chi* Stop *Questo è un racconto* Stop *Sto raccontando* Stop *Tutto in breve* Stop *Diabete* Stop *Il signor Sima* Stop *Per lui* Stop *Solo malattie da zoticoni* Stop *Scabbia* Stop *Podagra* Stop *Intestino crasso* Stop *Per la signora Nata* Stop *Diabete* Stop *Solo malattie signorili* Stop *Questo è tutto* Stop *Non ho capito niente* Stop *Dice l'altra giornalista* Stop *Neanch'io* Stop *E così via* Stop *Guardate* Stop *Grida uno* Stop *Tutti guardano* Stop *Due imbarcazioni* Stop *Dalla nave da guerra* Stop *In mare* Stop *Arrivano* Stop *Dice una giornalista* Stop *Chi* Stop *Chiede*

Božidar Stanišić
Verso il mare
Besa Muci, Nardò 2025
pp. 112, euro 14,00

Per Stanišić, i luoghi (Sarajevo, Trieste, l'Olanda) diventano stazioni di riflessione, sofferenza, ridefinizione, passaggio

il professore Stop *I diabetici* Stop *Dico io* Stop *Mi guardano* Stop *Tutti* Stop *In silenzio* Stop *Qualcuno a bocca aperta* Stop» (p. 62). Le navi da guerra, che da lontano sembrano barchette da bambini nella vasca (p. 63), demistificano la violenza rendendola parte di una quotidianità assuefatta, dove il silenzio a bocca aperta è l'unica reazione possibile davanti all'assurdo che sottende l'impossibilità a reagire.

***Trieste è una città sul mare*: la ricorsività come identità**

Trieste è una città sul mare (p. 97) sposta l'asse dalla visione all'enunciazione. Il titolo funziona come un mantra o un rifugio linguistico per i personaggi dispersi nelle geografie della diaspora (Danimarca, Francia, America). In questo contesto, Trieste emerge come un monumento all'anormale: è l'unico luogo dove la frammentazione interiore del protagonista trova una corrispondenza esterna, permettendogli finalmente di «riaprire bocca» (p. 99) dopo anni di afasia esistenziale. La "normalità" ricercata a Trieste è paradossale. Come recita il titolo del racconto successivo, *Che ne sappiamo noi di cosa è normale?* (p. 99), la città è lo spazio dove la precarietà diventa stabilità. Il dialogo tra le due sorelle evidenzia una tensione circolare: il sogno di un'isola remota, un'utopia di isolamento perfetto, si infrange e si ricompone nella realtà tangibile di Trieste, intesa come approdo finale per chi ha visto la propria patria trasformarsi in una «fotografia appesa al muro. E tu, sorella mia, se non sei su un'isola, almeno sei sul mare. Sul mare? dice lei. È come risvegliata da un sonno profondo, dice sedendosi sul divano: ma sì, Trieste è una città sul mare» (p. 98). Questa presa di coscienza trasforma Trieste da luogo di transito a punto fermo, un'ancora di salvezza per chi naviga nel mare della perdita e dell'assenza personale e collettiva.

Trieste come messaggio universale

Dall'opera di Stanišić emerge una Trieste che è, al contempo, un "non-luogo" di transito e un "anti-non-luogo" di radicamento profondo. Se per la sociologia classica il non-luogo è privo di identità, per l'esule bosniaco Trieste diventa il luogo per eccellenza proprio grazie alla sua natura di frontiera. È lo spazio in cui il confine cessa di essere una condanna per farsi condizione esistenziale condivisa. Attraverso una prosa che oscilla tra l'ironia e la tenerezza, Stanišić eleva la città a metafora della condizione umana contemporanea. Siamo tutti costantemente in bilico tra la contemplazione del "mare" - simbolo di una bellezza possibile - e lo scontro frontale con il "muro" - monito della storia e del trauma. *Verso il mare e altri racconti brevi* non è dunque soltanto un resoconto della diaspora, ma una mappatura della memoria collettiva europea, capace di trasformare la topografia triestina in una geografia universale dell'anima.

