

IL PONTE ROSSO

MENSILE DI ARTE E CULTURA

N. 128 - GIUGNO 2026



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

Firma e inserisci il codice fiscale

90150510320

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

SCELTA PER LA DESTINAZIONE DEL
CINQUE PER MILLE DELL'IRPEF

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

FIRMA *Firma Contribuente*

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

Sommario

Separazione consensuale, ma non troppo	3
Tra Joyce E Campitelli: due mostre del gruppo78	4
L'arte di toccare l'essenziale	6
<i>di Luciana Amato</i>	
<i>Andare per Grand Hotel</i>	8
<i>di Gabriella Ziani</i>	
Tre Novellacce riesumate dagli archivi	11
<i>di Walter Chiareghin</i>	
Storia di un poeta eroe	14
<i>di Roberto Dedenaro</i>	
Operetta, che passione!	16
<i>di Fulvio Senardi</i>	
Storia di una locanda di confine	21
<i>di Fabia Trotta</i>	
MilleLibri, carta che torna	22
<i>di Gabriella Ziani</i>	
Fotografare il silenzio	23
<i>di Walter Chiareghin</i>	
<i>L'orchestra della vendetta: allegro con brio</i>	26
<i>di Valerio Fiandra</i>	
Odissea sveviana tra le vie di Trieste	27
<i>di Gianluca Bocchin</i>	
Tra opera giocosa e serietà dell'impegno.....	30
<i>di Luigi Cataldi</i>	
Lara Jeranko Marconi alla Casa Carsica	33
<i>di Roberto Dedenaro</i>	
Mascherini, Marin e gli altri	34
<i>di Walter Chiareghin</i>	
Tra tradizione e sperimentazione	37
<i>di Luigi Cataldi</i>	
L'ultima svolta di Edgar Georg Ulmer	39
<i>di Walter Zele</i>	
<i>Smart Working: l'Italia che non si fa incantare</i>	43
<i>di Michele Ramunno</i>	
Teatri tra consuntivi e preventivi	44
<i>di Luigi Cataldi</i>	
Paolo Del Giudice	46
<i>di Giancarlo Pauletto</i>	

SEPARAZIONE CONSENSUALE, MA NON TROPPO

Questo spazio dell'editoriale è l'unica pagina che *Il Ponte rosso* dedica al commento di quanto avviene nel mondo della politica e questa volta chi lo scrive avrebbe voluto davvero fuggire l'insidia di commentare i più recenti sviluppi della *soap opera* proposta a partire dai giorni scorsi da tutti gli organi di stampa, che potrebbe essere intitolata *C'eravamo tanto amati*, relativa allo scontro tra il Presidente degli Stati Uniti e la Presidente del Consiglio italiana. Siccome però l'argomento avrà presumibilmente una tenuta che durerà per buona parte dell'estate, come le canzoni di successo che un tempo venivano varate dal "Festivalbar" e non ci mollavano fino alle prime piogge di settembre, vediamo almeno di trarre da questa vicenda, che si è sviluppata tra l'increscioso e il ridicolo, un paio di considerazioni – anche banali – che andrebbero comunque messe in evidenza.

La rottura tra Trump e Meloni, inevitabile dopo l'esternazione cafonesca del primo, ha trovato nella reazione piccata della seconda un valido scudo nella lapidaria asserzione «io e l'Italia non imploriamo mai», che – è stato osservato – riecheggia non poco un famoso slogan pubblicitario per un dopobarba (ovviamente maschile). Il richiamo all'orgoglio nazionale (patriottico nel linguaggio della dichiarante) è servito di supporto a una piroetta nella narrazione che tende a calare un pietoso sipario su quella fino ad allora praticata, che voleva assegnare al Governo un ruolo di ponte tra le due sponde dell'Atlantico.

Al di là dell'implicita negazione della politica estera finora e da quattro anni pubblicamente esibita, la nuova narrazione è nei fatti una dichiarazione di fallimento della politica estera perseguita fino al giorno prima. L'inversione a U si sta attuando negando la reazione conciliante all'imposizione dei dazi, dimenticando il giudizio assolutorio sull'intervento degli Stati Uniti in Venezuela, cancellando la dichiarazione di neutralità riguardo all'aggressione di Israele e USA contro l'Iran. E come non avvenute

le dichiarazioni pubbliche del doveroso ringraziamento a Trump che, come altri presidenti repubblicani, «la pace la portano e la guerra non la creano», oppure per cancellare la speranza di insignire del Nobel per la pace l'attuale Presidente degli Stati Uniti.

La giravolta spegne ogni velleità di conquistare e consolidare un ruolo di livello internazionale alla nostra politica estera, relegando una volta di più il nostro Paese in un recinto di irrilevanza, con qualche venatura di ridicolo.

Tenere accesi i riflettori dell'opinione pubblica su questa baruffa dai contenuti asperissimi, ma serviti in un contesto francamente puerile, è altresì funzionale a tenerli spenti sugli altri fallimenti in materia di gestione dei flussi migratori, di costo della vita, di pressione fiscale, di condizioni della sanità e della scuola pubblica. E poi per tacere sulla inesistente realizzazione delle riforme annunciate e non portate a compimento: né quella sull'autonomia regionale, né quella sul cosiddetto "premierato". Della riforma della Giustizia lasciamo stare: il giudizio lo hanno dato direttamente gli elettori al referendum.

Con questo bilancio Governo e maggioranza si apprestano ad affrontare le fasi finali di una campagna elettorale che per loro è iniziata dall'atto dell'insediamento a Palazzo Chigi, ma che ora rischia davvero di chiamare entrambi a una resa dei conti davanti al corpo elettorale, per di più con la spina nel fianco di una nuova formazione di estrema destra che ancora non si sa come gestire.

Per questo stanno cambiando, in *articulo mortis* di questa legislatura, la legge elettorale con un'altra in odore di incostituzionalità, ma sappiamo che alla Costituzione sono assai meno affezionati degli Italiani.

Cosa di meglio della cortina fumogena della poco edificante *soap opera* messa in scena in questi giorni, che ha anche il supplementare vantaggio di blandire il vittimismo ricorrente nella propaganda di chi ci governa?

EDITORIALE

sommario

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

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

n. 128
giugno 2026

Direttore:
Walter Chiareghin

Posta elettronica:
info@ilponterosso.eu

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

In copertina:
Marcello Mascherini
Elena
bronzo, 1959
h. cm. 116
collezione privata

IL PONTE ROSSO
MENSILE DI ARTE E CULTURA
N. 128 giugno 2026

Artisti al lavoro
alla Biblioteca Statale
"Stelio Crise"

Fabiola Faidiga
Pietre erranti

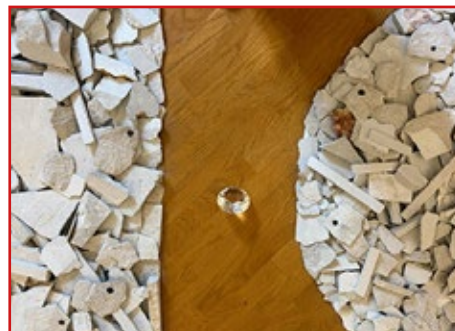
Giulia Scilicuzzo
Remember your epiphanies?
... Ay, very like a whale

TRA JOYCE E CAMPITELLI: DUE MOSTRE DEL GRUPPO78

PAST FUTURE.

**Ineluttabile
modalità del visibile**

Past Future. Ineluttabile modalità del visibile è la mostra collettiva organizzata dagli artisti del Gruppo78 in occasione del Bloomsday 2026, realizzato a Trieste dal Museo della Letteratura LETS. Sono esposte le opere realizzate da sedici coppie di artisti dopo un comune lavoro laboratoriale di 40 giorni. La mostra è curata da Francesco Carbone. Il tema è: "Passato/Futuro: quale tradizione è ancora vitale? E per quale futuro farla propria?". Tutti gli artisti coinvolti si sono riconosciuti in un momento dell'Ulisse di James Joyce: quando il giovane Stephen Dedalus vede nel maturo Leopold Bloom "l'accumulazione del passato", nello stesso momento in cui Leopold Bloom sente nel giovane Stephen "la predestinazione del futuro": un caso di quell'intrecciarsi di punti di vista diversi che nell'Ulisse Joyce ha chiamato parallasse. Ogni coppia (che in alcuni casi si è allargata diventando un piccolo gruppo di lavoro) è stata formata da un artista del Gruppo78 e un artista giovane (anche alla prima esperienza professionale), o anche con un percorso di crescita in cui sta affrontando fragilità e problematicità proprie. Hanno partecipato al progetto artisti di: Italia, Austria, Francia, Olanda, Kenia, Cuba, Svizzera, Irlanda. Tutte le opere esposte sono ispirate a momenti dell'Ulisse e del *Finnegans Wake* di Joyce. Sono stati usati pressoché tutti i linguaggi artistici attuali: pittura, scultura, video arte, fotografia, performance, installazione, collage, ecc. In ogni coppia si è rivissuta la relazione intergenerazionale (positiva o mancata, incompiuta o fatale) che nell'Ulisse lega Leopold Bloom a Stephen Dedalus. Allo stesso tempo, si è tenuta presente – assieme a quelle di tanti artisti – la relazione tra il giovane Joyce e il maturo Svevo: relazione paritaria, libera, cruciale per entrambi. Il progetto è stato possibile grazie al partenariato con la Biblioteca Statale Stelio Crise, l'Università degli Studi di Trieste, il Liceo Artistico E. e U. Nordio, Hangar Teatri. Il Gruppo78 ha allo stesso tempo collaborato con il Collegio del Mondo Unito di Duino, la Cooperativa sociale 2001, l'associazione culturale Le Ombre, Casa C.A.V.E. di Aurisina, il collettivo artistico M-Arte e V-ArT multimedia design. Il progetto ha avuto il contributo delle



Fondazioni Casali.

GLI ARTISTI: Giuliana Balbi, Marta Jeran, Francesco Carbone, Lorenzo Liota, Francesco Carbone, Giulia Scigliuzzo, Pierpaolo Ciana, Danilo Mitic, Miriam Delbianco, Gabriel Castellani, Eleonora Ferrari, Davide Padermi, Fabiola Faidiga, Mark Veznaver, Oltre quella sedia, Cecilia Luzzato-Fegiz, Federica D'Oria, Lucia Flego, Matilde Von Der Lage, Guillermo Giampietro, Gruppo Static Voice, Cristina Lombardo, Karla Betancourt Rodriguez, Paola Pisani, Orlaith Mayet, Giordano Rizzardi, Agnese Sgarbossa, Paola Sabatti Bassini, Anita Treccani, Marisa Ulcigrai, Lucia Veronese, Elisa Zurlo, Aaron Choda. Con la partecipazione straordinaria di Sara Alzetta.

Attivissimo il Gruppo78 che ha organizzato due mostre parallele

LA COLLEZIONE DI UNA PROFESSORESSA.

La lezione di Maria #2

18 giugno > 13 luglio 2026

Sala Veruda di Palazzo Costanzi

La collettiva *“La collezione di una professo-*

ressa. La lezione di Maria #2”, è una mostra omaggio a Maria Campitelli organizzata dal Gruppo78 e dal Comune di Trieste. L'esposizione, curata da Massimo Premuda, mette in dialogo 25 artisti italiani e internazionali dalla *Collezione Campitelli* con altrettanti artisti del Gruppo78. La mostra, sostenuta dalle *Fondazioni Casali ETS*, è visitabile tutti i giorni fino al 13 luglio dalle 10 alle 13 e dalle 17 alle 20. Dopo il successo di pubblico e critica della mostra *“Omaggio a Maria Campitelli. La lezione di Maria #1”* allestita alla Sala Veruda di Palazzo Costanzi nel luglio 2025, il Gruppo78 realizza una seconda mostra dedicata alla figura di Maria Campitelli (Trieste 1930-2023), insegnante di storia dell'arte, critica d'arte militante e curatrice di arte contemporanea, nonché storica presidente del Gruppo78, da lei fondato nel 1978, fino all'anno della scomparsa. L'esposizione si articola partendo dalle opere degli artisti da lei collezionate in oltre 45 anni di attività sul territorio, infatti nella sua lunghissima carriera di curatrice di arte contemporanea ha promosso l'attività di un gran numero di artisti di Trieste e di fuori città e organizzato centinaia di mostre locali, nazionali e internazionali. I lavori da lei raccolti, frutto di acquisti mirati da galleristi, doni di artisti o scambi con curatori, rappresentano il punto di partenza per ricostruire la storia culturale di Trieste dalla fine degli anni Settanta ad oggi, attraverso le sue relazioni con i protagonisti della scena artistica italiana e internazionale. In mostra si parte dallo

storico spazialista Giuseppe Capogrossi per arrivare a nomi di rilievo internazionale, ma anche ad autori della nostra regione e città, da Ugo Carà a Lojze Spacal, da Bruno Chersicla a Piermario Ciani, da Mario Sillani a Emanuela Marassi, da Enzo Cogno a Odinea Pamici. Ogni opera è legata a una

documentata frequentazione con artisti, critici, curatori e galleristi, e tutte queste storie verranno raccontate attraverso la selezione di 25 lavori significativi che, oltre all'indiscussa qualità artistica, sono emblematici di una relazione precisa e di una puntuale occasione espositiva. Infine le opere selezionate dalla collezione d'arte Campitelli sono state di stimolo e ispirazione per gli artisti del Gruppo78 che hanno realizzato altrettante opere omaggio per affiancare con lavori di oggi le sue scelte e di continuare così *“la lezione di Maria”*!

25 artisti dalla Colle-

zione Campitelli: Arman, Mario Bessarione, Giuseppe Capogrossi, Ugo Carà, Luciano Celli, Bruno Chersicla, Piermario Ciani, Vittorio Antonio Cocever, Manolo Cocho, Enzo Cogno, Vincenzo Maria De Bernardo, Camilian Demetrescu, Piero Dorazio, Sanja Iveković, *Emanuela Marassi*, Odinea Pamici, Paolo Patelli, Fabrizio Plessi, Emilio Scanavino, Rudolf Schwarzkogler, Mario Sillani Djerrahian, Lojze Spacal, Adriano Stok, Barbara Strathdee, Miroslav Šutej *in dialogo con:*

Giuliana Balbi, Serena Bellini, Loretta Cappanera, Isabel Carafi, Francesco Carbone, Pierpaolo Ciana, David Dalla Venezia, Bruna Daus, Cecilia Donaggio Luzzatto-Fegiz, Fabiola Faidiga, Alfonso Firmani, Lucia Flego, Guillermo Giampietro, Cristina Lombardo, Nadja Moncheri, Lucio Perini, Paola Pisani, Giordano Rizzardi, Barbara Romani, Alessandra Spigai, Massimo Stenta, Luigi Tolotti, Marisa Ulcigrai, Elisa Vladilo, Elisa Zurlo.



MOSTRE IN REGIONE

sommario

Alessandra Spigai
Proiezione spaziale

Serena Bellini
Araba Fenice

David Della Venezia
no. 931

IL PONTE ROSSO
MENSILE DI ARTE E CULTURA
N. 128 giugno 2026

L'ARTE DI TOCCARE L'ESSENZIALE

di Luciana Amato



Marco Lodoli

Se scrivere bene significa arrivare al cuore delle cose, Kurt Vonnegut ci ricordava che «la semplicità del linguaggio non è solo rispettabile, ma forse anche sacra». Lo dimostrano i grandi maestri capaci di racchiudere l'infinito in una manciata di ore: come l'intera esistenza di Leopold Bloom nell'*Ulisse* di Joyce si consuma nello spazio di un giorno, così anche Marco Lodoli, in *Solo un giorno*, sceglie la medesima compressione temporale. Riducendo il tempo al minimo, allo stesso modo la scrittura si spoglia del superfluo per toccare direttamente l'essenziale.

Uscito a fine aprile 2026 per Einaudi, *Solo un giorno* stabilisce già nel titolo il proprio arco temporale. Eppure il lettore che conosce Lodoli, prima di iniziare la lettura, si domanda: solo un giorno, e basta? Oppure solo un giorno, ancora?

La trama è semplice. Il protagonista, Scipione, è un giovane laureando che incontriamo al risveglio, la mattina della discussione della tesi. È un giorno decisivo, ma la transizione alla realtà sguscia dal sogno in modo sospetto e insieme plausibile. Conosciamo i suoi genitori, apprensivi e borghesi, indebitati fino al collo per permettergli di studiare. Nel loro entusiasmo riversano sul figlio anche l'ansia di un riscatto atteso da anni: vogliono festeggiare, tra spumante e patatine, olive e torri di tramezzini, davanti ai parenti accorsi a sbirciare nelle loro vite.

Il rito al quale Scipione sente di dover partecipare lo espone a una sensazione complessa, fatta di riconoscenza e senso di colpa, ma anche di impotenza. Lodoli tratteggia tutto questo con il suo linguaggio semplice e pacato, una scrittura asciutta che continua

a mostrare le inquietudini reali delle persone pur collocandole in un mondo surreale. Un mondo che, nella sua poetica, sembra essere l'unico capace di rivelare la vera natura umana e quasi di redimerla dalla delusione della vita.

L'intera giornata di Scipione si svolge in bilico tra immaginazione e realtà, tra desideri inespressi e un mondo fantastico costruito negli spazi vuoti della sua esistenza di studente che dovrebbe ormai affacciarsi alla vita adulta.

Fuori casa, mentre si avvia verso l'università, incontra la giovane vicina Cecilia, anche lei elegante per la foto di fine anno scolastico. Scipione trascorrerà la giornata con lei: muore di solitudine e desidera averla accanto proprio nel momento che dovrebbe segnare il suo ingresso nel futuro.

Forse allora il titolo tratta di un amore durato un solo giorno. O forse di un amore mai accaduto ma comunque vissuto. Cecilia potrebbe essere l'amore, oppure soltanto la possibilità dell'amore. In un romanzo dove realtà e immaginazione si sovrappongono continuamente, diventa difficile stabilire chi sia davvero la giovane vicina. Quello che conta è il ruolo che assume nella giornata di Scipione: offrirgli una presenza capace di interrompere, almeno per qualche ora, la sua solitudine. Cecilia sembra incarnare tutto ciò che a Scipione manca: il movimento, la scelta, la capacità di attraversare il mondo senza restarne paralizzato. Più che una compagna di viaggio, diventa la forma concreta di una vita che il protagonista, studente trentenne, non ha ancora avuto il coraggio di vivere.

I due attraversano una Roma resa irriconoscibile, violenta e respingente, eppure ancora capace di essere casa. La Roma di Lodoli è sia uno sfondo che presenza viva, una città onirica che cambia forma insieme alle paure e ai desideri del protagonista. Una città che sembra riflettere dall'esterno il disordine interiore di Scipione. Condivideranno anche la vendetta, e soprattutto quella vita nascosta a tutti: l'alibi dietro cui Scipione finge di sostenere esami mentre in realtà vive nell'attesa di un futuro che non sa come immaginare né plasmare.