Nato a Visoko, in Bosnia, nel 1956, lo scrittore, poeta e traduttore **Božidar Stanišic** si è laureato in Filosofia all'Università di Sarajevo e ha lavorato come insegnante fino al 1992, quando è fuggito dalla guerra civile scoppiata nel suo Paese. Si trasferisce in Italia, dove tuttora vive con la famiglia, a Zugliano, piccola frazione di Pozzuolo del Friuli. Nel 1993 pubblica *I buchi neri di Sarajevo e altri racconti* (MGS Press); negli anni successivi pubblica tre raccolte di poesie: *Primavera a Zugliano*, , *Non-poesie* (ivi, 1995), *Metamorfosi di finestre*, e successivamente *La giraffa in sala d'attesa*, la raccolta di racconti intitolata *Tre racconti*. È presente con un suo testo nell'antologia della narrativa bosniaco-erzegovese del Novecento *Racconti dalla Bosnia*, scelti e tradotti da Giacomo Scotti (DiaBASIS, Reggio Emilia 2006). Riprende la produzione in prosa con *Bon Voyage*, con prefazione di Paolo Rumiz, *Il sogno di Orlando*, *Il cane alato e altri racconti*, *La chiave nella mano*. Nel 2011 pubblica il libro per ragazzi *La cicala e la piccola*. Diversi suoi testi e opere sono stati tradotti in: sloveno, inglese, francese, albanese, giapponese e cinese. In italiano è tradotto da Alice Parmeggiani.

LINA WERTMÜLLER

di Yuleisy Cruz Lezcano

Lina Wertmüller (1928-2021), il 14 agosto 1928 nacque a Roma con il nome di Arcangela Felice Assunta Wertmüller von Elgg Spanol von Braueich, è stata una delle figure più rivoluzionarie del cinema europeo del Novecento. Cresciuta a Roma in una famiglia di origini aristocratiche svizzere, visse fin da giovane in un ambiente culturalmente vivace ma profondamente segnato dalle convenzioni sociali dell'Italia del dopoguerra. Studiò all'Accademia Teatrale Pietro Sharoff, dove si avvicinò al teatro, alla musica e alla scrittura scenica, sviluppando un linguaggio artistico che avrebbe sempre mantenuto una forte componente teatrale e poetica. Prima di arrivare al cinema lavorò come attrice, animatrice culturale, autrice di testi radiofonici e assistente alla regia. Il suo ingresso nel mondo cinematografico avvenne negli anni Sessanta grazie all'incontro con Federico Fellini, di cui fu aiuto regista nel film *8½*. Da Fellini ereditò il gusto per il grottesco, l'eccesso visivo e la dimensione onirica dell'immagine, ma costruì presto uno stile completamente autonomo, profondamente politico e legato alla critica sociale.

Entrare nel mondo del cinema per una donna, in quegli anni, significava affrontare una struttura rigidamente maschile. La regia era considerata un mestiere "d'autorità", associato alla forza decisionale e al comando, caratteristiche che la cultura patriarcale attribuiva quasi esclusivamente agli uomini. Le donne venivano relegate in ruoli di attrici, costumiste o segretarie di edizione, mentre difficilmente erano riconosciute come autrici complete. Wertmüller dovette lottare costantemente per essere considerata credibile. Molti produttori e critici tendevano a definire il suo cinema "eccessivo" o "isterico", utilizzando termini che raramente venivano rivolti ai colleghi uomini. La sua autorevolezza veniva continuamente messa alla prova e spesso il suo talento veniva letto come un'eccezione, quasi un'anomalia femminile in un ambiente dominato dalla competizione maschile.

Il cinema italiano degli anni Sessanta e Settanta era costruito su reti di potere

prevalentemente maschili, nelle quali le donne trovavano enormi difficoltà a ottenere finanziamenti, libertà creativa e riconoscimento autoriale. Molte registe e sceneggiatrici erano rese "invisibili": idee narrative, intuizioni estetiche o contributi creativi venivano spesso attribuiti a uomini più potenti all'interno delle produzioni. La stessa Wertmüller dovette combattere contro il pregiudizio secondo cui una donna non potesse dirigere film politici, grotteschi o satirici con la stessa forza di un uomo. La competizione maschile nel cinema si manifestava attraverso l'esclusione dai circuiti decisionali, il paternalismo della critica e la tendenza a considerare il cinema femminile come "minore" o troppo legato all'emotività. In questo contesto, la sua candidatura all'Oscar nel 1977 per *Pasqualino Settebellezze* rappresentò una rottura storica: per la prima volta una donna veniva candidata come miglior regista, dimostrando che il cinema femminile poteva essere politico, internazionale e profondamente innovativo.