Lodoli, maestro di questi accartoccia-

Nel romanzo breve *Solo un giorno* Marco Lodoli mostra come, in alcuni momenti dell'esistenza, un solo giorno possa contenere il peso di molti anni

NARRATIVA

sommario

menti della trama, intercetta un'emozione precisa e trasversale a molte ultime generazioni: il sentimento di chi ha sognato di cambiare tutto, magari proprio attraverso una laurea; di realizzare i desideri dei genitori per costruire finalmente i propri; di avere davanti un'occasione irripetibile; di credere negli amori indissolubili e nelle energie inesauribili; soprattutto, di sapere distinguere con certezza il bene dal male.

Più che il racconto di una laurea mancata, *Solo un giorno* sembra il romanzo dell'attesa: quella stagione della vita in cui si continua a immaginare che il momento decisivo debba ancora arrivare, senza accorgersi che il tempo, nel frattempo, è già passato. In questo senso la scelta di racchiudere tutto in una sola giornata non è soltanto un espediente narrativo. È il modo con cui Lodoli mostra come, in alcuni momenti dell'esistenza, un solo giorno possa contenere il peso di molti anni.

Il viaggio si conclude con una chiosa surreale che riesce però a ricomporre l'avventura di questa unica giornata e a ricondurre Scipione – e con lui il lettore – finalmente a casa. Una casa nella quale continuano a convivere sogni e desideri, aspirazioni e disillusioni, tutto ciò che immaginiamo di essere e ciò che resta quando la vita, semplicemente, accade.

La forza della narrativa di Marco Lodoli (Roma, 1956) risiede in un paradosso geografico e posturale: aver trasformato l'insegnamento nelle periferie romane nell'osservatorio privilegiato da cui decifrare le faglie del contemporaneo. Dopo gli studi classici e la laurea in Lettere, la scelta della scuola come professione per oltre quarant'anni ha radicalizzato una traiettoria creativa del tutto estranea alle mode generazionali, radicata tra i banchi dove il centro storico della capitale è solo un'eco sbiadita.

Il passaggio dalla poesia d'esordio di *Un uomo innocuo* (1978) alla prosa di *Diario di un millennio che fugge* (1986) definisce una linea stilistica fondata sulla sottrazione. Più che strutturare trame complesse, la sua produzione procede per frammenti e apparizioni. La Roma di Lodoli non possiede lo spessore monumentale della grande tradizione cinematografica, né la violenza iperrealista

delle borgate; è un territorio suburbano e rarefatto, dove si muovono figure minime: gli adolescenti precari, i corpi dolenti della trilogia *I fannulloni*, *Crampi* e *Grande circo invalido*, o i viandanti di *Grande raccordo*. E ancora i professori, bidelle e creature che sembrano fuggite da lontano per portare messaggi da svelare.

La precisione della sua prosa si gioca su questo equilibrio instabile: un impianto realistico che si incrina per lasciare spazio a una svolta metafisica. Nei romanzi più recenti, da *Il preside a Tanto poco*, passando per *Il vento*, *I fiori*, *Sorella* e *Vapore*, gli interni scolastici e domestici diventano teatri dell'assoluto, dove insegnanti stanchi ed esistenze ordinarie affrontano il peso della quotidianità.

Anche l'attività pubblicistica partecipa di questo metodo. Le storiche collaborazioni con *la Repubblica* non adottano mai la distanza del sociologo, ma conservano la medesima temperatura della narrativa. Antologie e romanzi come *I professori e altri professori* o *Il rosso e il blu* testimoniano la centralità dell'esperienza educativa: la convinzione che la cronaca scolastica contenga le strutture profonde del desiderio: il desiderio dei ragazzi di trovare un senso, il desiderio degli insegnanti di custodire e soffiare su quel potenziale inconsapevole.

A quasi cinquant'anni dall'esordio narrativo, il lavoro di Lodoli si impone per una ostinata fedeltà ai margini. Non è un invito nostalgico alla lentezza, ma un esercizio di attenzione ottica capace di dialogare con linguaggi e generazioni differenti, mantenendo una voce appartata e autonoma, sospesa tra l'osservazione del presente e l'interrogazione della condizione umana.

Luciana Amato (1979), laureata in Progettazione del Turismo Culturale a Padova, con una carriera ventennale nel settore dell'accoglienza e della formazione, è impegnata nell'organizzazione di eventi e nella promozione editoriale. Collaboratrice della realtà culturale *Il Ponte rosso*, ha fondato la community *Spiriti Liberi*, un progetto di aggregazione che trasforma la lettura in uno strumento di crescita personale e coesione sociale.



Marco Lodoli
Solo un giorno
Einaudi, Torino 2006
pp. 88, euro 14,00

IL PONTE ROSSO
MENSILE DI ARTE E CULTURA
N. 128 giugno 2026

ANDARE PER GRAND HOTEL

di Gabriella Ziani



Hotel Danieli nella Belle Epoque
stampa da un acquerello
di Fortunino Matania

Nella bella collana del Mulino intitolata *Ritrovare l'Italia*, che si sgrana per itinerari tematici i più vari (*Andare per parchi nazionali*, *Andare per università*, *Andare per le piazze*, *Andare per i fari*, *Andare per l'Italia razionalista* e così via: per stregoneria, per eremi, per saline, per caffè storici e colonie estive) è uscito adesso un gustoso reportage sui Grand Hotel, che ripercorrendo i variabili flussi turistici d'élite fra fine '800 e primi decenni del '900 articola un viaggio storico-sociale nell'imprenditoria del lusso, nella magnificenza architettonica e degli arredi, sbircia nei menù dell'alta cucina rigorosamente di marca francese, nei costosi vezzi dei viaggiatori aristocratici per titolo o per conto in banca, e individua nelle sfarzose stanze il passaggio di una infinita serie di grandi scritto-

ri, letterati e musicisti, divi del cinema e vip danarosi, senza dimenticare i capi di Stato, in sosta personale o impegnati in *meeting* planetari.

Articolato per luoghi (Riviera ligure, Golfo di Napoli, Sicilia, costa Adriatica, laghi e monti) ma anche per temi di vivace approfondimento (i menù, il costo di una stanza, il mito trascolorato nella cultura popolare e nel cinema), è un lavoro anche divertente per la massa di notizie e aneddoti quello che ha cucito Stefano Pivato, già docente di Storia contemporanea nelle Università di Urbino e di Trieste. Non è chiaro perché – avendo avuto base proprio a Trieste – infili sugli hotel triestini un paio di imprecisioni: dice dell'ex Hotel de la Ville, già Metternich, al tempo d'avanguardia per aver installato nel 1911 il primo ascensore della città, che «oggi è sede della Fincantieri ubicata direttamente sul porto», mentre affaccia sulla Rive, dove, all'epoca della sua costruzione, erano ormeggiati i velieri, a distanza sia dal Porto vecchio che dal Porto nuovo.

Altrettanto vale per l'Excelsior Palace (1913), diventato Savoia Excelsior Palace dopo la fine del primo conflitto mondiale. Costruito dall'architetto viennese Ladislaus Fielder, in stile eclettico, fu dagli irredentisti sprezzato come «tedesco», gli italiani sollecitati a snobbarlo. L'autore però fa risalire la sua ristrutturazione «nella veste attuale» al 1976, mentre il restauro definitivo che gli ha restituito vesti sontuose è del 2009, con la proprietà di Starhotels, cui ancora appartiene.

Per i Duchi d'Aosta sembrano sufficienti le notizie storicamente accreditate: fu Locanda Grande fin dal 1500, ospitò fra gli altri Horatio Nelson, Giacomo Casanova, Carlo Goldoni, Gioacchino Murat, Giuseppe II d'Asburgo-Lorena, e fu macabro teatro nel 1768 dell'assassinio dell'archeologo Johann Joachim Winckelmann. Poi il Comune decise di sostituirla con un edificio più elegante e il bando di gara fu vinto dalle Assicurazioni Generali, già proprietarie, sul lato

La proposta di un itinerario tra le architetture magniloquenti, gli arredi eleganti e i menù allettanti delle strutture alberghiere per pochi

SÌ, VIAGGIARE

sommario

opposto, di Palazzo Stratti. Notizie particolari su questa storia, che è alla radice dell'assetto di Piazza Unità, si trovano in *Trieste 1872-1917, Guida all'architettura* a cura di Federica Rovello (Mgs Press, 2007 e 2024). Le Assicurazioni Generali vincolarono la municipalità a lasciare la piazza «libera e aperta» per consentire la piena visibilità dei suoi due edifici, pena un indennizzo di 55 mila fiorini qualora entro 99 anni se fosse ostruito lo spazio con nuove edificazioni. Da questo accordo stipulato nel 1872 nacque, su progetto degli architetti Eugenio Geiringer e Giovanni Righetti, l'Hotel Garni (cioè “ammobiliato”), rimasto tale e quale fino a oggi anche nei successivi passaggi, Hotel Vanoli dal 1912, Duchi d'Aosta dal 1972.

Sono, questi, dettagli di cultura locale che l'autore non era obbligato a conoscere o citare, tanto ha da ricostruire nel viaggio tra questi luoghi tipici dello *status symbol*, ai quali diede impulso la clientela straniera, e specialmente nordica, che – abbandonato il Gran Tour settecentesco – cominciò a svernare nella dolcezza del clima italiano, prima di tutto sulla Riviera ligure, luogo di primo approdo. Erano inglesi, tedeschi, russi, «conti e baronesse, artisti e faccendieri», che per meglio passare il tempo di svago importavano le proprie comodità: il tennis debutta a Bordighera, il golf e il cricket a Sanremo, il gioco d'azzardo a Ospedaletti, evoluzione delle già tante *Kursaal* affiancate al corpo degli hotel.

Un altro potente motore nello sviluppo di questi giganteschi palazzi che plasticamente incarnano lo stile e lo spirito della *Belle Époque*, esondando nelle rifiniture di stampo Liberty o neorinascimentale, e imitando il lusso delle residenze aristocratiche, furono le Esposizioni universali, a Londra, Parigi e Vienna, capaci di mobilitare milioni di visitatori, ma pare che il top si trovasse allora in Svizzera, dove allo sfarzo si univano «la vista» e deliziosi parchi. Proprio dalla Svizzera venivano sia l'invenzione dell'ascensore (Schindler, 1874) e sia il signor César Ritz, che cominciò la pro-



pria avventura come cameriere a Parigi e poi fondò la grande catena alberghiera di espansione (e fama) mondiale.

Ma ogni storia è una storia, e ciascuna ne scopre mille, tra usi, costumi, mode e flussi di ceti sociali, ascese e cadute, architettura e imprenditoria, snobismi e capricci, arte e pubblicità (quest'ultima a firma di grandi cartellonisti, tra cui il triestino Marcello Dudovich che nel 1922 per promuovere Rimini «ritrae una donna in costume da bagno e con la pelle abbronzata che cavalca un delfino rosso», mandando «in soffitta le pudicizie ottocentesche»). Insomma risuona in questi megapalazzi da 400 e più stanze tutto il *carillon* che il lusso è in grado di suonare, al trillo rutilante dei quattrini. Un mondo da sogno entrato nei romanzi rosa degli Anni Trenta, nel cinema (su tutti, Fellini con *Amarcord*) e popolarmente celebrato nel '46 con la rivista di fotoromanzi intitolata proprio *Grand Hotel*, antesignana cartacea delle serie tv, che nel 1950 vendeva un milione di copie. Fino ad arrivare all'occhio critico dei filosofi del Novecento, i quali censurarono un tale “capitalistico” abitare che corrompeva i limiti della borghesia (György Lukács), e ne decretaro-

Il cantiere dell'hotel Excelsior durante i lavori di palificazione



Stefano Pivato
Andare per Grand Hotel
il Mulino, Bologna, 2026
pp. 187, euro 15,00

IL PONTE ROSSO
MENSILE DI ARTE E CULTURA
N. 128 giugno 2026

Risuona in questi megapalazzi da 400 e più stanze tutto il carillon che il lusso è in grado di suonare



L'Hotel Metternich
(poi Hotel de la Ville)
lungo le Rive
Primi del Novecento

no (Marc Augé, Zygmunt Bauman) una natura di «non luogo», al pari dei centri commerciali.

Oggi ormai questi alberghi, che già avevano fatto a gara coi fasti del treno ben arredato, hanno concorrenza dalle navi da crociera, una imitazione dell'imitazione del lusso esorbitante (che spesso cade perciò nel pacchiano), e sono a propria volta eredi dei mitici primi transatlantici, essi pure griffati dai migliori nomi dell'architettura e dell'arte, e altrettanto esigenti in fatto di abiti da sera e smoking, e rigorosi sulla moda francese a tavola (maestro indiscusso il celebre Escoffier).

Ci pensò il fascismo, con la sua dittatura autoctona, a piallare (ma non sostituire nei piatti) questi vezzi stranieri, ridipingendo i *vol au vent* come «volo al vento» e il *soufflé* come «soffiato». Peggior sorte per un hotel Chamberlain storpiato in «Cimberlino» e un Buenos Aires in «Buonaria»: dallo snobismo al ridicolo in un attimo.

Intanto l'*hotellerie* si era espansa dappertutto: a Napoli (fascino dell'ar-

cheologia), a Palermo (per la scoppiettante intraprendenza di Donna Franca Florio), a Venezia, dove nel 1906 viene fondata da Giuseppe Volpi di Misurata e da Vittorio Cini la Compagnia italiana grandi alberghi (Ciga), che con il Danieli e il Gritti, allestiti nei palazzi che erano stati residenza dei dogi, raggiunse nel primo '900, giudica Pivato, «il massimo livello per il turismo ricco». Sugli ospiti illustri la lista che l'autore colleziona per ogni albergo è tale che sembra non mancare nessuno, in sosta qua o là: Hemingway, Fitzgerald, D'Annunzio, Nietzsche, la Duse, Wilde, Puccini, Wagner, Mascagni, e più tardi la Callas con Onassis, molti dei quali pare abbiano iniziato o completato in quelle sale, fra sete e *boiserie*, alcune delle loro opere più famose, mentre Thomas Mann ambientò il suo *Morte a Venezia* all'Hotel Des Bains del Lido.

Seppure ancora oggi quelli che restano siano in pieno fulgore, rappresentano – dice Pivato – solo il 2 per cento dell'*hotellerie* totale, e si capisce, ora il turismo è di iper-massa e dilaga in B&B e affitti brevi, sgranocchiando i centri storici fino a livelli di allarme. Non tanti possono permettersi una stanza con molte stelle. Il reportage storico riserva anche in questo caso simpatici dettagli. Quanto costava, si chiede l'autore, un soggiorno in questi templi del lusso nell'epoca d'oro? E risponde: una media di 10 lire al giorno, quando un bracciante ne prendeva 1, o 1,50. Nel 1930 il costo era salito a 120-160 (il manovale ne percepiva 150-300, ma al mese). L'Excelsior Palace di Venezia Lido raggiunse le 210-280 lire quotidiane, senza contare l'infinita varietà degli «extra» e il fatto che la *crème de la crème* viaggiava onusta di parenti e domestici al seguito, tutta una compagnia di conforto con relativo ciclopico bagaglio (abiti per ogni ora del giorno e della notte) e conseguente necessità di facchini, cameriere, assistenti. Un trasloco, con ore e ore di treno, e i forzieri al seguito. Le fatiche del bel vivere che hanno fatto storia.

TRE NOVELLACCE RIESUMATE DAGLI ARCHIVI

di Walter Chiareghin

Ho avuto modo di conoscere sua madre, la signora Loredana, qualche minuto prima di conoscere di persona Elisa Donda, ad un convegno su Giotti in cui la figlia era tra i relatori. Quando ho capito che anche lei dispone del medesimo modo di fare accogliente della madre, ho pensato che un'intervista potrebbe rivelarsi lo strumento più adeguato per parlare del suo ultimo lavoro, Le "Novellacce" di Giorgio Fano, che Elisa ha appena pubblicato con la EUT, Edizioni dell'Università di Trieste.

Cominciamo dalla fine del tuo libro: nei Ringraziamenti, citi Anna Storti, che purtroppo non ha potuto vedere stampato il tuo lavoro, con accenti di sincero affetto, di rimpianto e gratitudine.

Sì, è venuta a mancare l'anno scorso e penso di non essermi ancora ripresa dalla notizia: è stata veramente la mia insegnante negli anni dell'università, fin dal primo anno, quando mi ha fatto appassionare alla letteratura triestina, grazie alla sua passione, è riuscita a farmi innamorare di *La guerra del '15* di Giani Stuparich e inoltre mi ha introdotto nell'Archivio degli scrittori e della cultura regionale, mi ha sempre incoraggiata nelle mie ricerche, anche nella pubblicazione di un quaderno di guerra inedito di Carlo Stuparich e infine mi ha seguita nella stesura del libro, fino agli ultimi giri di bozze, per cui si può veramente dire che questo libro è l'ultimo impegno sul quale la Storti ha lavorato. Per me è stata una presenza e una guida appassionata per tutti i dodici anni che ho avuto la fortuna di ascoltarla e di averla vicino.

Allora, parliamo di queste tue Novellacce, che sono – mi pare – una filiazione della tua tesi magistrale, vero?

Sono proprio la mia tesi, in effetti. Poi molto elaborata: il quarto capitolo del libro, per esempio, "Le Novellacce tra letteratura e contaminazioni", non esisteva. Inoltre ho un po' rinvigorito la biografia dell'autore. Ci ho impiegato sei anni a completare il lavoro, certo facendo anche altro, ma vi sono confluiti dentro una quantità di letture, di studi e di approfondimenti.

Per la tesi di dottorato ti sei invece occupata di altro?

Non del tutto: la base di Fano rimane, perché ho attinto al suo carteggio inedito con il filologo Sebastiano Timpanaro – iniziato nel

1949 e proseguito fino all'anno della morte di Fano, nel 1963 a Siena – e a quello tra Timpanaro e Voghera. Diciamo che con questo progetto di ricerca ho completato lo studio di Fano, in quanto il carteggio tratta dell'ultima parte della sua vita.

Cosa hai trovato nelle tue ricerche d'archivio circa la genesi di queste Novellacce?

Anche se lo scrittore delle *Novellacce* è anziano (le scrive negli anni Sessanta), l'idea degli *Anacopridi*, per esempio, risale alla sua giovinezza, tanto che venne attribuita in un primo momento a Saba. La storia, prima di essere scritta, veniva spesso raccontata in casa, oralmente, per cui se la ricordavano tutti. Secondo me, i testi riguardano da vicino la prima parte della vita di Fano.

Ecco, parliamo proprio di questa prima parte della sua biografia. Fano era al centro di una complessa rete di rapporti, tutta gente che ha avuto un ruolo nell'ambiente culturale triestino di quegli anni: Saba prima di tutti, e Lina, ma anche Cantoni, suo cugino, Enrico Elia, Guido Voghera e Giotti, che gli era stato anche cognato, ma quell'amicizia che si era poi raffreddata...

Sì, s'era affievolita, certo, ma è rimasta sostanzialmente tale fino alla fine. Però questa rete di relazioni cui accenni ha fatto di Fano una figura importante non soltanto nella filosofia neoidealista e nello studio sull'origine del linguaggio, ma lo rese attivamente presente anche in ambito letterario e pedagogico. Tra loro, quei giovani si scambiavano libri, discutevano fino allo sfinimento, ma andavano anche al mare assieme, allo stabilimento Amadi, a pochi passi da Villa Veneziani dove abitava Svevo, una spiaggia resa oggi inagibile per le installazioni industriali della Ferriera di Servola.

Fano, come evidenze nella biografia che hai ricostruito, è stato un "irregolare" della cultura?

Certo. Innanzitutto è stato un autodidatta, cresciuto quasi per intero al di fuori dell'istituzione scolastica, che difatti ha abbandonato ancora negli anni del liceo. «A scuola ti insegnano solo stupidaggini» era la risposta che opponeva a quanti gli chiedevano ragione di quell'abbandono. Del resto la cultura che si era costruito da sé doveva avere solide basi, tanto in ambito filosofico quanto in generale, se gli

VISTI DA VICINO

sommario



Elisa Donda
**Le Novellacce
di Giorgio Fano**
EUT Edizioni Università
di Trieste, 2026-06-11
pp. 251, euro 16,00
Opera disponibile
ad Accesso Aperto

IL PONTE ROSSO
MENSILE DI ARTE E CULTURA
N. 128 giugno 2026

Conversazione con Elisa Donda, curatrice per EUT di tre testi narrativi di Giorgio Fano, accompagnati da un accurato saggio introduttivo, frutto delle sue ricerche

consentì di intrattenere un confronto epistolare con Croce nel 1912, quando il filosofo abruzzese era già senatore e occupava una posizione centrale nella vita culturale del Paese.

Mentre il Nostro non disponeva ancora di una laurea, della quale apprendo dal tuo libro una genesi davvero curiosa, a dir poco.

Difatti: Fano si laureò a Padova nel '23, a pieni voti, senza tuttavia aver frequentato nemmeno una lezione. Per di più era riuscito ad iscriversi all'università senza disporre di un diploma, falsificando quello di suo cugino, Giuseppe Fano, e producendolo, contraffatto, all'atto dell'iscrizione.

Una personalità e una biografia complessa e articolata, per non parlare del suo pensiero e delle sue opere, con pubblicazioni che comparivano sulle più importanti riviste scientifiche, che si affiancano alla sua collaborazione al *Corriere dei piccoli*.

In effetti è così. I racconti di cui tratto nel libro sono rivolti a un pubblico adulto, ma Fano era forse più conosciuto dal pubblico come autore per l'infanzia. Però leggeva molto, anche testi letterari. A un esame di quel che è rimasto della sua biblioteca (che gli fu sequestrata due volte a causa del suo antifascismo e delle leggi razziali), quasi tutta composta da testi filosofici, in gran parte in lingua tedesca, vi erano anche romanzi in italiano. L'ultimo libro che leggeva prima di morire era *Il gattopardo*, anche se tra le opere letterarie che aveva letto primeggiano quelle di autori ottocenteschi, ma anche scrittrici nordiche, per lo più scritte in tedesco, perché aveva anche uno specifico interesse per la letteratura femminile. Insomma, era un lettore fuori dai canoni, come la sua vita, del resto.

Non è probabile che il suo impegno di saggista abbia limitato il suo tempo di lettore di narrativa?

Sicuramente, ma bisogna anche dire che forse l'impegno letterario gli portò via tempo ed energie per la stesura dei saggi filosofici, come temeva Annetta, seconda moglie del filosofo. Fano era sempre stato attirato dal mondo delle Lettere e dell'editoria. Nel '19 aveva acquistato con Saba la libreria di Via San Nicolò,



per la quale litigarono perché Fano avrebbe inteso vendervi libri freschi di stampa, mentre l'altro la voleva antiquaria, e poi fondò la Fauno editore, pubblicò soltanto due volumi e poi fallì. A riprova del fatto che i libri esercitavano su di lui una forte attrazione.

Per una storia così complessa, dove hai cercato il bandolo della matassa, per produrre poi il paratesto (veramente illuminante, lasciami dire) del libro del quale parliamo?

Innanzitutto ho potuto disporre di due archivi: quello degli scrittori e della cultura regionale, dell'Università di Trieste e anche quello della famiglia Fano, messi a disposizione dal figlio Guido, oltre che dalle testimonianze sia dello stesso Guido sia del nipote Vincenzo Fano, che mi ha raccontato episodi ed aneddoti entrati nella mitologia della famiglia, oltre a fornire l'introduzione al libro. Poi, naturalmente, attingendo a tutta una bibliografia, in primo luogo ai volumi di Annetta, seconda moglie di Giorgio e madre di Guido, e a quelli di Giorgio Voghera, e naturalmente alle lettere presenti nei due archivi di cui ti ho detto. Nel carteggio tra Fano e Voghera, in particolare, ho potuto rinvenire molte osservazioni riguardanti proprio le *Novellacce*, che l'autore inviava per averne un giudizio, esprimendo tra l'altro l'intenzione di pubblicarle, senza mai riuscirvi. Tuttavia, le *Novellacce* circolarono tra amici e uomini di grande cultura, come Claudio Magris e, il già citato, Sebastiano Timpanaro.

Veniamo alle *Novellacce*. Ti sei imbattuta in questi testi che non sono una passeggiata, pur contenendo elementi oggettivamente interessanti. A me, riesumando una remota lettura dei miei anni di scuola, han fatto venire in mente il *Candide* di Voltaire, per dire...

È comprensibile. C'è anche un intento illuministico in questi testi, che del resto sono in consonanza anche con la loro contemporaneità, con alcuni aspetti surreali o del realismo magico, pensa a Bontempelli, che si erano affermati proprio nella prima metà del Novecento. Del resto, citando Calvino, ho rilevato che il racconto fantastico può definirsi come la naturale

Tutti i tre testi delle Novellacce si ispirano al tentativo di combattere i tabù del corpo

VISTI DA VICINO

sommario

Giorgio Fano
con Annetta
Draga S. Elia, 1930
Archivio Fano

prosecuzione del racconto filosofico francese.

Il collegamento con l'Illuminismo mi pare presente in particolare nella prima novella, *La mistificazione amorosa*, che tenta di esorcizzare un tabù, quello che circonda il desiderio amoroso.

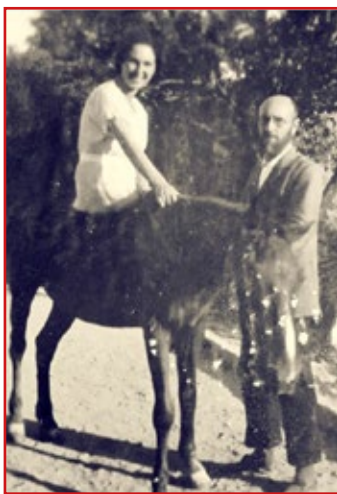
Tutte e tre le *Novellacce* si ispirano al tentativo di combattere i tabù, ma certo la questione in quella che citi si fa ancora più evidente per le considerazioni di carattere pedagogico di cui è intessuta la trama della prima novella. Fano mette in bocca a un suo personaggio, il barone von Maehrenfeld, una riflessione circa la foglia di fico che la tradizione iconografica colloca sotto l'ombelico, mentre lo scopo di tutto il macchinoso tentativo educativo messo in atto dal barone si pone semplicemente l'obiettivo di spostare quella foglia sotto il naso.

Delle tre novelle, quella sicuramente più realistica e anche la più esplicita è *Il rompighiaccio*, che narra di un incontro tra il professore e una sua ex allieva che, grazie a una breve relazione adulterina tra i due, pare risolvere un suo problema di frigidezza col marito (da cui il titolo).

Si tratta in effetti della novella più coinvolgente e dove la narrazione sembra farsi più piana e più "moderna", anche se la filosofia è presente nel dialogo tra i due protagonisti sulla sintesi hegeliana applicata al rapporto erotico, oltre che nella rilettura che fanno assieme del *Convivio* di Platone. Ma oltre a ciò colpisce la finezza psicologica con la quale i due protagonisti sono elaborati da Fano e soprattutto la figura decisa, libera ed emancipata di lei, l'unica tra i due che riesce a comporre – a proprio vantaggio – il dissidio apparente tra amore ideale e carnale.

Da dove viene lo spregiativo *Novellacce*?

È una definizione dell'autore stesso, che lo conia – con altri termini che sottintendevano comunque un giudizio di valore, quali "scherzi" – i racconti nella corrispondenza con Giorgio Voghera, che era un moralista, a differenza di Fano che era stato sempre un po' libertino, o



almeno libero nel pensiero e nella scelta dei suoi argomenti, come dimostra anche con questi testi, dov'è presente una vivace componente erotica, il più delle volte surreale.

Hai avuto difficoltà per produrre una corretta pubblicazione dei testi?

Beh, un po' sì, soprattutto nell'individuare quella linea sottile che separa l'autentico pensiero di Giorgio dai rimaneggiamenti di Annetta, perché lui dettava e lei batteva

a macchina, ma talvolta, se a lei non piaceva qualcosa, non si faceva scrupoli nel modificare il testo, soprattutto quando doveva "correggere" qualcosa in merito alle figure femminili sottomesse come lui le aveva disegnate. Immagino che lui accettasse le modifiche, e che comunque si divertissero nel lavoro che facevano assieme. Credo che Annetta fosse la donna che lui aveva cercato invano, prima del loro incontro: un'intellettuale e una donna capace di tenergli testa (lo aveva perfino lasciato per un periodo) e capace quanto lui di trovare una freschezza di espressione nella scrittura narrativa.

Bene, per concludere: perché pensi che sia importante questo lavoro che hai portato a termine?

Perché mi aveva incuriosito la constatazione che in una quantità ragguardevole di monografie sulla cultura di quegli anni a Trieste Giorgio Fano compare dappertutto, come il prezzemolo, ma è trattato sempre "di striscio", senza approfondire. Credo di aver contribuito col mio lavoro a renderne più plastica la sua figura, che ritengo abbia ancora molte cose da dirci.

Elisa Donda ha conseguito il dottorato di ricerca all'Università di Ferrara con la tesi *Un filosofo e un filologo in dialogo. Edizione e commento del carteggio tra Giorgio Fano e Sebastiano Timpanaro (1949-1963)*. In passato ha studiato in regione, dove si è occupata di autori quali Carlo Stuparich, Giorgio Voghera, Anna Curiel e Giorgio Fano; ha approfondito inoltre vari aspetti della letteratura triestina, come il rapporto tra la poesia e il Carso.

IL PONTE ROSSO
MENSILE DI ARTE E CULTURA
N. 128 giugno 2026



Diego Zandel
Anni di pietra.
 Una storia greca
 Voland, Roma 2026
 pp. 176, euro 18,00

STORIA DI UN POETA EROE

di Roberto Dedenaro

Se chiudiamo gli occhi e pensiamo alla Grecia come non immaginare spiagge solitarie e acque azzurre, trasparenti, l'aspro biancore della terra del mito, la Culla della civiltà europea, un'immagine turistica fascinosa e irresistibile, una speranza delle nostre estati afose e traboccanti di zanzare ronzanti. Ma dietro a tutto ciò c'è la Grecia reale, quella di un '900 drammatico e degli anni difficilissimi in cui per salvarla dalla bancarotta l'Ue impose una severissima *austerità*.

Il più recente libro di Diego Zandel, autore ben conosciuto soprattutto per il suo prezioso lavoro di scavo sulla difficile identità di un istriano, nato da genitori esuli, in un campo profughi, porta in superficie questo passato doloroso, che è una parte fondante, peraltro, della Grecia di oggi. *Anni di pietra*, sottotitolato *Una storia greca*, ripercorre la vita del poeta Manolis Fourtounis, nato nel 1927 e morto nel 2019, dopo una vita cosparsa non solo di poesia ma di militanza, carcerazione e privazione. Il libro, però, non si può forse dire una biografia, nel senso stretto del termine, piuttosto uno scritto che intreccia le vicende personali e particolari di una persona con quella che solitamente si usa chiamare la Grande Storia e con la vita stessa dell'autore. Infatti, come spesso nei libri di Zandel, si fa un certo ricorso all'autobiografia per dare delle ragioni su come mai gli sia venuto in mente di dedicare un libro e di fare anche una puntigliosa ricerca di testimoni, di persone che, come Zandel stesso, hanno avuto la fortuna di conoscere Manolis Fourtounis. Così dando una vena d'intimità, lo scrittore rinuncia al ruolo di saggista per essere piuttosto un narratore interno ai fatti.

Manolis Fourtounis era nato nel 1927, come abbiamo detto, sull'isola di Kos, un'isola del Dodecaneso vicina alla costa turca che nel 1912 era divenuta un possedimento italiano. Gli italiani a Kos o Coo come si può anche dire, hanno lasciato sull'isola un'impronta indelebile, non fosse anche perché a seguito di un disastroso terremoto nel 1933,

la ricostruzione per mano italiana venne eseguita seguendo i dettami razionalisti dell'epoca. Con Kos Zandel ha legami profondi, vi passa qualche mese ogni anno, era la terra natale della madre dei suoi figli e diversi suoi titoli hanno un qualcosa a che fare con quest'isola, ha scritto anche un *Manuale sentimentale dell'isola di Kos* che può essere un'ottima introduzione anche al più distratto dei vacanzieri. Va anche detto che il libro contiene in appendice una piccola antologia delle poesie di Fourtounis tradotte in italiano, un glossario delle sigle storiche presenti tra le sue pagine e una bibliografia essenziale così che se un lettore volesse approfondire l'argomento trova diversi spunti per poterlo fare. Va anche detto che la letteratura greca contemporanea in poesia, a parte i nomi dei grandissimi Kavavis e Seferis, forse Ritsos, non è sotto la luce dei riflettori e se non fosse per la buona volontà di qualche editore, Crocetti ad esempio, gran parte della produzione greca contemporanea passerebbe nel silenzio.

Diego Zandel affronta il compito non facile di raccontare una vita, ma anche una storia di anni e situazioni molto complesse con gli strumenti che gli sono propri e che ha messo in evidenza già nella sua ormai piuttosto lunga carriera di scrittore: una mistura, verrebbe da dire sapiente, di biografia, storia, autobiografia e azione, il tutto messo sulla pagina con uno stile che ondeggia fra saggistica e narrativa, stando lì su un limite. Sono caratteristiche che l'autore romano (o fiamano) ha già dimostrato di possedere nei suoi lavori più marcatamente saggistici, come *I testimoni muti*, sia in quelli più dichiaratamente narrativi come il precedente *Un affare balcanico*, in cui rivedeva narrativamente e con un certo spazio riservato alla fantasia "l'affaire Telekom Serbia". Accanto a questo va sottolineato il suo trovarsi a perfetto agio quando il ritmo si fa più stringente e l'azione più incalzante, non dobbiamo dimenticare, infatti, che il Nostro nasce come autore di gialli, *Massacro per un*

Ambientata nella "sua" Isola di Kos la narrazione di Diego Zandel presenta, insieme a molto altro, una figura di poeta e di rigoroso difensore dei valori di democrazia

presidente è del 1982, dove si rileggeva il sequestro Moro in una prospettiva personale, ma forse non troppo lontana da una verità mai dichiarata.

La vita di Manolis Fourtounis, nel racconto di Zandel, diviene, dunque una vita paradigmatica della storia greca durante e dopo la Seconda guerra mondiale, ma anche dei rapporti fra l'autore stesso e il mondo greco attraverso il microcosmo dell'isola di Kos. L'espressione del titolo *Anni di pietra* sta ad indicare i duri anni che la Grecia ha vissuto dalla fine della Seconda guerra mondiale alla caduta della dittatura dei colonnelli avvenuta nel 1974. Mettendo in opera un meccanismo di analessi Zandel, dalla scoperta di alcuni versi su una lapide tombale, ci porta alla ricostruzione della figura di Manolis Fourtounis, poeta iscritto al KKE, il Partito Comunista di Grecia, negli anni dell'occupazione tedesca di Kos durante la seconda guerra mondiale, occupazione tristemente conosciuta per il massacro di 103 ufficiali italiani avvenuto sull'isola. Con l'adesione del protagonista alla Resistenza assistiamo all'organizzazione di alcuni clamorosi attentati che lo vedono protagonista. Con la fine del conflitto arriviamo agli anni della guerra civile e alle dolorosissime vicende delle divisioni feroci all'interno dello stesso Partito Comunista che si spezza in due tronconi in lotta fra loro. Fourtounis emerge come un eroe omerico che, in un mare perennemente in tempesta, riesce a tenere la barra dritta della nave che deve guidare, resistendo a feroci torture, a lunghi anni di carcere senza apparentemente perdere fiducia nei suoi ideali, in un socialismo, si sarebbe detto negli anni '70, dal volto umano: *Taciturni, cominciamo di nuovo/ A camminare di fianco agli scogli,/ di fianco alle onde, amare, torbide,/ indifferenti [...] Voglio compagni sentire i miei passi/ echeggiare di fianco ai passi di tutti noi.*

Il suo calvario carcerario, come quello di molti altri oppositori alla dittatura dei colonnelli ebbe fine solamente nel

1974, anche se non finiranno certo le sue difficoltà di reinserimento in una società greca che nel frattempo era notevolmente mutata e che portava in sé delle ferite difficilmente rimarginabili.

Questo libro di Zandel ha diversi meriti, quello dello stile, piano diretto, facilmente leggibile, di cui abbiamo detto, ma è a livello del contenuto che il libro parla all'oggi. Innanzitutto, perché riporta alla memoria un autore praticamente sconosciuto e comunque dimenticato in Italia che merita, invece, di essere conosciuto per la sua opera letteraria, sicuramente, ma anche per la sua vita esemplare, un esempio nella fede negli ideali democratici: uscito dal carcere Manolis Fourtounis aderì all'ala riformista del movimento comunista greco, incontrando l'ostilità di molti suoi ex compagni che, probabilmente, non avevano avuto la sua stessa coerenza nell'affrontare le durezze del carcere. Quegli ideali, e qui forse il libro trova il suo senso più profondo, che se abbandonati e derisi o piegati alle esigenze dei potenti rischiano di trascinarci in una deriva dalle più oscure conseguenze, allora, in Grecia, ma anche oggi, in Italia. Il valore di Zandel, a mio avviso, è di ricordarcelo senza retorica in modo colloquiale, verrebbe da dire familiare, dando così un giusto rilievo a fatti eccezionali, come la constatazione che Manolis Fourtounis ebbe il primo insegnamento della dottrina marxista da un soldato tedesco contrario ad Hitler ed al nazismo. Scrive Zandel nelle pagine finali del libro: «Non è così facile incontrare un maestro. Perché Manolis è proprio questo: un maestro di vita, al quale guardare come un faro nel buio della notte per non smarrire la rotta. Ce lo dice la sua vita, consumata nell'affermazione delle idee di uguaglianza, giustizia sociale e libertà. Ce lo dicono i suoi libri, la sua poesia che ci ricorda a ogni verso che l'anima, lo spirito non muore mai dentro di noi a patto che, come Manolis, pur nelle peggiori condizioni di vita, sappiamo coltivare l'amore e la speranza».