Il cinema di Wertmüller è centrale anche per la rappresentazione della donna e per la critica agli stereotipi di genere. Le sue protagoniste non sono mai figure passive o decorative, ma donne complesse, ironiche, sensuali, aggressive e spesso più intelligenti degli uomini che le circondano. Attraverso il grottesco e la caricatura, la regista smaschera le contraddizioni della società patriarcale italiana. Gli uomini dei suoi film sono frequentemente ossessionati dall'onore, dalla virilità e dal controllo del corpo femminile, ma dietro questa masche-

Una regista nella cittadella del Cinema italiano tra stereotipi, potere e poesia visiva

Giancarlo Giannini e Mariangela Melato protagonisti di: *Travolti da un insolito destino nell'azzurro mare d'agosto*

ra di potere si nascondono fragilità, paura e incapacità di accettare l'autonomia della donna. Film come *Mimì metallurgico ferito nell'onore*, *Travolti da un insolito destino nell'azzurro mare d'agosto* e *Pasqualino Settebellezze* mostrano come la violenza e il dominio maschile siano prodotti culturali di una società patriarcale fondata sugli stereotipi e sulla disuguaglianza.

Nel cinema di Wertmüller la donna non è semplicemente vittima, ma corpo politico e simbolico. Le relazioni tra uomini e donne diventano luoghi di conflitto in cui si intrecciano classe sociale, desiderio, violenza e potere. In *Travolti da un insolito destino nell'azzurro mare d'agosto*, probabilmente il suo film più poetico e rappresentativo, il rapporto tra la borghese Raffaella e il marinaio Gennarino assume il valore di una metafora universale della guerra tra i sessi e delle gerarchie sociali. Dopo il naufragio su un'isola deserta, i due personaggi perdono le maschere della civiltà e si confrontano in uno spazio primitivo dominato dagli istinti e dalla lotta per il controllo reciproco. Qui emerge uno degli aspetti più originali del cinema di Wertmüller: la poesia delle immagini.

La poesia nel suo cinema non nasce da una ricerca estetica fine a sé stessa, ma dalla capacità di trasformare immagini quotidiane in simboli profondi. Il mare, immenso e azzurro, non è soltanto un paesaggio naturale, ma rappresenta il caos dell'inconscio, la perdita delle convenzioni sociali e l'instabilità dei rapporti umani. L'isola diventa uno spazio quasi mitologico in cui le identità sociali si dissolvono e rimangono soltanto il corpo, il desiderio e la sopravvivenza. Wertmüller utilizza la luce accecante del sole, il vento, la sabbia e i silenzi per costruire un linguaggio visivo che ricorda la poesia. Le sue immagini non spiegano mai completamente il significato: lo evocano. Come nei versi poetici, ogni elemento visivo possiede un valore simbolico e metaforico.

I corpi nei suoi film sono fondamentali. Sono corpi stanchi, sudati, feriti, sporchi, lontani dalla perfezione estetica del cinema tradizionale. Attraverso primi piani intensi e immagini quasi crude, la regista mostra la fragilità umana e la materialità del potere. Il corpo femminile non è oggetto passivo dello sguardo maschile, ma luogo di resistenza, desiderio e conflitto. La poesia cinematografica di Wertmüller nasce proprio dall'intreccio tra bellezza e violenza, ironia e tragedia, sensualità e umiliazione. Le sue scene alternano momenti lirici e contemplativi a improvvise esplosioni di aggressività, creando una tensione continua che coinvolge emotivamente lo spettatore.

Come nella poesia scritta, anche nel cinema di Wertmüller il significato non è mai univoco. Le immagini restano aperte, ambigue, inquietanti. Un paesaggio luminoso può nascondere un rapporto di dominio, una scena apparentemente comica può trasformarsi in tragedia, un silenzio può diventare più eloquente di un dialogo. Questa capacità di utilizzare il linguaggio cinematografico come forma poetica rappresenta uno dei contributi più importanti della regista alla storia del cinema europeo.