OPERETTA, CHE PASSIONE!

di Fulvio Senardi



Ballo al Savoy
foto di Paolo Fabricci

Curioso destino quello dell'operetta, intesa come genere musicale. Svalutata in passato, al culmine della sua popolarità e accolta oggi, quando viene più raramente rappresentata (e spesso in luoghi deputati al suo culto: Bad Ischl, sede del *Lehár Festival*; Mörbisch, al *Seefestspiele*), nell'olimpo delle arti teatrali. Theodor W. Adorno – per dire di un caso emblematico – sicuramente il più grande musicologo del '900, oltre che personaggio di spicco di quella schiera di *enfants terribles* che furono i pensatori della Scuola di Francoforte, si sarebbe messo la mano nei capelli alle rappresentazioni triestine del *Ballo al Savoy* del 19 e 20 giugno (al quale, concedendoci qualche tornante, finiremo per arrivare). Gesto di stizza in realtà impossibile per l'intellettuale tedesco che era affetto da calvizie precoce, ma qui, si capisce, conta la metafora. Ai suoi occhi l'operetta rappresentava una forma d'arte irrimediabilmente compromessa con l'industria culturale, quel velo di Maya del facile intrattenimento che faceva il gioco della società borghese, nascondendo le sue logiche di dominio. E peggio ancora lo spirito meticcio del jazz, con quei ritmi moderni che gli operettisti dell'ultima generazione non si peritavano di far propri. In realtà, per come la vedeva lui, la categoria "operetta" aveva un'estensione alquanto spregiudicata, visto che vi comprende anche Puccini in un famigerato saggio degli anni Sessanta. Il fatto

poi che rivendicasse la portata rivoluzionaria della musica di Schoenberg – opinione non stupefacente dal momento che era stato allievo di Alban Berg – non contribuisce a rendere più cordiale il suo inflessibile ascetismo di profeta della rivolta.

Possiamo infischiarcene? Ovviamente, ma sbarazzarsi di Adorno non è facile. La sua inesorabile rasoia va a colpire, oltre che le implicazioni politiche (*Mais où sont les neiges d'antan?*, cantava Villon), l'*happy end* insieme consolatorio e intriso di comicità, l'emozionalità spinta fino al *kitsch*, il sentimentalismo, la difesa delle convenzioni borghesi (in primo luogo il matrimonio). Tutto falso, sosteneva. È evidente però che le categorie estetiche di Adorno, appaiano ormai legate, oggi, a un astro tramontato. Traballando i quadri teorici sui quali un tempo si sostenevano le dicotomie di alto e basso, di autentico godimento artistico e di consumo, il quadro normativo appare ormai precario e smarginato. Il sole dell'avvenire che legittimava, in prospettiva, l'intransigenza di Adorno, e dei suoi seguaci "apocalittici", si è da tempo eclissato dai cieli dell'utopia e il futuro porta le tinte cupe dell'intelligenza artificiale come nuova *anima mundi*, dell'insignificanza dell'Europa con i suoi portati (e il suo passato) ideologico-culturali, della genuflessione collettiva al libero mercato, forse di una terza guerra mondiale. E l'"arte" che quotidianamente consumiamo – al di là dell'immenso "museo" dei capolavori del passato che ci garantiscono un attimo di estasi cimiteriale del tutto avulsa dal presente e dai suoi problemi – sono, monumenti non insigni dell'orizzonte artistico dell'oggi, le rasoiate di Fontana, per dire, o le cancellature di Isgrò (per non parlare di *Comedian* di Cattelan, "oggetto estetico" molto simile al frutto caro ai bambini che lo consumano, mi auguro, evitando l'adesivo argentato). E quanto al tema della mercificazione, che turbava Adorno e lo convinceva della natura "volgare" della società borghese e del carattere "demoniaco" dell'industria culturale? Suvvia, abbiamo forgiato una società in cui anche la salute è ormai oggetto di commercio, e il lavo-

Agli occhi di Adorno l'operetta rappresentava una forma d'arte irrimediabilmente compromessa con l'industria culturale

SPETTACOLI

sommario

ro è decaduto a merce di scarto, tanto che sovente non consente nemmeno di vivere (leggi: *working poors*).

Non solo per questo, ma *anche* per questo, è stata clamorosa la rivincita di generi un tempo considerati minori, “triviali” per adottare il termine tedesco. Un rigido quadro teorico che ha avuto, un tempo, carattere egemonico sembra oggi destituito di significato: all'alba del terzo Millennio possiamo leggere un giallo, sfogliare un fumetto (o un fotoromanzo, se ancora esistessero), goderci un'operetta o un *musical* senza il senso di colpa di chi li frequentava in passato, convinto di sprofondare nei bassifondi della superficialità e del cattivo gusto. Del resto già a partire dagli anni della sua stagione più illustre, nella fase detta d'argento (*Silberne Ära*) di Lehár, di Kalman, di Oscar Strauss, di Leo Fall (qui il nome è d'obbligo, perché praticamente ignoto in Italia, nonostante le 23 operette e una Prima, negli anni Venti, alla Fenice di Venezia), non pochi intellettuali dettero una valutazione positiva dell'operetta: da Arthur Schnitzler, suo assiduo spettatore, con apprezzamento misto a supponenza, da uomo di teatro che frequentava Ibsen e civettava con la psicoanalisi, ad Alfred Polgar, scettico sul valore del genere ma entusiastico celebratore di singoli colpi di genio (*La vedova allegra*, per esempio) fino, in anni più recenti, a Moritz Csácky, direttore, al crepuscolo del secolo scorso, della Commissione per gli studi culturali (*Kulturwissenschaften*) e la storia del teatro dell'Accademia delle Scienze austriaca. A lui si deve una valutazione di natura storica e non più militante, attenta al portato culturale dell'operetta, alla sua capacità di mettere in evidenza aspetti sociologici del mondo primonovecentesco e – piacerà molto ai cultori dell'idea di Mitteleuropa – alla sua capacità di ritrarre affettuosamente la realtà multinazionale dell'Impero asburgico, ben più armoniosa di quanto, poi, non si volle credere. Del resto lo stesso Lehár, come a riscattarsi da un ruolo (*Operettist*) che gli stava stretto scelse per *Giuditta*, la sua ultima creazione (1934) – caratterizzata da una strumentazione



pucciniana e, in controtendenza rispetto al genere, dalla conclusione su una nota di inconsolabile amarezza – la definizione di “Commedia musicale” (*Musikalische Komödie*), e fu onorato con una *Première* niente di meno che allo Staatsoper di Vienna, il tempio della tradizione musicale austriaca. Un vero salto di specie.

E siamo, come promesso a *Ballo al Savoy*, operetta frutto dell'ispirazione di Paul Abraham, musicista di origine ebraica nato nel 1892 nella cittadina di lingua tedesca di Apathausen (ora Apatin, in Serbia), nella Bácska (Bačka), regione facente allora parte del Regno di Ungheria; un intellettuale, dunque, a pieno titolo mitteleuropeo (come per altro i librettisti: Alfred Grünwald e Fritz Löhner-Beda, il primo esule a New York, per sfuggire al *Lager*, il secondo assassinato ad Auschwitz). Abraham, dopo un breve e sfortunato tentativo di sfondare nel mondo della finanza, trasferitosi nella Berlino degli anni della crisi (e della rapida ascesa del nazismo), si costruisce rapidamente una solida fama nei paesi di lingua tedesca grazie al successo di *Vittoria e il suo ussaro* (*Viktoria und ihr Husar*, 1930) e de *Il fiore delle Hawaii* (*Die Blume von Hawaii*, 1931). Rinomanza che si conferma e si allarga con la scintillante *Ball im Savoy* (così il titolo originale) che ebbe la Prima al Großes Schauspielhaus di Berlino, il 23 dicembre 1932, ribadendo il ruolo di Abraham come grande innovatore. Stavano arrivando nella Germania di Weimar le compagnie di Broadway, che impongono bussole nuove all'universo dello spettacolo.

Ballo al Savoy
foto di Paolo Fabricci

IL PONTE ROSSO
MENSILE DI ARTE E CULTURA
N. 128 giugno 2026

Arthur Schnitzler, assiduo spettatore dell'operetta, la giudica con apprezzamento misto a supponenza, da uomo di teatro che frequentava Ibsen e civettava con la psicoanalisi



Ballo al Savoy
foto di Paolo Fabricci

tacolo, e il musicista ha l'occhio attento e l'orecchio prensile. La fresca ispirazione del suo stile è sottolineata, del resto, dalle brevi definizioni azzeccate che, in forma appositiva, vengono spesso aggiunte in inglese e in tedesco al titolo di *Ball im Savoy: Jazz-Operetta*, a significare l'apertura verso nuovi orizzonti (di ritmo, orchestrazione, sonorità, con un inedito ingresso in orchestra, per esempio, di xilofono, banjo, e *steel guitar*), un aspetto messo in valore anche nella biografia di Klaus Waller (*Paul Abraham. Der tragische König der Operette*), oppure *Revue-Operette*, a indicare il gusto di coreografie scintillanti, a ritmo jazzistico o di *blues*, e la predilezione per ritmi moderni (*shimmy* e *fox-trott*), balli di recente importazione (il tango) e sonorità esotiche di provenienza extra-europea.

Senza dimenticare ovviamente il marchio di fabbrica dell'operetta danubiana quando esprimeva ancora lo spirito dell'Impero multinazionale, il "Wiener Schmelz", la declinazione calda e malinconica della musica classica nelle sue estreme propaggini novecentesche (operettistiche e sinfoniche, Lehár e Mahler, ma non solo, visto che qualcuno vi comprende perfino Franz Schubert). Una notorietà che non ha uguali nei primi anni Trenta, favorita soprattutto dai tempestivi adattamenti cinematografici delle operette, che diventano così fruibili anche dalle classi popolari poco solite a frequentare i teatri (anche per il costo del biglietto). Nel 1931 esce nelle

sale *Vittoria e il suo ussaro*, nel '33 *Il fiore delle Hawaii* (con la bella voce vibrante di Martha Eggert, che formò con Jan Kiepura una delle coppie più leggendarie del teatro fra le due guerre), e nel 1934 *Ballo al Savoy*, con la simpatica sfida tra bionde nei ruoli importanti di Gitta Alpár e Rosy Barsony (per inciso, la signora in frac bianco che dirige l'orchestra al Castello di San Giusto sotto gli occhi divertiti del Sindaco Gianni Bartoli in prima fila tra il pubblico – politici colti, storia d'altri tempi... – nella fotografia che l'Associazione internazionale dell'Operetta ha scelto per la locandina dello spettacolo del 19 e 20).

Come dire?, una garbata rivoluzione che ha successo (cosa rara) ma che si interrompe nel momento in cui Abraham deve abbandonare la Germania nazista. Quando anche l'Ungheria vara le leggi razziali, si esilia a Cuba e poi a New York, dove la sua vita precipita in una spirale di disadattamento e malattia. Nel 1956 la Repubblica federale tedesca lo riaccoglie e vivrà ad Amburgo gli ultimi anni della sua vita. Solo in apparenza dimenticato, perché a partire dal secondo decennio del nostro secolo è in corso, in Germania, un'intensa opera di recupero e diffusione delle sue opere, con attenzione rivolta anche ad operette minori, come la dimenticata *Märchen im Grand Hotel* (*Una fiaba nel Grand Hotel*), contraddistinta da una scrittura musicale che gli studiosi non hanno esitato a definire "gershwiniana", riproposta in contemporanea, a 90 anni dalla Prima del 1934 al Theater an der Wien, a Duisburg e a Bad Ischl.

Ma c'è ancora qualcosa da aggiungere, per una messa a fuoco di carattere generale: l'operetta è un organismo complesso che prevede canto, danza e recitazione (da qui l'esigenza di tradurne il libretto nelle lingue nazionali, nonostante il parere minoritario di qualche purista che la vorrebbe cantata e recitata in tedesco, di solito la lingua originale in area centro-europea, magari con una leggera inflessione viennese nel caso degli Strauss), e di solito complica la linearità della trama principale (amorosa, va da sé) con un intreccio secondario di spirito giocoso, se non burlesco. Insomma,

*Dal secondo decennio del nostro secolo è in corso,
in Germania, un'intensa opera di recupero
e diffusione dell'opera di Paul Abraham*

SPETTACOLI

sommario

un genere che sfiora la complessità, ma con la superficialità di una carezza distratta, virandola verso la semplicità di sentimenti primari, per raccontare un mondo altro (un inganno consolatorio, avrebbe detto Adorno sprezzante) di armonie facili e *happy ends* garantiti che schiudono, in una realtà ricondotta alla sola cifra del cuore, una promessa di felicità. Re-incantando il mondo, se si vuole, ma a un grado minimo di problematicità: un microcosmo dove soubrettismo ed *esprit comique* dominano il gioco, attingendo nel delizioso sciocchezzaio della comicità occidentale, dalla commedia dell'arte ai *non-sense* futuristi, e che esige interpreti frizzanti e versatili.

Da qui quella patina di innocente malizia che rappresenta uno degli elementi di fascino del genere, un velo grazioso dietro al quale però non si cela alcuno spirito ribelle (non siamo mai a ridosso del *Singspiel* di Brecht che pure ha guardato con interesse, per le proprie innovazioni formali, a un genere che in fondo disprezzava). E non mancano ovviamente le parentesi sentimentali, in splendide arie di orecchiabile cantabilità, da sempre nel repertorio dei migliori cantanti. Motivi che oggi pochi ricordano, ma che forse Svevo fischiettava recandosi ai convegni galanti (o al bordello).



Ballo al Savoy
foto di Paolo Fabricci

Strutturalmente, *Ballo al Savoy* rientra perfettamente nel canone. Con una trama che arieggia *Le nozze di Figaro*, sgravandone l'intreccio dalle implicazioni sociali, che già Mozart aveva alleggerito rispetto a Beaumarchais. C'è una moglie che paventa un tradimento, un marito potenzialmente, e forse *malgré soi*, adultero (non un libertino incallito come Almaviva), la finta infedeltà della consorte che vuole vendicarsi del marito scalpitante. In conclusione, dissipati i malintesi, il lieto fine nel porto quieto dell'amore coniugale. *Et omnia vincit amor*. Corsi e ricorsi letterari: a 150 anni di distanza, ancora, lungo un solido filo rosso di inventiva teatrale, lo zampino di Da Ponte (e di Beaumarchais).

Intorno all'intreccio, fin troppo elementare, una fioritura di situazioni comiche e sentimentali, svolte inaspettate, sapidi siparietti, divertenti *qui pro quo*; è ciò che muove un flusso d'aria fresca intorno alla coppia in primo piano, ingessata nell'unidimensionalità amorosa; entro un piccolo universo garbato e non poco artificiale che prende, in *Ballo al Savoy*, la forma di una specie di *mise en abyme* dove è posto a tema l'ambiente stesso della commedia musicale portando in scena il personaggio di Daisy Parker, una musicista jazz. Insomma l'operetta che guarda se stessa nello specchio della musica.

E come se la cava la *troupe* triestina? Con tutti gli onori direi. La compagnia di canto è perfettamente adeguata, con eccellenze quanto alle voci femminili. Il coro è

FESTIVAL DELL'OPERETTA 2026

Ballo al Savoy

operetta in tre atti
musica di Paul Abraham
libretto di Alfred Unzerwald
e Fritz Löhner-Beda
Adattamento e regia di Andrea Binetti

PERSONAGGI ED INTERPRETI

Marchese Aristide di Faublas Matteo Regale	La cantante Tangelia Sara Zanetti	Fuji Orchestra diretta da Rinaldo Gessi
Madame - sua moglie Veronica Fola	Arbuckle cameriere di Aristide Gustavo Giorgi	Coro diretto da Andrea Mataro
Daisy Parker compagnista di jazz Marina Pustogina	Celestino Formand giovane avvocato Julian Sgherla	Consiglieri di Nicola Gaggi
Musafiri Rex Andrea Binetti	Il presentatore Umberto Bonazzi	Orchestra di produzione Rossana Polietti

POLITEAMA ROSSETTI
19 e 20 GIUGNO, ore 20.30

IL PONTE ROSSO
MENSILE DI ARTE E CULTURA
N. 128 giugno 2026

Si finisce così per sprecare una carta che potrebbe rilanciare il ruolo di Trieste come baricentro di eventi culturali di forte spessore e intrisi di spirito cosmopolita, quali in effetti l'operetta



Ballo al Savoy
foto di Paolo Fabricci

all'altezza e l'orchestra offre una discreta esecuzione (resta la domanda: perché la si è voluta sulla scena che perde così di profondità e potenzialità?), le immagini sullo sfondo commentano appropriatamente (e, se serve, con un filo di ironia). Il corpo di ballo è frizzante, crea dinamismo e sprizza *joie di vivre* (la regola aurea del genere) anche se non sempre perfettamente armonico. Infastidisce, per esser schietti, la torsione esasperatamente buffonesca del personaggio di Celestino, che dovrebbe risultare goffo ma, credo, con misura. Comunque anche questo è nel codice genetico dell'operetta e può piacere. Oltre la misura anche certi doppi sensi un po' pesanti di Mustafà Bey-Binetti, che è comunque, senza alcun dubbio, lo spirito motore del gioco scenico. Il pubblico numeroso, attento, partecipa, non ha lesinato applausi e risate. Interprete perfetto del copione che vuole, in scena e in platea, l'abbandono al fascino dell'*illusion comique*.

Con questa produzione, e con *La Bajadera* di Emmerich Kalman che andrà in scena al Teatro Verdi a metà luglio, l'Associazione internazionale dell'operetta del Friuli Venezia Giulia rinverdisce i fasti del Festival dell'Operetta che si svolgeva negli anni Cinquanta al Castello di San Giusto e che ha lanciato il mito, di lunga resistenza e di portata nazionale, di Trieste capitale dell'operetta. Oggi, a causa del generale disinteresse e dell'esiguità dei finanziamenti, tutto si svolge in tono minore, dando l'impressione di un'occasione perduta, nonostante l'abilità di generosi professio-

nisti della scena, e lo sforzo organizzativo e finanziario, il corpo grosso dell'iceberg, che rende possibile la breve stagione di repliche. Si finisce così per sprecare una carta che potrebbe rilanciare il ruolo di Trieste come baricentro di eventi culturali di forte spessore e intrisi di spirito cosmopolita, quali in effetti l'operetta, recuperando almeno per lo spazio di qualche serata quell'ambiente aperto e multietnico che distingueva la Trieste asburgica, una peculiarità di cui la città si è liberata nel primo Dopoguerra come di un tossico che avvelenava il gentil sangue latino, per riconoscerli solo in seguito un elemento identitario prezioso ma forse irrecuperabile.

D'altronde quando all'Assessore alla cultura del Comune di Trieste (reprima il sorrisetto chi sa di chi si tratta) fu fatto notare che Trieste aveva perso l'occasione di diventare la sede di una Fiera del libro del Nord-est (il ruolo che interpreta oggi "Pordenonelegge"), magari del libro per l'infanzia (proposta non pervenuta...) e che non aveva saputo sfruttare la risorsa del suo passato lungo complesso travagliato per farsi centro di un intreccio di eventi di approfondimento storico (la funzione esercitata dal 2005 da *èStoria* di Gorizia) rispose, con granitica convinzione, "ma noi abbiamo la Barcolana!" E, come si sa, contro il granito non c'è martello che valga.

Ballo al Savoy, adattamento e regia di **Andrea Binetti**, direttore di produzione **Rossana Poletti**; in scena la **FVG Orchestra** diretta da **Romolo Gessi**; cast: **Marzia Postogna** nel ruolo di Daisy Parker, **Andrea Binetti**, come Mustafà Bey, **Mathia Neglia**, nella parte dell'aristocratico Aristide e **Veronika Foia**, che interpreta la di lui consorte, **Ilaria Zanetti** come Tangolita, **Gualtiero Giorgini** che interpreta il cameriere, **Julian Sgherla** nei panni dell'avvocato Celestino e **Umberto Bosazzi** nella parte del presentatore. Coro diretto da **Andrea Mistaro** e balletti coreografati da **Noemi Gaggi**. Scene e costumi del Teatro Verdi.

STORIA DI UNA LOCANDA DI CONFINE

di Fabia Trotta

NARRATIVA

sommario

Ci sono vicende che, pur appartenendo alla micro-storia individuale o familiare, narrano la macro-storia dei popoli. È il caso delle genti che abitano a ridosso del confine fra Italia e Slovenia, sul Carso, terra aspra e dura, difficile da coltivare, dove lo scotano rosseggia quando in autunno le altre piante si preparano al sonno invernale, dove «Sui magri pascoli rintronano gli spari» dei cacciatori (Srečko Kosovel).

È qui che si svolge la storia della famiglia Devetak, inserita in quella di un popolo, tornato dopo l'esilio forzato della Grande guerra per ricostruire le case rase al suolo, un popolo che sopravviverà al fascismo, alla seconda guerra e al razzismo, coltivato anche da personaggi di spicco della politica italiana degli anni '70 come Almirante, che a Trieste nel 1974 auspicava «che dall'Italia venisse eliminato “il bacillo slavo”» (p. 31).

Il romanzo di Enrico Maria Milič *La locanda ai margini d'Europa* ci presenta con lingua schietta, a tratti documentaristica, la storia d'amore e di resilienza della famiglia Devetak che, sul Monte San Michele, in sloveno *Debela Griža*, Grossa Pietraia, ultimo avamposto a sudovest per i popoli slavi, trasforma l'osteria di famiglia in un rifugio, un luogo di incontro, dove si custodiscono le tradizioni, anche tramandando e condividendo i sapori dell'antica cucina carsolina. Gli aromi diventano dunque memoria, la consumazione dei cibi offerti, occasione di scambio fra nazionalità contrapposte in una terra ai margini. A poca distanza da San Michele, di lingua slovena, sorge il borgo veneto di San Martino, di lingua italiana: «I due villaggi del Carso, simili ma diversi, uno sloveno, l'altro veneto, tra loro incastrati, in perenne divisione e in continua osmosi, divennero un monito a sé stessi e agli altri» (p.21). Per decenni i rapporti fra i due borghi, caratterizzati da reciproca diffidenza, rispecchiarono in scala ridotta quelli fra l'Occidente capitalista e la Jugoslavia comunista di Tito. Eppure l'osteria della famiglia Devetak diventa luogo di accoglienza,

dove «si canta in sloveno, si bestemmia in italiano, ci si aggredisce sulla politica, si ride, tutti bevono e mangiano, chi è ospitale o rispettoso saluta in entrambe le lingue» (p.30). È qui che Gabriella, futura moglie di Auguštin, detto Uštili, approda di nascosto ancora adolescente insieme al suo cane lupo e ad un'amica. Un sabato i tre si avventurano, ad insaputa dei genitori, attraverso la boscaglia da San Martino a San Michele, dove osano entrare in una delle due vecchie osterie. Nell'aria densa di fumo, pregna degli odori della *selinka*, la minestra di sedano, e del baccalà, mentre in un angolo un paio di anziani giocano con carte bisunte e un uomo suona la fisarmonica, Gabriella scorge con grande sorpresa suo padre. Mentre, temendo di essere vista, si affretta ad uscire, vede davanti all'osteria la Fiat 128SL di Uštili, il ragazzo «dai capelli rossi ossigenati e le lenti a contatto blu» (p.37) che qualche anno dopo sposerà. La decisione di unirsi in matrimonio ad uno sloveno susciterà inizialmente delle perplessità in entrambe le comunità ma Gabriella, cittadina, nata a Brescia e migrata sul Carso a sette anni, non si farà scoraggiare e sposerà il suo Uštili. La diffidenza fra le due comunità non le impedirà di inserirsi con caparbia determinazione nella famiglia di Uštili, conquistando la stima della sorella Nerina e dei suoceri Renato ed Helka, impegnati a condurre l'osteria. La sua adesione alla nuova famiglia passerà anche attraverso l'apprendimento dello sloveno. Gabriella si imporrà di superare la barriera linguistica parlando lo sloveno senza farsi intimidire dai sorrisini suscitati inizialmente dai suoi inevitabili errori. Con la stessa ostinazione ma anche con estrema umiltà, Gabriella imparerà dalla suocera Helka a cucinare le pietanze tradizionali, introducendo tuttavia, in risposta alle nuove esigenze, varianti personalizzate ai piatti della cucina carsolina, sperimentando gli abbinamenti degli aromi e studiando costantemente fino a divenire una *chef* accreditata. E un esempio virtuoso di integrazione.



Enrico Maria Milič
La locanda ai margini d'Europa
Bottega Errante Edizioni, 2025
pp. 192, euro 18,00

IL PONTE ROSSO
MENSILE DI ARTE E CULTURA
N. 128 giugno 2026



MilleLibri
copertina del n. 1

MILLELIBRI, CARTA CHE TORNA

di Gabriella Ziani

Un giudizio e un punteggio per i dodici libri candidati al premio Strega (che compie 80 anni e si racconta in una mostra al Macro di Roma), un'intervista a Eugenia Dubini che ha fondato e dirige la casa editrice dal misterioso nome NN, i segreti della traduzione letteraria ai tempi dell'intelligenza artificiale (nel parla Ilde Carmignani che traduce i massimi autori di lingua spagnola), la storia e la vita di importanti librerie (a Rovereto, a Barcellona), 167 titoli recensiti con puntiglio e relativo consiglio, un concorso letterario per esordienti che promette al prescelto un congruo contratto editoriale, ma ancora: i raffronti tra libri di culto e loro versione cinematografica, autori classici da riscoprire, i festival, la letteratura per l'infanzia e da viaggio, anticipazioni da opere di prossima pubblicazione, eccetera. Tutto questo, leccornia per lettori ma in fondo per tutti, è nel primo numero di una rivista a suo tempo famosa, e che coraggiosamente rinasce, e rigorosamente solo in carta: è *MilleLibri*, in origine fondata (nel 1987) e diretta da Alfredo Barberis, e col primo numero uscito a giugno rilanciata in edicola e in libreria dopo tre decenni – stesso titolo, stessa copertina, molte illustrazioni – dalla casa editrice Sprea che pubblica le etichette Clichy, Clichy junior e Terre di mezzo.

Nell'editoriale Alessandro Agnoli, amministratore delegato della casa editrice, afferma: «Ogni anno l'Italia sforna più di 70 mila libri [...], una galassia difficile da attraversare senza mappe. In quest'abbondanza, il rischio non è la mancanza di scelta, ma la dispersione, la fatica di distinguere. Capire cosa valga davvero il nostro tempo di lettura, che è sempre più rarefatto». E infatti tra migliaia di titoli, copertine squillanti e variopinte, e autori di mezzo mondo spesso ancora sconosciuti, è sufficiente sbirciare il risvolto di copertina? Talvolta, anche nei più benintenzionati e onnivori, prevalgono una sorta di vertigine e la cautela del dubbio, in special modo per la narrativa, essendo la saggistica decisamente più esplicita.

«Solo carta» dice una avvertenza, «*MilleLibri* è una testata cartacea che parla di libri (cartacei). Perciò non cercateci sul web». Vero, ma anche no: sulla piattaforma Zinio si possono acquistare le singole copie oppure un abbonamento a prezzi scontati. Comunque tornare all'antico è sopraffina rivoluzione, specie in campo librario, dove ancora «carta canta» e non smetterà di farlo. E tra le centinaia di riviste che popolano gli scaffali delle (residue) edicole, questa sarà certamente la sola dedicata all'editoria. In concreto il manipolo di recensori che fa le mille miglia fra cataste di volumi, e dà l'impressione di averli letti o quanto meno capiti e soppesati (da non perdere il tono e il taglio di una violenta stroncatura), «cucina» un prodotto accurato e piacevole in se stesso, ogni libro segnalato è un mondo che si apre, una notizia che arriva (tra l'altro si saluta con entusiasmo la ristampa di *Caro Michele* di Natalia Ginzburg), mentre gli approfondimenti tematici, come le interviste mirate, colmano il vuoto delle cronache culturali, che nemmeno i blasonati supplementi dei quotidiani riescono a soddisfare, avendo ciascuno – e legittimamente – una propria linea e declinazione.

Quanto al premio Strega, dei finalisti vengono proposti una scheda, il giudizio che ne ha dato il critico-letterato proponente, il voto autonomo dei singoli «giurati» della rivista, un commentino che lo giustifica (e una lista alternativa di titoli che avrebbero ben meritato). Per curiosità: al vertice *MilleLibri* mette *Lo sbilico* di Alcide Pierantozzi (Einaudi), mentre lascia all'ottavo *Lina e il sasso* di Mauro Covacich (La Nave di Teseo): «Libro intimo e controllato, molto letterario; pagine di qualità che però non scaldano fino in fondo».

La rivista uscirà ogni 20 del mese e già annuncia il sommario del prossimo numero, che si dedicherà all'editore di Marcos & Marcos, a Joseph Conrad, alla casa editrice Olschki che compie 140 anni, e – prevedibile ma non censurabile – all'indicazione di 20 libri scelti da sgranocchiare durante l'estate.

FOTOGRAFARE IL SILENZIO

VISTI DA VICINO

sommario

di Walter Chiereghin

Di persona ci siamo conosciuti a Trieste soltanto nella tarda mattinata dello scorso 22 maggio, in occasione della presentazione alla stampa della sua personale di fotografia "George Tatge "Il Colore del Caso" nella Sala Nathan del Magazzino 26 del Porto Vecchio, visitabile fino al prossimo 12 luglio. L'artista sarà di nuovo presente a Trieste il 4 luglio, per un incontro pubblico che stiamo organizzando e del quale abbiamo pensato di anticipare qualche contenuto con questa conversazione, avvenuta per via telematica, con risultati un po' claudicanti dal punto di vista tecnologico, e tuttavia funzionali a una più approfondita conoscenza dell'opera di uno dei fotografi di maggiore rilievo sulla scena europea e internazionale, le cui opere sono oggi presenti in collezioni e istituzioni museali al di qua e al di là dell'Atlantico.

Cominciamo dall'inizio: quando e come hai iniziato a occuparti di fotografia?

Avevo 14 anni quando mia madre, italiana, mi regalò la sua fotocamera, un'Agfa a telemetro, che lei giudicava troppo complicata nel funzionamento per l'uso che intendeva farne, mentre a me sembrava lo strumento idoneo a offrirmi la possibilità di vedere quanto mi stava attorno secondo prospettive del tutto inedite e ad ogni scatto sorprendenti.

Cos'è stato ad attrarti verso questa forma di espressione artistica?

Determinante è stato l'incontro con l'ungherese Michael Simon, un mio maestro, docente dell'università in cui studiavo, dove teneva un corso di Storia della fotografia, ma oltre a ciò ci insegnava anche elementi di tutt'intero il processo fotografico, dalle tecniche di ripresa alle elaborazioni nella camera oscura. Nella prima uscita ci fece rendere ciechi i mirini delle nostre fotocamere mediante un nastro isolante che li rendeva inutilizzabili, invitandoci poi a scattare semplicemente puntando l'obiettivo verso il soggetto che ci potesse ispirare, non preoccupandoci di curare l'inquadratura. Fu un'esperienza del massimo interesse, anche se poteva sembrare un gioco, perché metteva in relazione l'occhio e la psiche del fotografo direttamente con il soggetto, rendendo la macchina subordinata al rapporto che si veniva a stabilire tra le due polarità di quel nostro sguardo. Per la cronaca, le imma-



George Tatge

gini che io produssi in quell'esperimento erano tutte di muri, barriere e staccionate. È un soggetto che mi attira ancora oggi, come si potrà vedere nella sezione "Barriere" in mostra.

Non conosco molto della fotografia di Simon, ma mi sono superficialmente informato in internet, dove ho trovato immagini catturate con un reflex 35mm. Che influenza ha avuto sulla tua modalità espressiva?

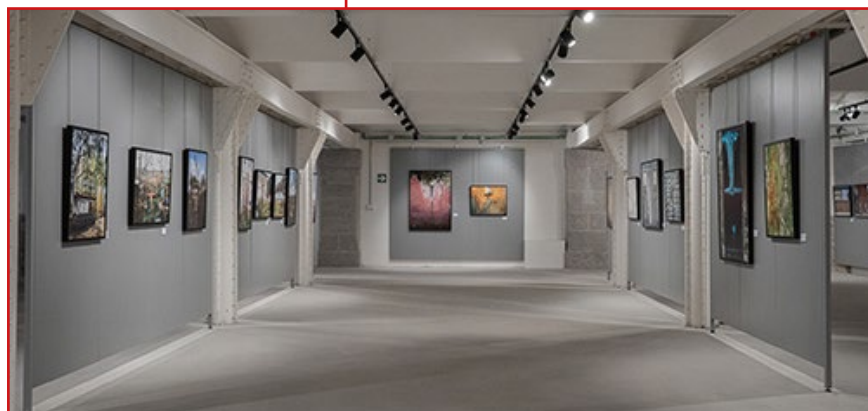
Sento ancora oggi la sua guida in quanto la ricerca dell'immagine buona nasce da dentro di noi. Ciò che ti fa fermare per strada è qualcosa di molto profondo, legata a tutto ciò che hai accumulato negli anni di studi, di letture, di viaggi, e di rapporti con altre persone. L'immagine dovrebbe riflettere qualcosa di molto intimo.

Tu hai però una formazione umanistica, essendoti laureato in Letteratura di lingua inglese; come pensi che si sia incontrato quell'interesse con quello per la tecnica fotografica?

Ho sempre subito il fascino delle opere letterarie cui mi accostavo, per libera scelta o per dovere di studio, e mi sarebbe piaciuto diventare io stesso uno scrittore. Se ciò non mi è accaduto è forse perché ho trovato il modo di esprimermi con mezzi diversi dalla parola: quando produco un'immagine, nella sua consistenza è assai spesso presente un pensiero diverso. Si tratta in fin dei conti di una metafora, che come sai è una figura retorica, quasi sempre presente anche nel linguaggio letterario, sia in prosa che in poesia. Come nella poesia, è un rettangolo su carta riempito

IL PONTE ROSSO
MENSILE DI ARTE E CULTURA
N. 128 giugno 2026

Una conversazione con George Tatge, autore delle immagini in mostra a Trieste, al Magazzino 26



“George Tatge
Il colore del Caso”
Trieste, Sala Nathan
Magazzino 26
Porto Vecchio

di segni, di frammenti di pensiero.

La tua è una fotografia “lenta”, diciamo così, determinata in gran parte dall’uso del banco ottico, che in qualche modo ti consente di acquisire alcuni risultati, ma ti esclude da alcuni altri. Per intendersi: non ci si può attendere da te un’immagine paragonabile ad alcuni degli esiti cui sono pervenuti Robert Capa o Cartier Bresson con le loro fotocamere di piccolo formato. Non ti pesa questo limite?

Un limite lo è di certo, che però come osservi è compensato dall’offerta, che mi perviene dal mezzo che utilizzo, che mi consente di accedere ad altre potenzialità dell’immagine, spostando la responsabilità dal soggetto a chi scatta la fotografia, cui è *in toto* riservata la scelta dell’inquadratura, l’attesa della luce “giusta”, ogni altro elemento che confluirà nel risultato finale. Bresson è stato il mio primo eroe, ma poi col tempo mi sono avvicinato molto di più a Walker Evans, con la sua fotografia più statica e più profonda. Ciò senza ovviamente nulla togliere alla qualità del lavoro dei maestri che hai citato, senza confrontarmi con loro – né con altri – su un piano di giudizi di valore. Quando si scorre un volume di autori di *street photography* è spesso difficile riconoscere l’autore: Bresson, Bischof, Burri, Davidson, Freed, o Richards. È il soggetto stesso quello che viene espresso, più del fotografo. Io volevo seguire una fotografia che lasciava più spazio all’autore.

Nella recensione della mostra triestina dove ci siamo conosciuti ho creduto di individuare la tua poetica definendola “una fotografia della stasi” o anche “poesia del silenzio”: condividi queste mie definizioni?

Sì, senz’altro. Direi che queste due definizioni colgono l’essenza di quanto ho fatto e continuo a fare col mio armamentario ingombrante (e pesante). Mi ha fatto piacere che tu abbia rilevato ciò – ed altro – nell’articolo che hai pubblicato sul numero del mese scorso di questa stessa rivista.

Parliamo del tuo colore, cui sei pervenuto soltanto dal 2012, dopo 35 anni di immagini in bianco e nero. Mi ha toccato quanto hai raccontato a proposito di una mostra parigina di Odilon Redon, che ha avuto un itinerario creativo assai analogo a quello che stai percorrendo tu. Vuoi raccontare l’episodio per i nostri lettori?

Ero a Parigi assieme a mia madre nel suo ultimo viaggio in Europa, e siamo andati a vedere una grande mostra di Redon, del quale conoscevo diversi dipinti visti in giro nei musei e nelle riproduzioni a stampa. Fummo entrambi sorpresi nel transitare per le sale dov’erano ospitate le sue famose litografie, tutte rigorosamente in nero, i suoi famosi *noirs*, mentre l’idea che ci eravamo fatti di quell’importante autore era determinata soprattutto dall’uso audace del colore, cosa che potemmo riscontrare soltanto nelle ultime sale del lungo percorso espositivo. Quell’incontro con l’arte di Redon, nella quale il colore irruppe nell’artista ormai sulle soglie dei sessant’anni, mi convinse che forse anch’io avrei dovuto sperimentare con l’uso del colore.