La sua opera mantiene ancora oggi una straordinaria attualità perché mostra come gli stereotipi di genere, la violenza patriarcale e le disuguaglianze sociali siano fenomeni culturali profondamente radicati. Attraverso immagini simboliche, personaggi contraddittori e una poetica dell'eccesso, Lina Wertmüller ha trasformato il cinema in uno strumento di critica politica e insieme di poesia visiva, lasciando un'eredità artistica che continua a influenzare il modo di rappresentare il potere, il corpo e la donna sullo schermo.

GEORGE TATGE E IL COLORE DEL CASO

di Walter Chiereghin

Per molti anni la fotografia di George Tatge gli ha consentito di esprimersi in immagini di alta qualità, tutte rigorosamente in bianco e nero, realizzate per mezzo di un dispositivo di ripresa a banco ottico, un mitico apparecchio di grande formato Deardorff 13x18, strumento che richiede una ripresa lenta, certo diversa dalle immagini che quasi tutti noi, fotografi della domenica, catturiamo con i nostri *smartphone* per riporli poi in una tasca della giacca. Da diversi anni, invece, il professionista si è dedicato alla produzione di immagini a colori, senza rinunciare al suo ingombrante e pesante "ferro del mestiere", sommando alle difficoltà dell'accurata messa a fuoco di un'immagine che gli appare capovolta, in modo, afferma, «di consentirmi la necessaria concentrazione su elementi quali la composizione dell'inquadratura e l'attesa della luce più adeguata, prima di pigiare il pulsante del flessibile e scattare». Una procedura, quasi una liturgia, basata sulla lentezza, che tuttavia consente al fotografo di unire alla perizia tecnica un *mix* di controllo razionale e di emozione estetica.

L'esercizio del colore ha aggiunto alle immagini di Tatge un immenso campo di osservazione ed è proprio di generosi ingrandimenti a colori che si compone l'antologia di oltre settanta opere offerta alla visione dalla mostra "Il Colore del Caso", curata da Carlo Sisi, realizzata per iniziativa del Comune di Trieste e organizzata dalla Casa editrice Magonza, visitabile ad ingresso gratuito alla Sala Nathan del Magazzino 26 del Porto Vecchio fino al prossimo 12 luglio.

Scoglio della Regina
Livorno, 2019

Finestra di pietra
Trieste, 2012

Nato ad Istanbul nel 1951 da madre italiana e padre americano, George Tatge ha trascorso l'adolescenza tra l'Europa ed il Medio Oriente prima di trasferirsi negli Stati Uniti. Laureato in letteratura inglese, incominciò a studiare la fotografia con l'ungherese Michael Simon. Trasferitosi in Italia nel 1973, ha lavorato a Roma come giornalista e quindi a Todi e poi a Firenze, dove per alcuni anni dal 1986 a 2003 è stato dirigente tecnico-fotografico della Fratelli Alinari di Firenze. Fotografo di fama internazionale, ha esposto al di qua e al di là dell'Atlantico, dove sue opere sono presenti nelle collezioni di importanti musei.

La conversione al colore del fotografo avvenne quasi per caso, stimolata

Una mostra al Magazzino 26 consente di incontrare il fotografo nella sua produzione a colori, seconda fase – come per Odilon Redon – di una lunga carriera

Via Martiri del Lavoro
Trieste, 2012

dalla visita ad una mostra parigina di opere di Odilon Redon (1840-1916), maestro del surrealismo, per molti anni noto soprattutto per la sua opera grafica in bianco e nero, i famosi *Noirs*, convertitosi poi alla pittura e all'uso quindi del colore solo negli anni della sua tarda maturità. Tatge ne ha seguito il percorso creativo, dopo 35 anni di immagini in bianco nero, ovviamente con altri mezzi rispetto a quelli dell'artista francese. La mostra di cui parliamo antologizza la sua produzione a colori che data ormai dal 2012, aggregando le immagini per tematiche omogenee dei soggetti: *Recinti*, *Apparizioni*, *Superfici* e così via, ma ogni suddivisione vanifica l'intento classificatorio, tanto le immagini parlano un linguaggio assolutamente condiviso tra esse, che dice del rigore formale di chi le ha create e della sua stupita meraviglia di fronte alle modeste frazioni di paesaggio che solo una sensibilità attenta riesce ad individuare per sottrarle all'insignificanza.