Passare al colore, nel 2012, ti ha aperto un nuovo modo di guardare quanto intendi riprendere?

Certo. Le immagini in bianco e nero contengono di fatto un evidente principio di astrazione, mentre il colore rende la fotografia assai più aderente alla percezione che tutti abbiamo della realtà che ci circonda. Per il fotografo, agire a colori introduce una complicazione in più nella composizione, che deve basarsi anche sulla selezione dei valori cromatici, prima costretti soltanto in una più limitata scelta nella gamma dei grigi. Non è più il soggetto rivelato dalla luce nei suoi chiari e scuri che mi induce a fermarmi, bensì il cromatismo stesso.

Il titolo che hai dato alla mostra di Trieste è “Il Colore del Caso”, eppure mi sembra che nulla nelle tue immagini sia affidato al caso. Cosa intendevi, allora?

*Una fotografia raffinata, spesso metaforica,
dove l'autore ha modo di esprimere appieno
la propria visione del soggetto che inquadra*

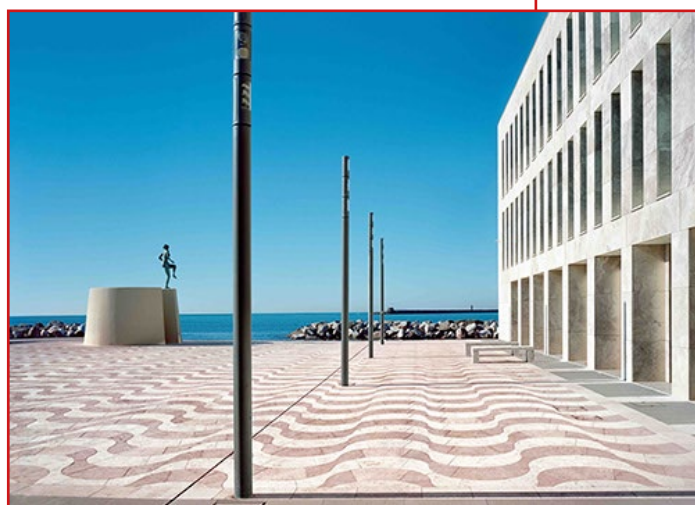
VISTI DA VICINO

sommario

Si potrebbe sostenere che tutto è determinato dal Caso! Da come si dividono i cromosomi alla nostra nascita in poi. È il caso che mi fa passare in quel giorno, a quell'ora, in quella direzione, con quella luce, con quella mia mente calma o turbata, che determina la riuscita. A Trieste questo mi è capitato osservando in due successive occasioni una colonna sdraiata al centro del Teatro Romano. Il caso mi ha fatto passare quando sia la colonna che le gradinate erano liberi dalle erbacce. Ne è uscita una bella immagine. Sei mesi dopo ci sono ripassato e la foto era inesistente, per quanta erbaccia era cresciuta.

Sulla base della tua esperienza internazionale e di quella altrettanto rilevante che dal 1973 hai avuto della realtà italiana (tra l'altro anche negli anni di collaborazione con Alinari), come giudichi il mercato della fotografia d'arte nel nostro Paese?

In Italia si sconta una minore attenzione alla fotografia, che trova ad esempio riscontro nel minor numero di gallerie che propongono autori ed immagini fotografiche, rispetto a quanto accade in Francia o in Inghilterra, i due paesi che si contendono l'invenzione stessa. Noi abbiamo prodotto tanti geni della pittura e della scultura che la fotografia è vista da molti qui come un'arte minore. E non aiuta la banalizzazione dovuta al proliferare di miliardi di immagini che chiunque



può realizzare, gratuitamente, col proprio smartphone.

Un'ultima domanda. Se un ragazzo appassionato di fotografia ti chiedesse come muoversi in questo settore, quali sono i consigli che gli forniresti?

Prima di tutto lo richiamerei alla necessità di studiare, di impossessarsi di informazioni non soltanto tecniche, ma soprattutto legate alla produzione di quanti sono venuti prima di lui, dei maestri, in tutte le arti figurative. Che però non dovrebbe imitare, ma cercare invece in sé stesso un percorso creativo che sia basato sull'originalità del suo pensiero e delle sue emozioni.

George Tatge

Scoglio della Regina

Livorno, 2019

©George Tatge

Courtesy Podbielski Contemporary

In occasione della mostra "Il colore del caso", siamo felici di invitarvi all'incontro con l'artista

VAGANDO TRA CAOS E CASO

Walter Chiereghin, direttore della rivista "Il ponte rosso"

George Tatge, artista

modera Federica Purgatori,
storica dell'arte

4 luglio 2026

Sala Luttazzi | 18 - 19.30

visita in mostra | 19.30 - 21

**Sala Nathan
Magazzino 26
Porto Vecchio - Trieste**



comune di Trieste
assessorato alla politica
della cultura e del territorio

mostra organizzata da
Magonza

triestecultura.it



IL PONTE ROSSO
MENSILE DI ARTE E CULTURA

N. 128 giugno 2026

Alice Porro



Alice Porro

*L'orchestra della vendetta*Diastema editrice, Treviso 2026
pp.82, euro 12,00

L'ORCHESTRA DELLA VENDETTA: ALLEGRO CON BRIO

di Valerio Fiandra

Piacerebbe ad Alessandro Baricco, che dai tempi de *L'amore è un dardo* (RAI, 1993) ha dimostrato che - per promuovere e migliorare la pratica dell'ascolto (o della lettura, ricordate la meravigliosa *Pickwick*. RAI 1994?) - la modalità più efficace è parlarne o scriverne senza intellettualismi, con appassionata semplicità, divertendo invece che annoiando.

Alice Porro, al suo esordio con *L'Orchestra della Vendetta* ci riesce, ed ha vinto la quinta edizione del 'Premio Lorenzo Da Ponte', che prevede la pubblicazione (Diastema, euro 12). La motivazione coglie benissimo la forza e la forma dell'opera: «L'autrice racconta con brio e ritmo una vicenda surreale, trascinando il lettore dalla prima all'ultima pagina, proponendo il suo mondo stralunato che finisce per assurgere a metafora dell'ignoranza oggi dilagante e termina con un tocco di dolcezza inaspettata».

Nata a Trieste nel 1985, Porro è diplomata in flauto traverso al Tartini, laureata in discipline dello spettacolo e filologia moderna. Suona in tante formazioni, fra le quali "Wooden Legs"; è autrice di spettacoli musicali per bambini quali il fantastico *Il Crauto Magico* e l'imminente *Le Cozze di Figaro*.

L'ironia affettuosa - non priva di autoironia ma senza il sarcasmo che spesso maschera disprezzo e rancore - presiede ogni pagina del suo romanzo satirico. La vendetta - a parer mio - se "servita fredda" è malata: non cura la vittima offesa, né colpisce davvero chi ha inferto il primo colpo. Se impiattata subito, invece - ben cucinata a parole o in musica, condita d'olio di passione e sugo di divertimento - certamente risana il vendicatore, e può far riflettere chi lo ha offeso. Del resto è noto dai tempi dei nostri mai abbastanza ascoltati antenati greci: la satira - se civile e ben rappresentata - è la forma più efficace di critica al potere e ai suoi abusi.

Una giovane coppia di musicisti va a coronare un sogno: assistere a un concerto alla Philharmonie di Berlino. Grandi aspettative accompagnano l'attesa della serata che nel programma ha niente di meno che la *Nona Sinfonia* di Beethoven ed i *Carmina Burana* di Orff. Il concerto è inserito nel calendario e nel sito web ufficiale, anche se ad eseguire



questi due tesori musicali non saranno i divini Berliner - è la loro settimana di riposo. «Se erano ospiti dei Berliner non potevano essere che bravissimi» - pensa la narratrice nonché coprotagonista del libro, beh non proprio: dilettanti allo sbaraglio! E il pubblico perlopiù non lo nota, li applaude perfino! La delusione è cocente, l'indignazione montante: «Ci siamo sentiti ingenui, ma anche vittime di una truffa. E il criminale che aveva dato la sala a quella formazione delittuosa girava pericolosamente a piede libero tra gli uffici amministrativi del più sacro dei templi dell'arte musicale». Scatta dunque l'idea della Vendetta Musicale: noleggiare la Philharmonie per una serata non è poi così esoso, il piano è di metter su, all'insaputa dei musicisti coinvolti «la peggiore orchestra immaginabile».

Ritmo e brio accompagnano le pagine di *L'Orchestra della Vendetta*, leggerlo è un vero piacere per lo spirito: i numerosi e divertentissimi personaggi ben disegnati a parole da Alice Porro sembrano vivi, meriterebbero una versione a cartoni animati, o un Musical!

Tratto da una vicenda reale, dove ogni riferimento non è casuale, il romanzo è anche un ritratto multicolore della nostra Trieste. Quando esperienze private e personaggi riconoscibili diventano interpreti di tic e vizi socio culturali diffusi, allora, senza perdere l'identità individuale ne acquisiscono una collettiva: da persone diventano personaggi. E se non è buona letteratura questa...

ODISSEA SVEVIANA TRA LE VIE DI TRIESTE

di Gianluca Bocchinfuso

SAGGI

sommario

Diego Marani

Nella letteratura europea, Trieste rappresenta un vero e proprio “ingorgo temporale” dove le epoche non si succedono linearmente, ma convivono in uno strato denso, quasi materico. Come suggerisce il testo di Diego Marani *A Trieste con Svevo*, il tempo in questa città possiede una consistenza fisica e ostinata: «si accumula come in un lavandino ingorgato, rischia di traboccare, poi di colpo qualcosa lo stura e interi decenni colano via in un fiotto» (p. 13). Questa dinamica rende la città scomparsa – quella asburgica, mercantile e dolente – ancora perfettamente rintracciabile tra le pieghe del presente.

La narrazione di Marani si configura come una «storia che è come un’infilata di stanze» (p. 13), dove ogni ambiente – sia esso una fabbrica dismessa, un museo silenzioso o un appartamento della città vecchia dal parquet sconnesso – custodisce le ombre dei personaggi sveviani. Questi eroi della rinuncia si muovono ancora oggi per le vie alla stessa velocità degli anni che passano, trascinando con sé il fumo delle sigarette e il «fiato grosso» di chi, come l’assassino di via Belpoggio (p. 15), corre inseguito dai propri spettri. Per il lettore di oggi, approcciarsi a Trieste significa imparare a leggere un palinsesto urbano unico, dove la letteratura cessa di essere oggetto di studio statico per diventare uno strumento multidisciplinare necessario a decodificare l’inquietudine del vivere moderno e la stratificazione dell’identità.

L’analisi di Italo Svevo attraverso il suo legame viscerale con il territorio triestino costituisce un passaggio nodale per lo sviluppo della coscienza critica di lettori e appassionati. Non ci troviamo di fronte ad una semplice esegesi testuale, ma ad un’indagine antropologica sull’identità e sulla crisi dell’*Io* nel Novecento. Attraverso questo “itinerario del tormento”, si spazia dalla letteratura alla psicologia, fino alla storia economica. In questo percorso, troviamo:

la genesi dello pseudonimo: ricostruire la biografia di Ettore Schmitz analizzando il passaggio attraverso le maschere di «Erode», «Samigli» e infine la sintesi di «Italo Svevo» (p. 17), simbolo dell’unione tra cultura italiana e tedesca;

la rete delle relazioni: inquadrare il rap-



porto intellettuale con Joyce – il maestro d’inglese che insegnò a Svevo l’audacia di scrivere l’interiorità (p. 106) – e l’amicizia con Saba e col pittore Umberto Veruda;

il contesto produttivo: cioè comprendere il ruolo della fabbrica Veneziani non solo come fonte di reddito, ma come spazio di rifugio dove lo scrittore poteva, paradossalmente, «permettersi di non lavorare troppo nella vita e dedicarsi ai suoi libri» (p. 72).

All’interno di questo quadro, è possibile: analizzare il correlativo urbano, cioè la capacità di interpretare i luoghi descritti (il giardino pubblico, il corso, la banca) come proiezioni oggettive degli stati d’animo; correlare la produzione letteraria con la nascita della psicanalisi e con le teorie estetiche di Schopenhauer sulla percezione del colore (p. 71); gestire la complessità e utilizzare la figura dell’inetto per imparare ad abitare il fallimento.

In un’epoca che esige performance costanti, l’incontro con Alfonso Nitti o Zeno Cosini mostra che l’incertezza è la cifra stessa dell’umanità.

La figura di Ettore Schmitz incarna la scissione ontologica tipica dell’uomo contemporaneo. Da una parte vi è l’impiegato di banca meticoloso, l’uomo d’affari che lavora presso la filiale della Unionbank di Vienna, «dal 28 settembre 1880 fino al 1899» (p. 20). Al Tergesteo, Schmitz appare come un lavoratore «coscienzioso, puntale e anche rapido», capace di sollevare la testa dai registri solo per lanciare battute scherzose ai colleghi con un «sorriso paziente» (p. 20). Eppure, dietro questa facciata borghese, pulsa un’«incurabile inquietudine» (p. 30).

La scrittura per lui non è un ornamento, ma una funzione vitale. Livia Veneziani, la

IL PONTE ROSSO
MENSILE DI ARTE E CULTURA
N. 128 giugno 2026

Un percorso sulle orme di Diego Marani ed Ettore Schmitz



moglie, sottolinea nelle sue memorie come Schmitz vivesse succube di passatempi viziosi – su tutti, il fumo – che lo apparentavano in tutto e per tutto a Zeno Cosini (p. 31). Un episodio rivelatore della sua natura tormentata è il ritrovamento, da parte di Livia, di una cravatta rossa attorcigliata alla caviglia del marito dopo un violento acquazzone: una scia rossa che sembra sangue e che simboleggia, nella sua grottesca assurdità, le peregrinazioni sospette di Schmitz nei quartieri popolari, lontano dalla compostezza di Villa Veneziani (p. 33).

Questa duplicità è analizzata dallo psicanalista Jean Starobinski, che vede in Svevo «un uomo che si maschera o si ammantava di uno pseudonimo» (p. 89). Tuttavia, Svevo mantiene sempre un'ironia distaccata verso la psicanalisi clinica: «Grande uomo quel nostro Freud, ma più per i romanzieri che per gli ammalati» (pp. 89-90). La letteratura, per Svevo, non deve curare la malattia, ma deve saperla raccontare come condizione ineliminabile.

La Trieste descritta da Marani non è uno sfondo inerte, ma un motore dell'azione che determina la sconfitta dei protagonisti. Ogni via è saturata da un'emozione specifica.

I luoghi dell'amore e della prova

Il Giardino pubblico è definito la «palestra di ogni relazione» (p. 19), il luogo dei giochi e dei sensi dove i triestini, ancora oggi, fanno le proprie «prove su quelle panchine» prima di uscire allo scoperto. È un luogo di una triestinità eterna, dove Svevo sceglie di restare anche dopo la morte attraverso il suo busto, accanto a Joyce e Ve-

ruda. Altro scenario nodale è il Passeggio Sant'Andrea, dove la luce lunare, che dorme «intorpidita» nel mare (p. 23), fa da cornice agli incontri tra Emilio Brentani e Angiolina. Qui, l'amore non è mai puro sentimento, ma una negoziazione tra desiderio e convenienza sociale.

I luoghi della paura e della soffocazione

Corso Italia rappresenta lo spartiacque psicologico definitivo: è la linea che separa «l'amore e il dolore, la padronanza di sé e lo smarrimento» (p. 37). Lungo questa via vaga l'assassino di via Belpoggio e corre Alfonso Nitti, oppresso da una forza oscura. La Banca Maller è il «luogo della paura per eccellenza» (p. 38), un labirinto di pareti pitturate ad effetto marmo e corridoi deserti che sembrano torture per chi, venendo dalla campagna, vi respira «aria affumicata» che poggia sulla città come un enorme cono di fumo (p. 39).

Ancora più cupa è Casa Lanucci, in città vecchia, descritta come la «tana di tutte le paure» (p. 42), dove i topi si nascondono di giorno per uscire di notte a «mordere Alfonso nel sonno». È in questo tinello grigio che si consuma il dramma di Lucia Lanucci, sedotta e abbandonata, simbolo di una miseria che non ha via d'uscita.

I luoghi della vecchiaia e dell'equilibrio precario

Marani cita Claudio Magris per paragonare la Trieste dei pensionati alla «paprika al gulasch» (p. 61): un ingrediente che definisce l'identità cromatica della città, dove il 31% della popolazione è composta da anziani che si impossessano del territorio scendendo dagli autobus a frotte. In questo contesto, la vecchiaia sveviana assume un valore profetico. Zeno Cosini, teorizzando sulla sua salute a sessantasette anni, afferma che il corpo è un organismo che «sta in equilibrio solo perché non sa da che parte cadere» (p. 62). La vecchiaia non è quiete, ma «esuberanza caotica» (p. 61), un vizio che si aggiunge a quello del fumo.

Nel cosmo sveviano, la figura femminile oscilla tra l'idealizzazione artistica e la mercificazione economica. Angiolina Zarri, la protagonista di *Senilità*, trova il suo modello reale in Giuseppina Zergol, una «fiorente ragazza del popolo» che finisce la sua carriera

Marani esplora una topografia dell'inettitudine: i luoghi sveviani del desiderio e della paura

SAGGI

sommario

come cavallerizza in un circo (pp. 32, 105). Livia Veneziani ricorda come il marito fosse affascinato da queste figure popolari, rincorrendo per le vie della città vecchie immagini di donne che la letteratura avrebbe poi trasformato in icone luminose.

Tuttavia, il realismo sveviano non risparmia la crudezza dei rapporti di forza. Emilio Brentani esprime un giudizio cinico che riflette la morale della Trieste commerciale: «Le donne oneste erano quelle che sapevano trovare l'acquirente al prezzo più alto» (p. 36). La città diventa così un «grande bordello» diffuso, dove il Passeggio Sant'Andrea è il *boudoir* delle belle signore e il Corso è la scala illuminata che porta all'alcova del Giardino pubblico, dove «si paga e si consuma» (p. 36). Questa visione anticipa la crisi dei valori borghesi e riflette un sentimento inquinato dalla logica del profitto e della proprietà.

L'arte figurativa non è un elemento decorativo nella vita di Svevo, ma una componente essenziale della sua percezione del mondo. Fondamentale è l'amicizia con Veruda, «il più potente pittore di questa città» (p. 68). Veruda, che ispira il personaggio dello scultore Stefano Balli in *Senilità*, condivide con lo scrittore il senso di essere incomprenduto in un ambiente provinciale impregnato di «quietismo» (p. 68). Insieme, frequentano lo studio in via degli Artisti, un luogo dove la pittura cerca di catturare quel «nudo di schiena» di Angiolina che Svevo descrive con tanta ossessione (p. 70). La passione per il colore nasce dagli studi giovanili su Schopenhauer, in particolare il saggio *Della vista e dei colori* (p. 71). Questa sensibilità estetica s'intreccia indissolubilmente con la vita industriale: Svevo, lavorando alla ditta Veneziani, è circondato da vasi di vernice e formule chimiche. È qui che si colloca la celebre «beffa chimica» (p. 73). Durante la Prima guerra mondiale, Svevo si oppone ai tentativi austriaci di sequestrare la formula della miracolosa ricetta Veneziani. In un atto di resistenza grottesca, consegna agli ufficiali del comando formule errate.

L'aneddoto assume tinte oniriche: Svevo dichiara che è stato Zeno Cosini, un «chimico fallito», a dettargli la formula sbagliata in sogno. Il risultato è che le navi della Marina

austriaca, anziché essere protette, diventano «verdi di muffa» nel porto di Pola (p. 73). L'alto comando tedesco, «verde di rabbia», non può che assistere al trionfo dell'inetto, che si vendica del potere attraverso l'errore sistematico. Anche nei suoi ultimi scritti, Svevo rimane fedele a questa estetica della malattia, descrivendo quadri come *L'uccellino morto* (p. 90) o l'inquietante immagine di una «scimmia» che popola i pensieri dei malati di nervi.

La vita di Italo Svevo si conclude con una tragica ironia, degna di una pagina di Zeno Cosini. Il 13 settembre 1928, di ritorno da una vacanza in Trentino, la sua auto – guidata da un autista che assicurava i passeggeri nonostante la pioggia battente – slitta a Callalta, presso Motta di Livenza, schiantandosi contro un platano (pp. 58-59). Svevo, con il femore fratturato e il corpo devastato dall'urto, vive le sue ultime ore in un ospedale che sembra un calvario di sofferenza e freddo.

Le sue ultime parole, rivolte al nipote che gli nega una sigaretta per non peggiorare le sue condizioni, restano il sigillo definitivo della sua opera: «Questa sarebbe davvero l'ultima sigaretta!» (p. 60). In quel rifiuto della privazione e in quell'ironia estrema di fronte alla morte, Svevo riconferma che la vita è «una malattia mortale» che non ammette guarigione (pp. 50, 78).

Svevo non è solo un autore da rievocare e leggere, ma un compagno di strada. La sua eredità risiede nella capacità di abitare l'inquietudine senza pretendere soluzioni definitive. Come ricorda Marani, citando lo Slataper de *Il mio Carso*: «Noi vogliamo bene a Trieste per l'anima in tormento che ci ha data» (p. 93). La letteratura sveviana insegna che l'unica vera «igiene» possibile è la consapevolezza di essere incompleti, inetti e, proprio per questo, profondamente umani. In una Trieste che ha ancora qualcosa che ci può fare perdere la testa – «Forse la bora, forse l'imminente confine, forse la sua duplice anima italiana e slava, forse la sua grandezza rimasta inesplosa» (p. 93) – la lezione di Svevo è più che mai attuale: scrivere non per guarire, ma per non lasciarsi soffocare dal silenzio delle proprie paure.



Diego Marani

A Trieste con Svevo

La Nave di Teseo, Milano 2023

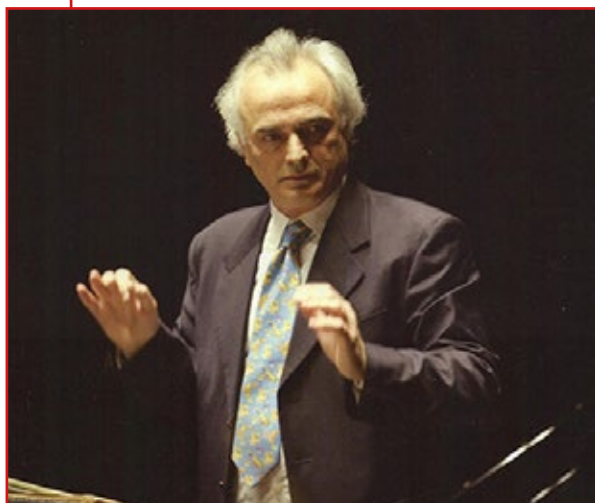
pp. 128, euro 14,00

IL PONTE ROSSO
MENSILE DI ARTE E CULTURA
N. 128 giugno 2026

Severino Zannerini

TRA OPERA GIOCOSA E SERIETÀ DELL'IMPEGNO

di Luigi Cataldi



Passeggiate
nel Parco di Miramare

Musicista di pregio e di lunga esperienza Severino Zannerini, toscano di origine e triestino d'adozione, riprende quest'anno, dopo un periodo di interruzione, a proporre il "Corso per direttore d'orchestra da camera" che ha tenuto a partire dal 1981 organizzato dall'"Associazione Musicale Opera Giocosa del Friuli Venezia Giulia" di cui è il principale animatore. È l'occasione per fare due chiacchiere con il maestro Zannerini, di cui si può ricordare la formazione, come violoncellista e come direttore, iniziata a Lucca e proseguita a Salisburgo (Accademia del Mozarteum) e a Siena (Accademia Chigiana) e la sua carriera di violoncello solista con i Solisti Veneti, la formazione che per prima ha creato una nuova prassi esecutiva per la musica barocca e ha contribuito in modo rilevante alla diffusione di questo genere di musica. A Trieste ha fondato nel 1978 il "Complesso da Camera dell'Ente Teatro Giuseppe Verdi" e nel 1984 l'"Opera Giocosa di Trieste", votata alla rappresentazione di opere da camera, attività con cui ha contribuito all'accrescimento della vita artistica della città. È stato anche segretario artistico del del Teatro Verdi e docente nei conservatori di Lucca, Verona e Trieste. Attualmente insegna violoncello nella "Scuola di Musica Rodolfo Lipizer" di Gorizia.

Il maestro Zannerini rievoca la sua esperienza più che quarantennale senza rimpianto. Ogni tanto estrae da una cartel-

la le locandine degli eventi musicali che ha promosso. Compare quella della Duchessa di Miramare del compositore greco triestino Alessandro Sidericudi (1900-1998), opera mai rappresentata prima, che egli diresse nel 1985 in forma di concerto in vari punti del parco del castello di Miramare e di cui conserva ancora la partitura che gli venne donata dal compositore. Compiono le locandine delle commemorazioni per i caduti di Nassirya fatte a Gorizia per diversi anni dopo la strage del 2003 e anche quelle di diverse commemorazioni notturne di Mozart durante le quali egli diresse il Requiem nell'ora in cui il grande compositore morì. Un'esecuzione infine di cui va particolarmente orgoglioso è l'opera *La Marinella* (1854) di Giuseppe Sinico su libretto di Pietro Welpner; della quale, dopo averne ricostruito il testo musicale, diresse la prima ripresa moderna il 3 gennaio 2010 alla Sala Triplicovich. L'opera fu poi rappresentata con successo anche al Teatro Verdi il 21 e il 24 ottobre di quello stesso anno.

Partiamo da uno sguardo al passato. Nella vita musicale cittadina c'è qualcosa da rimpiangere?

La musica contemporanea resta di diffusione limitata (peraltro non è mai stata una priorità a Trieste), ma indubbiamente manca una personalità paragonabile a Giampaolo Coral (1944-2011), fondatore dell'associazione di musica contemporanea Chromas e direttore per molti anni del "Premio Musicale Città di Trieste". Anche nell'ambito dell'operetta vi era un maggiore rigoglio. C'era un Festival di risonanza internazionale creato da Fulvio Gilleri, che aveva un grande successo ed era molto seguito. Oggi il Festival resta, ma si registra un certo declino.

Veniamo alla sua attività. In primo luogo una curiosità. Perché la parola "giocosa" nel nome dell'Associazione che lei ancora dirige?

L'associazione era composta da persone con esperienze diverse e non solo da musicisti (ne fece parte per qualche tempo anche il poeta Claudio Grisancich). Alcuni membri di allora sono ancora attivi

(Giorgio Blasco, Euro Metelli, Giorgio Ranni), altri tre purtroppo sono deceduti (Luciano Favretto, Giorgio Zanuttin, Lillian Ulessi). Tutti, fin dalla fondazione, si proponevano di contribuire a diffondere la musica in città e di farla ascoltare soprattutto in luoghi non canonici (parchi e altri luoghi significativi) in modo non serio, ma con ironia e addirittura con bizzarria, per fornire al pubblico un'esperienza che producesse piacere. Ad esempio le passeggiate musicali nel parco di Miramare, che sono state fatte per vent'anni, erano assai seguite. Gli spettacoli erano gratuiti. Gli spettatori si portavano le sedie da casa e seguivano i musicisti che percorrevano un itinerario, si fermavano in sei o sette luoghi significativi e lì si esibivano. Col meteo fummo fortunati. Complessivamente facemmo circa ottanta concerti. Piovve solo una volta, che però fu memorabile. Suonava con noi Črtomir Šiškovič, bravissimo violinista ancora in attività, con il suo Stradivari. Fu costretto a seguire l'orchestra riparandosi sotto gli alberi. All'aperto poteva sempre capitare qualcosa di imprevisto, che accresceva il piacere dell'esperienza. Sempre nel parco di Miramare eseguimmo *Pierino e il lupo* di Prokof'ev. La voce recitante era il baritono Claudio Giombi, che si trovava sull'isoletta dei cigni collegata alla terraferma attraverso un piccolo ponte. Alla fine dello spettacolo il pubblico applaudì e spaventò il cigno Piero (allora assai noto ai triestini), che si avventò sul povero Giombi e tentò di morderlo. Era un bravissimo baritono che ha fatto una grande carriera internazionale. Ho da poco saputo che è morto quest'estate. Era un uomo di spirito e sono sicuro che non si sarebbe offeso per essere stato ricordato con questo aneddoto "giocoso". Un'altra cosa divertente avvenne durante l'esecuzione della *Sinfonia degli addii* di Franz Joseph Haydn, che, come si sa, prevede che gli esecutori concludano uno dopo l'altro la loro parte e si allontanino lasciando solo, alla fine, il direttore. Poco esperto della topografia del luogo, il contrabbassista Marco Candotto sbagliò strada e rischiò di passare

la notte nel parco, che dopo lo spettacolo veniva chiuso. Ma le rappresentazioni non erano solo giocose. Una volta eseguimmo *La storia del soldato* di Stravinski, che narra di un soldato che baratta il suo violino, cioè la sua anima, col diavolo in cambio di un libro magico. Grazie al libro ottiene successo, ricchezza, ma non la sperata felicità. Allora strappa il libro, si riappropria del violino, salva e sposa una principessa, ma il diavolo alla fine pretende il pagamento del debito e si porta via l'anima del soldato, cioè il violino. Ottenni dalla direttrice di allora, la dottoressa Fabiani, di terminare la rappresentazione con una barchetta che partiva dal porticciolo davanti alla sfinge e si allontanava verso il mare aperto con sopra il violino che suonava. Il pubblico ammutolì.

Passiamo al suo corso di direzione d'orchestra. Dove si tiene e a chi si rivolge?

Il corso si terrà nella Chiesa della Madonna del Mare di Piazzale Rosmini dall'8 novembre al 21 dicembre, si gioverà della collaborazione dei Cori "Mini Coro Viva Voce" e "Nuovo AuriCorale VivaVoce" di Trieste diretti dalla M^a Monica Cesar e degli Strumentisti dell'Opera Giocosa. Si tratta di un corso breve ma intenso. In passato, in oltre vent'anni, fu frequentato da centinaia di allievi non solo italiani. È rivolto a coloro che si propongono di diventare direttori d'orchestra, i quali, seguendo le lezioni, possono ottenere una formazione specifica e far pratica di direzione. Non è richiesto alcun titolo di studio specifico per accedervi, ma è necessario inviare il proprio curriculum.

Sono previsti studenti attivi e uditori. Perché?

Il corso è rivolto a tutti, anche a coloro che non hanno una specifica preparazione musicale, o non sono sicuri di essere in grado di seguirlo con profitto. Partecipando come uditori possono capire se fa per loro oppure no e magari decidere di frequentare le lezioni attivamente in futuro.

Saranno studiate due composizioni celebri e impegnative, Il Requiem K626 di Mozart nella trascrizione per soli,



Concerti della domenica



Il doppio cd di Marinella

Si riprenderà il Corso per Direttore d'Orchestra da Camera"

coro e piano a 4 mani di Carl Czerny e *La storia del soldato* di Stravinski. Perché questa scelta? Quali difficoltà implica e quali competenze permette di sviluppare?

Ciascuna delle due composizioni scelte presenta difficoltà diverse. Il *Requiem* per la massa sonora: quattro solisti, il coro a quattro voci, la massa orchestrale, che, sebbene trascritta per piano a quattro mani, conserva interamente la complessità del testo mozartiano. *La storia del soldato* per la grande complessità ritmica (la spericolata poliritmia, con valori che si susseguono velocemente), che implica un grado altrettanto grande di complessità per il direttore, il quale deve per prima cosa comprendere lui stesso con precisione la suddivisione dei valori, poi essere in grado di comunicare gestualmente, con chiarezza, l'impulso musicale all'orchestra. Affrontando queste difficoltà gli allievi potranno sviluppare le proprie competenze in modo sia teorico che pratico.

Come si svolgeranno le lezioni?

La prima parte sarà di carattere teorico. Si farà un'analisi della partitura, riguardante l'armonia, i temi, le caratteristiche ritmiche. Nel *Requiem* si valuterà il rapporto fra i quattro soli, il coro a quattro parti e la parte strumentale affidata al pianoforte a quattro mani. La seconda parte avrà carattere pratico ed esecutivo. Ci si occuperà del ritmo e del gesto del direttore, del modo di guidare l'orchestra attraverso movimenti chiari che rendano con efficacia il legato, lo staccato, il fraseggio, il colorito (la dinamica musicale, cioè le gradazioni dal piano al forte) e più in generale ogni tecnica necessaria a guidare l'esecuzione. Cruciale è la parte relativa all'attacco. Il direttore deve essere in grado di comunicare con semplicità e precisione, mediante il gesto, ritmo, dinamica e stile del brano. È forse questa la cosa più difficile. Gli allievi dovranno far pratica di tutto ciò durante il corso, avendo di fronte i solisti, il coro e il pianoforte per il *Requiem*, sette esecutori per *La storia del soldato*.

Ha in programma di riprendere i

concerti nell'anniversario della morte di Mozart, in un orario un po' inconsueto, per non dire bizzarro?

Era un'esperienza molto bella, continuata per molti anni. Veniva eseguito il *Requiem* esattamente nell'ora in cui il compositore morì, cioè nella notte fra il quattro e il cinque dicembre, a mezzanotte e cinquantacinque minuti. Perché non riprendere questa tradizione sempre utilizzando la trascrizione per pianoforte a quattro mani di Czerny?

Possiamo allora darlo per certo?

Attendo solo qualche conferma, poi comunicherò in quale chiesa cittadina si farà.

CORSO PER DIRETTORE D'ORCHESTRA DA CAMERA 2026

La proposta del Corso organizzato dall'Opera Giocosa, dopo un lungo periodo di silenzio, legato soprattutto alla mancanza di una sede, ha trovato di recente una nuova sede, grazie alla disponibilità del Parroco della Chiesa della Madonna del Mare di Piazzale Rosmini, a Trieste. Ciò permetterà la ripresa del Corso, iniziato nel lontano 1981, che portò risonanza internazionale alla "Giocosa". La ripresa del Corso, tenuto dal Maestro Severino Zannerini, prevista per il periodo 8 novembre - 21 dicembre 2026, comprende il *Requiem* KV 626 di Mozart (versione di C.Czerny), per Soli, Coro e piano a quattro mani, e la celebre *Storia del soldato* di I.Stravinsky per recitante, violino, contrabbasso, clarinetto, fagotto, tromba, trombone e percussioni. Le lezioni, come di norma, si dividono con una prima analisi tematica/armonica delle partiture e la successiva messa in "pratica" del "gesto" più idoneo all'esecuzione. Non è previsto nessun titolo musicale per l'iscrizione al corso, ma è richiesto un breve curriculum. Per motivi organizzativi, visto lo spazio del luogo del corso, si richiede l'iscrizione al corso, almeno 30 giorni prima dell'inizio. In caso contrario non si è ammessi alla frequenza né come attivo né come uditorio.

LARA JERANKO MARCONI ALLA CASA CARSIKA

di Roberto Dedenaro

MOSTRE IN REGIONE

sommario

Lara Jeranko Marconi

Quali fatiche e quali ostacoli deve affrontare uno per poter vedere una mostra di Lara Jeranko Marconi? Parecchie e quasi insormontabili: anni fa nella centrale piazza di Capodistria una mostra piuttosto estesa dell'artista capodistriana pretendeva un ingresso a pagamento, come nemmeno alla National Gallery, e adesso, nella suggestiva cornice della Casa Carsica di Repen gli orari sono così ridotti, praticamente poche ore alla domenica, che uno, anche se, come chi scrive, vive a poche decine di metri dalla *Kraška Hiša* suddetta, deve metterci un bell'impegno per trovare aperto il grande portone.

E quindi, accompagnato dall'ineffabile vicino Ivan, mi sono adattato alla bisogna e concordato gli orari, sono entrato nella bellissima, raccolta Galleria della Casa Carsica. Ne valeva la pena? Direi di sì, perché Lara Marconi è un'artista raffinata e profonda che parte da una base di materiali poveri, come la carta, i fiori, la stagnola per creare immagini e oggetti che sotto la superficie rivelano una straordinaria ricchezza di rimandi e di simboli. Spesso il mondo animale è protagonista di questi piccoli teatrini dell'immaginario, come nella sorta di arazzi composti da decine di una specie di lupetti di carta che scendono lungo le pareti di fondo della piccola galleria.

Le forme animali non offrono se non un'illusoria sensazione di tranquillità, la loro postura che sembra in qualche caso richiamare un'idea di fissità priva di vitalità contengono qualcosa di inquieto e doloroso al tempo stesso, come vi fosse una ferita, un fondo oscuro che non si può sanare ma solo comunicare. Come si scrive in un breve nota che accompagna la mostra: «In un mondo ossessionato da un'illusoria perfezione e da una presunta stabilità formale, piccole creature si dissolvono e si trasformano alla ricerca della propria natura autentica».

La tecnica di ritaglio da un lato e pittorica dall'altro, anche se è una pittura che colloquia fittamente con il mondo della grafica – la Marconi ha realizzato anche diversi lavori come illustratrice –, soprattutto il ritaglio della carta, destano stupore, sembrano richiedere una pazienza e un'abilità quasi rinascimentale, ma l'effetto è quello di creare mondi-teatrini, come abbiamo detto, in rilievo, spesso



così fitti da diventare boscaglie inestricabili di simboli, in cui il visitatore resta inevitabilmente coinvolto.