Sono in parte preponderante paesaggi urbani i soggetti, dei quali assai di rado viene presa in considerazione la monumentalità di strutture architettoniche o spazi storici, per una ricerca che invece si sofferma su dettagli che l'arte di Tatge isola, sottraendoli all'anonimato e restituendoli in un'iconografia che restituisce loro significato e valore. La figura umana è del tutto assente, eppure la si percepisce come immanente nella realtà attraverso gli oggetti e i manufatti che ne testimoniano una presenza preesistente allo scatto fotografico, per mezzo di interventi talvolta genialmente creativi – com'è per esempio nel livornese *Scoglio della Regina* o nella finestra disegnata da Carlo Scarpa nell'ampliamento del Museo Revoltella –, altre volte di senso contrario, nella trascuratezza e nell'abbandono delle periferie o nell'accatastarsi di residui da riciclare, a saziare le brame dell'imperante consumismo, come nei depositi di stracci a Prato. Si realizza così, paradossalmente, proprio da questa assordante assenza della figura umana nelle immagini, un agire artistico prima di tutto profondamente umanistico.

Ne risulta, alla fine, una fotografia della stasi, che è anche poesia del silenzio, aperta alla capacità del fruitore di ripercorrere il pensiero dell'artista, individuando quanto l'ha indotto a fermarsi nelle sue lente passeggiate per raccogliere nelle sue impeccabili immagini le suggestioni che il Caso gli ha presentato nella sua giornata di lavoro.

Cenci rossi
Prato 2019

BRUGNEROTTO, BRAND E ZOTTI

di Giancarlo Pauletto

«Le cose, nella pittura di Mirella Brugnerotto, "accadono". Si fermano nel momento in cui vengono fissate sulla tela, provenendo da un tempo appena trascorso, ma già volgendosi al tempo successivo, in direzione del quale è il dinamismo stesso che le percorre – come una sorta di elettricità – a travolgerle: ciò che appunto carica lo spazio della tela, palcoscenico di questo accadere, di una integrale inquietudine, di una provvisorietà che è, a mio parere, evidente metafora dello spazio, e del tempo, della vita».

Così scrivevo, nel settembre del 2011, a proposito di una personale della pittrice trevigiana Mirella Brugnerotto presso la Galleria Sagittaria di Pordenone, nel tentativo di comunicare, in breve, l'impressione fondamentale proveniente dalla sequenza delle opere allineate sulle pareti.

Erano opere in cui veniva inscenato uno spazio obliquo, barocco e sovraffollato, saturninamente sottratto ad ogni possibilità di ordinamento razionale.

Saturninamente – cioè ansiosamente e forse angosciatamente – si stipavano nell'area del dipinto quinte, tralicci, sedie e tavolini, scatole, cose insomma, cose che non lasciavano spazio praticabile, respiro possibile; oppure – per esempio nel quadro intitolato *Apparecchi superautomatici* – computer disposti come in una sorta di concitata discussione, con fili animati come lombrichi o serpenti, e il mouse che sembrava esso stesso una sorta di blatta velenosa pronta all'attacco.

Figure animate e animistiche, che richiamavano certo la realtà, ma per darne un'immagine fantastica, come dotata di vita propria, alludente ad un'energia perennemente sul punto di travolgere i confini della "cosa", in cui essa energia appariva come incarcerata, e dunque pericolosamente in tensione.

Mirella Brugnerotto
Apparecchi superautomatici
1999, tempera su tavola

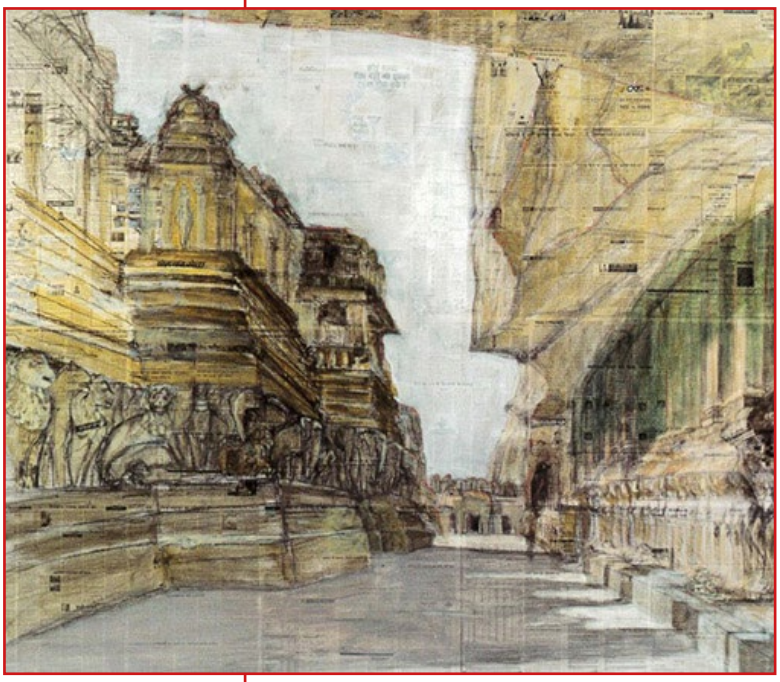
Mirella Brugnerotto
Ti ricordi l'ora?
2007, pittura a tempera
su legno tamburato

E c'era poi un'altra sezione della mostra occupata da opere dal sapore biologico, aventi a tema forme che parevano legate all'osservazione della vita marina, o della vita interna degli organismi: coralli, complessi invertebrati, cellule animali o vegetali naviganti su fondi come una sorta di liquido amniotico, nitidamente definiti in colori preziosi ma mai minerali, sempre vitalmente pulsanti, quasi *specimen* di organismi indagati attraverso vetrini di laboratorio, minuscole parti ingrandite migliaia di volte.

Insomma una pittura raffinata e sapiente, ambigua e drammatica, né pacifica né pacificante, in grado di stimolare continuamente la riflessione sulla natura della realtà, e per conseguenza sul nostro rapporto con essa.

Un'altra artista trevigiana, tra il maggio e il luglio 2006, era stata presente

La bella vita del critico d'arte / 53



Brigitte Brand
Tempio Kailasha
Ellora, 2003, tecnica mista

alla Sagittaria con una mostra pure molto bella, sottotitolata *Il continuo altrove*.

Si trattava di Brigitte Brand, artista tedesca nata a Rastatt, laureata all'Accademia di Stoccarda e venuta poi in Italia, nel 1979, con una borsa di studio per la classe di pittura di Emilio Vedova, presso l'Accademia di Venezia.

Artista trevigiana – dunque – per elezione, e naturalmente anche per attività e mostre condotte in Veneto e in Italia, oltre che in vari altri paesi del mondo.

Venne con una mostra tutta incentrata sull'India e i suoi grandi monumenti, conosciuti in tre lunghi viaggi svoltisi tra il 1995 e il 2001.

Attraverso di essa Brand riusciva a trasmettere, mediante vaste opere in tecnica mista, tutto il fascino non solo spaziale, ma anche "antropologico" delle emergenze architettoniche prese in attenzione. La cui imponenza e diversità, pur al visitatore che nulla conoscesse dell'India, si rivelavano tuttavia piene di una suggestione che in qualche modo le rendeva familiari, le ricomprendeva dentro quel senso di meraviglia, che è frequente esperienza umana e che non manca, almeno nelle sensibilità più avvertite, di far riconoscere il comune sostrato visibile attraverso e nonostante tutte le diversità culturali.

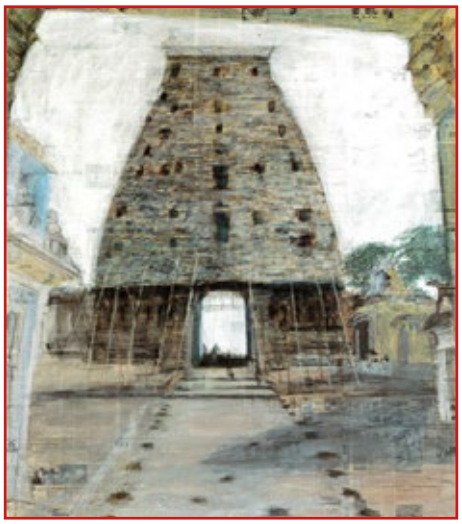
Ciò che avveniva anche per la netta scelta antispettacolare, antiedonistica dei suoi lavori, tenuti in una tramatura grafica e cromatica di tono basso, come di racconto quotidiano che faceva ancor più risaltare, almeno agli occhi dei non competenti in cose indiane, la novità di quanto si andava osservando.

Concludevo il mio intervento in catalogo scrivendo che avevo bensì sfogliato vari libri d'arte e visto molte riproduzioni fotografiche di quelle meraviglie, ma «niente che possa lontanamente paragonarsi all'emozione suscitata dalle "visioni" della Brand. Se mai andrò in India, non sarà certo perché ho visto quelle fotografie, ma perché invece ho visto questi quadri».

Carmelo Zotti (1933-2007) era già stato presente a Pordenone nel 1975, con una personale presentata in catalogo da Enrico Crispolti.

In quella mostra io non ebbi parte organizzativa, ma ne feci una recensione che, anche col senno di poi, mi sembra non inadeguata alla vicenda dell'artista, pur considerata nei suoi tempi ulteriori.

Dicevo infatti che il suo mondo pittorico, legato ad una tradizione onirico-surreale con illustri precedenti, da Ernst a Savinio, inscenava misteriose metamorfosi in una assorta immobilità, in gesti



Brigitte Brand
Grande Gopuram
Kumbakonam, 2001
tecnica mista

di ritualità come sognata, prospettando un'inquietudine che metteva in dubbio la distinzione tra realtà e immaginazione, a mostrare cioè che la realtà è più complessa di come viene normalmente appresa all'interno di una società, appunto la nostra, che sembra voler ridurre tutto a "cosa", a oggetto manipolabile.

Un'idea che si confermò ampiamente nel 2016, quando presso la Sagittaria fu inaugurata la mostra *Carmelo Zotti. Carte inedite 1952/2007*.

Essa ripercorreva intera la sua attività, attraverso carte anche di notevole dimensione e sempre di grande freschezza, collocandone definitivamente l'immagine in una sorta di "classicità" estetica continuamente confermata dalla sicurezza del segno, dall'esatta, mai conclamata, efficace qualità della cromia.

E interpretavo tutta la mostra come un "teatro dei sentimenti", cioè come continua apprensione e testimonianza, da parte dell'artista, che i rapporti con gli altri esseri umani e con il mondo sono caratterizzati da una sostanziale inconoscibilità e che quindi – essendo essi inevitabili, oltre che necessari – non possono non diventare costante sorgente di attrazione e domanda, da un lato, e dall'altro sorgente di trauma, dunque di movimento drammatico e di tensione psicologica.

Carmelo Zotti
Sfinge sul mare
2005, tecnica mista su carta

Questo trovava le sue figure simboliche, come già nel '75, in alcune immagini ritornanti: la coppia, la sfinge, l'angelo, l'isola, l'annuncio, ma anche il Crocifisso, quando l'attenzione dell'autore andasse alludendo a fatti della storia recente, com'era allora la guerra nella ex Jugoslavia.

E il "teatro dei sentimenti" si chiariva, per esempio, in indifferenza - con la figura maschile che si allontana dalla figura femminile che sembra volerla trattenere; ma anche nell'atteggiamento esattamente contrario, la ripulsa della donna verso l'uomo; oppure nella presenza della sfinge, che è il non detto, sia nel senso di "consapevolmente taciuto", sia nel senso di "inconscio", comunque sempre alludente a difficoltà, a ostacolo da superare, come peraltro è nel significato tradizionale di questa figura; o ancora l'angelo, forse significante un allentamento della tensione, una sosta nel quotidiano persistere della difficoltà di vivere.

Tutto questo reso credibile dalla libera *souplesse* che continuamente informava le creazioni figurali di Zotti.

Carmelo Zotti
Senza titolo
2001, acquerello e carboncino su carta

LIBRERIA MINERVA

Presentazione

Sabato 13 giugno ore 18.00

Libreria Minerva

via San Nicolò, 20 - Trieste

Cristina Bonadei dialogherà con l'autore

Letture a cura di Sara Alzetta

Hammerle Editori