Le forme animalesche rimandano ad un immaginario fiabesco, forse infantile, suggeriscono la disponibilità di ogni forma a farsi e ad essere qualcos'altro, ci suggeriscono di mantenere uno sguardo, mi chiedo se posso usare l'espressione un po' *kitsch*, quasi da *fanciullino pascoliano*, ma al contempo nel *fanciullino marconiano* c'è proprio il senso, invece, non di una permanenza ma di una trasformazione e di quanto ogni trasformazione porti con sé una perdita, una paura, un abbandono. Le sassose pareti fatte di calcare dell'aspro Carso sono uno sfondo quasi perfetto a questo minimalismo barocco dal tocco delicato in cui i pochi colori non turbano la monocromia delle pietre un simbolo loro stesse di una vita passata una ex vita che adesso non c'è più.

La galleria è suggestiva, ma piccola, le opere esposte poche, ma usciamo con la sensazione di essere entrati in un piccolo mondo ricco di sentimenti, che ci fatto sentire un po' più ricchi. Lara Jeranko Marconi che vive e lavora a Capodistria si è diplomata all'Istituto d'Arte Nordio di Trieste e laureata all'Accademia di Belle Arti di Venezia, è assistente alla facoltà di Pedagogia dell'Università del Litorale, per chi volesse avere un'idea della sua opera, alcuni suoi lavori si possono osservare riprodotti in vari siti web. A sentirla sembra anche più impegnata nel suo lavoro di mamma di due bambini che in quello di artista tutta tesa a promuovere se stessa, che sarà pure una banalità, ma a noi pare un bel segno.

IL PONTE ROSSO
MENSILE DI ARTE E CULTURA
N. 128 giugno 2026

MASCHERINI, MARIN E GLI ALTRI

di Walter Chiareghin



Marcello Mascherini

e Biagio Marin

"la sera di San Biagio 1975

Foto di Mauro Marocco, Grado

(Archivio Marcello Mascherini)

rielaborazione grafica

Lo scultore Marcello Mascherini

nello studio di Trieste

18 agosto 1960

Foto Omnia di Ugo Borsatti

(CRT/CMSA)

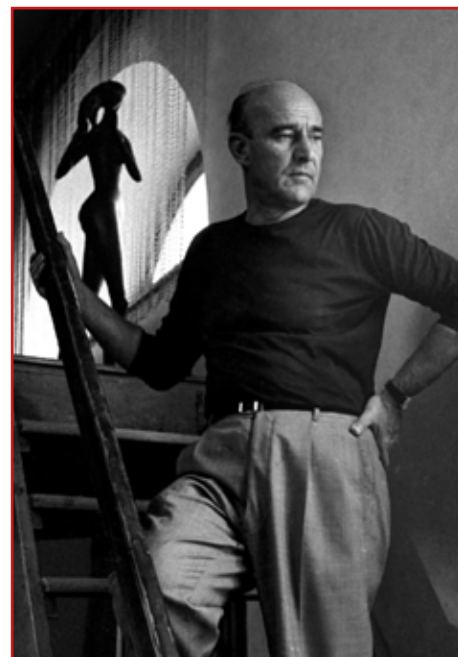
È praticamente ancora fresco di stampa un importante libro pubblicato a cura di Francesco Bordin e voluto dall'Associazione culturale "Archivio Marcello Mascherini", fondata su iniziativa della famiglia dell'artista, organizzazione che persegue finalità di promozione della conoscenza, dello studio, di diffusione e di catalogazione dell'opera dello scultore (Udine 1906 - Padova 1983). Il libro, edito da Silvana Editoriale, ha per titolo *Marcello Mascherini e Biagio Marin. Fra arte e lettere*, e contiene testimonianze di Giuseppe Appella, Claudio Magris e Renzo Sanson, includendo inoltre documenti originali, lettere e saggi critici affidati a tre studiosi: Cristina Benussi, Pericle Camuffo e Luca Pietro Nicoletti, un apparato iconografico di non comune rilievo e infine materiali per un'accurata biografia e biliografia di Marin e di Mascherini.

Il volume ha un antecedente in un'altra importante (e recente) pubblicazione: il volume collettaneo *Marcello Mascherini: Uno scultore tra poeti e scrittori del Novecento*, curata da Francesco Bordin e Alessandro Del Puppo (Forum, Udine 2025), che riporta i contributi presentati nel convegno svoltosi il 31 gennaio 2025 all'Università degli Studi di Trieste, che tratta di un tema poco esplorato, gettando luce sui rapporti tra lo scultore e i tanti letterati, poeti, scrittori, intellettuali, incontrati nella vita e nell'arte. Da Giuseppe Ungaretti a Biagio Marin, da Gillo Dorfles ad Alfonso Gatto e Vanni Scheiwiller, da Dino Buzzati a Enzo Bettiza, oltre naturalmente alla cerchia degli amici triestini: Silvio Ben- co, Lina Galli, Anita Pittoni, Giani Stuparich,

Pier Antonio Quarantotti Gambini, Stelio Crise, Manlio Malabotta, Sergio Miniussi, Fulvio Tomizza e molti altri.

Il libro del quale parliamo, rispetto a quello edito da Forum, fin dal titolo pare lo sviluppo per approfondimento del volume che lo ha preceduto, e fin dal titolo (ma anche dalla presenza tra gli studiosi di Pericle Camuffo, molto attivo in seno al Centro Studi Biagio Marin, già negli anni della gestione di Edda Serra, e autore di molte pubblicazioni sul poeta gradese) pare assegnare a Marin il ruolo di deuteragonista dell'intero volume. In effetti è così, ma solo in parte. dal momento che fatalmente i due artisti richiamati dal titolo si muovevano all'interno di una fitta rete di intellettuali che intrecciavano con i due discorsi, idee, progetti ed osservazioni critiche.

«Siamo partiti da un gruppo di lettere, dieci per la precisione, che l'Archivio conserva» racconta Bordin l'11 giugno, presentando il libro alla Galleria Regionale d'Arte contemporanea Luigi Spazzapan di Gradisca «dieci lettere di Marin a Mascherini, scritte fra il dicembre del 1962 – quando la moglie cinquantenne di Mascherini viene a mancare – e il 1976». Si tratta di un carteggio asimmetrico perché, continua Bordin: «Marin era sostanzialmente un grafomane, mentre Mascherini era riottoso nell'adoperare la parola e ancor più carta e penna». Attorno a questo



*Per iniziativa dell'Archivio Mascherini di Azzano
Decimo pubblicato un importante volume che
ricostruisce in particolare i rapporti tra i due artisti*

SAGGI

sommario

primo nucleo epistolare, seguendo il filo del rapporto del poeta con lo scrittore, si è potuto anche attingere ai diari di Marin, approfondendo – anche se ancor più in maniera asimmetrica – la conoscenza di quanto fosse intercorso tra i due, nella lunga profonda amicizia ricostruita analiticamente nel contributo saggistico apportato da Cristina Benussi alla redazione del volume.

A dare una testimonianza cogente dell'intensità del rapporto intercorso tra i due artisti è una lettera di Marin scritta alcuni giorni dopo la serata di San Biagio (celebrato il 3 febbraio) del 1972, assieme agli amici del Circolo della Cultura e delle Arti di Trieste. In essa, non a caso citata da Camuffo nell'incontro pubblico di cui si è detto, il poeta scrive tra l'altro: «La sera di San Biagio tu mi hai detto parole che sono state il più grande dono che mi è stato fatto nella giornata [...] Mi hai detto che nella tua vita intima io sono stato a mia volta un principio di fecondazione, una realtà di vita. Di più non potevi dirmi, di più non potevi darmi. [...] Tutti e due abbiamo sofferto, per tutta la vita, il dubbio profondo del nostro valore, della nostra realtà. Abbiamo operato con tanta fede nella verità della nostra vita, eppure nel contempo, nel dubbio e nella disperazione. Ci rende fratelli questo intimo dramma, che è la premessa di ogni vera vita di artista. E quel dubbio e quel dramma costituiscono la nostra nobiltà. Ad esso opponiamo l'affermazione di sempre nuove opere. E in questo pure è la nostra salvezza. Tu sei ancora giovane, Marcello, nei miei confronti, e molto puoi ancora trarre dalla tua anima. Fallo tremando della responsabilità. Anche io che ora mi avvicino alla fine, sempre più acquisto coscienza della responsabilità del nostro operare» (pp. 130-131).

Si tratta di una considerazione in qualche modo riassuntiva del rapporto tra i due, che pure era destinato a durare ancora molti anni, offrendo ai due molteplici occasioni di incontro. Per esempio all'interno dello stesso C.C.A., del quale la sezione letteraria era affidata a Marin e quella artistica a Mascherini, che in più occasioni, anche in quella stessa serata, offrirà all'amico suoi lavori, che Marin contraccambierà con interventi scritti (non in versi, non risultano poesie create per lui), ma



in lettere di pari intensità di quella citata, o in interventi critici, uno per una mostra del '67 e una dell'anno successivo, quando il poeta prende posizione circa lo “scandalo” che aveva provocato il *Guerriero* di Mascherini, la scultura del *Monumento al combattente* di Largo Riborgo a Trieste (cui il volume dedica un intero capitolo, alle pagine 166-183), oltre ovviamente a centinaia di incontri informali tra i due amici.

La considerazione di Marin circa l'attività creativa dell'artista è meno entusiastica di quanto rivelano le occasioni pubbliche e le lettere. In una pagina di diario del 4 dicembre del 1956, per esempio, annota: «Ieri sono stato a vedere una mostra di statue di Mascherini nella Galleria comunale. Mascherini non è un grande poeta, ma un grande artigiano con l'intelligenza dell'arte. Nei suoi lavori forse non c'è niente di originale nel senso dell'invenzione; ma il suo mestiere è sicuro in tutte le situazioni. Per questo finisce per persuadere. Comunque io dalle sue opere ho avuto sempre gioia» (p. 192). La nota prosegue poi con un paragone tra il successo e il riconoscimento tributati agli “artigiani” rispetto alla scarsa considerazione del pubblico per il lavoro dei poeti: «i grandi musicisti, i grandi pittori, i grandi architetti trovano più facilmente consensi, non i poeti. Qui a Trieste Mascherini, lo scultore, conta qualche cosa; ma Saba, il poeta è inesistente, ma Giotto è ignorato. Non parlo poi di me, che per ragioni estrinseche forse sono più cono-

Marcello Mascherini

Estate

1936

esposta nella mostra
ai Sassi di Matera, nel 2004
(Archivio Marcello Mascherini)



Marcello Mascherini

e Biagio Marin

Fra arte e lettere

a cura di Francesco Bordin
Silvana Editoriale, 2026
pp. 352, euro 35,00

IL PONTE ROSSO
MENSILE DI ARTE E CULTURA
N. 128 giugno 2026

Esaminate in particolare personalità e vicende a partire dal tormentato secondo dopoguerra triestino



Marcello Mascherini
Cantico dei cantici
bronzo h 460 cm.
Trieste, Piazza Oberdan

Marcello Mascherini
Ritratto di Biagio Marin
anni Sessanta

sciuto di loro. il poeta è davvero un santo. Ed è strano che mai si sia valutato il martirio della solitudine, il disinteresse supremo della sua opera, anche quando ha l'illusione di offrirla agli uomini» (p. 192). Certo, come osserva Camuffo nel commentare quella pagina di diario, Marin non è un critico d'arte, non ha mai inteso esserlo, ma seguendo alcuni autori con vivo interesse, ha sempre cercato nelle loro opere la poesia, l'arte dev'essere rivelazione di verità, cosa che continuerà a fare anche nei confronti di Mascherini, senza mai cambiare realmente la sua valutazione, in quanto le sue idee sulle arti figurative – e non soltanto su quelle – sono il portato di una cultura e di una sensibilità di stampo ottocentesco, che certo non gli poteva facilitare l'accesso consapevole alle sperimentazioni delle avanguardie che, nel momento in cui scrive la pagina di diario citata e ancor più in seguito, operano con vivace assiduità in Europa e nel mondo da oltre mezzo secolo.

Benché tra i due amici non risultino esercizi mai stati contrasti nemmeno su questo delicato argomento, né meno che mai mancanze di rispetto, è opportuno considerare che alla fine del 1956 – data, ricordiamo, di quell'appunto di diario – era relativamente poco conosciuto come poeta, mentre l'altro era già un artista solidamente affermato anche a livello internazionale, il che, almeno in parte, giustifica le considerazioni del poeta gradese.

Il volume del quale stiamo parlando non si esaurisce certo in quanto raccontiamo in queste succinte noterelle, né nella ricostruzione e nell'analisi del rapporto pure importante e profondo tra i due artisti che nel libro occupano una posizione di privilegiato rilievo. Tra

i comprimari di quel nucleo essenziale di cui il volume si occupa figura certo anche la città di Trieste, dove Biagio Marin ha lavorato dapprima come insegnante e poi come bibliotecario nella sede delle Assicurazioni Generali dal 1942 fino alla data del suo pensionamento, nel 1956, e nel capoluogo giuliano ha stabilito relazioni e collaborazioni con personalità che certo avrebbe avuto maggiore difficoltà a incontrare e frequentare nella sua Grado. I testi e il ricco contenuto iconografico del volume si dilata a fornire indicazioni anche di altri personaggi, tutti in qualche misura – anche quelli residenti e operanti altrove, come Alfonso Gatto e Vanni Scheiwiller – ruotanti attorno alla realtà giuliana degli anni a partire dal secondo dopoguerra, con Trieste sotto amministrazione anglo-americana fino al 1954, ani-



mata della pressante necessità di affermare la sua appartenenza alla neonata Repubblica Italiana, istanza che certo costituì la spinta e il presupposto per la creazione del Circolo della Cultura e delle Arti, voluto da Giani Stuparich e supportato da tutti o quasi i personaggi che si muovono sul palcoscenico del libro, ciascuno dei quali meriterebbe approfondimenti funzionali a un'ancora maggiore esplorazione del fitto reticolo di relazioni con artisti e intellettuali che circondava Mascherini, fornendo allo scultore stimoli e sollecitazioni che sicuramente potranno essere individuati anche nel suo lavoro di abile artigiano, come avrebbe detto Marin. Oppure nella sua poetica, come invece preferiamo pensare noi.

TRA TRADIZIONE E SPERIMENTAZIONE

di Luigi Cataldi

Vivaldi Recoded. Le Quattro Stagioni tra tradizione e innovazione è il titolo del progetto presentato il cinque giugno scorso nella sede di Asperastra Innovation Lab dagli esponenti delle istituzioni coinvolte: Giada Cadei, Responsabile Comunicazione dell'Area Science Park; Franco Scolari, Presidente del Polo Tecnologico Alto Adriatico; Sandro Torlontano, Direttore del Conservatorio Tartini di Trieste; Massimo Belli, Direttore dell'Orchestra da Camera Ferruccio Busoni; Gabriele Centis, Direttore artistico della Casa della Musica di Trieste; Antonella Varesano, referente scientifico di Asperastra Innovation Lab. Il progetto si è giovato di un bando della Regione Friuli Venezia Giulia per la creatività e del contributo del Ministero della Cultura.

Due brevi composizioni, basate su cinque frammenti delle *Quattro stagioni*, per lo stesso organico previsto per i concerti vivaldiani, sono state create da due giovani musicisti che hanno compiuto gli studi al Conservatorio Tartini, Lorenzo Bosich (flauto dolce e musica elettronica) e Simone Valente (violino e composizione). La prima si intitola *Stagioni neurali, un esperimento musicale generativo* ed è stata elaborata da Lorenzo Bosich facendo uso dell'intelligenza artificiale. La seconda, intitolata *Stagione* è stata composta solo grazie alle capacità non artificiali di Simone Valente. Insieme alle *Quattro stagioni* di Antonio Vivaldi queste due composizioni saranno eseguite dalla Nuova Orchestra da Camera Ferruccio Busoni diretta dal maestro Massimo Belli in quattro concerti che si terranno il 12 giugno 2026 alle ore 18:30 al Polo Tecnologico Alto Adriatico di Pordenone, il 13 giugno 2026 alle ore 18:30 al Conservatorio Giuseppe Tartini di Trieste, il 15 settembre 2026 alle ore 18:00 all'Area Science Park di Trieste e il 27 ottobre 2026 alle ore 19:00 presso il Gruppo Danieli Spazio Villalta di Udine. Il pubblico sarà chiamato a riconoscere quale delle due nuove composizioni è frutto della collaborazione con l'IA e a giudicare il contenuto "emozionale" di entrambe. Anche durante la presentazione ai partecipanti è stato chiesto di esprimere un analogo giudizio



su un estratto di due soli minuti di ciascuna composizione. L'esito della consultazione è risultato in larga misura favorevole alla composizione realizzata senza il ricorso all'intelligenza artificiale.

Tutti i relatori hanno sottolineato il carattere innovativo dell'iniziativa (per la "ricodificazione" eseguita dai giovani compositori, per il confronto con le composizioni vivaldiane, per l'interattività con il pubblico che assisterà ai concerti) e la soddisfazione per la collaborazione fra enti diversi che hanno reso possibile il progetto. Tutti (a parte qualche dubbio sollevato dal maestro Gabriele Centis e dal direttore Sandro Torlontano) hanno detto che è necessario guardare all'intelligenza artificiale come a una risorsa e non come a una minaccia. «Democraticizza perché innalza i bassi performer a livelli più alti, ma non supera gli umani eccellenti» ha detto per esempio l'ingegner Franco Scolari. In effetti, pur accompagnato dalla raccomandazione di conservare un umano senso critico, fra i partecipanti serpeggiava l'entusiasmo per l'IA e le sue potenzialità. Venivano anche in mente, per affinità, altri analoghi tentativi, come *Beethoven X - The AI Project*, una decima sinfonia creata con l'IA sui pochi frammenti lasciati dal compositore di Bonn, che si può ascoltare sulle maggiori piattaforme e a proposito della quale è però lecito chiedersi, con un detto latino tutt'altro che innovativo, *cui prodest?*

La nuova orchestra da camera
Ferruccio Busoni



Josef Suk Piano Quartet

Josef Suk Quartet al teatro Miela

Un bel concerto di musiche di Brahms è stato proposto all'interno della stagione concertistica 2026, Cromatismi 5.0, al Teatro Miela il 10 giugno scorso da Chamber Music. Protagonista il *Josef Suk Piano Quartet* (Radim Kresta: violino; Eva Krestová: viola; Aneta Šudáková: violoncello; Pavel Zemen: piano), formazione ceca, nata nel 2007 come Ensemble Taras e poi intitolata, su proposta della Società Ceca di Musica da Camera, dopo la sua scomparsa, al grande violinista ceco Josef Suk (1929-2011), nipote dell'omonimo compositore e pronipote di Antonín Dvořák, sicché la compagine raccoglie, già nel nome, un'intera tradizione musicale nazionale. Una lunga serie di premi in competizioni internazionali (fra cui il Premio Trio di Trieste nel 2013), una consolidata attività concertistica internazionale, un ampio repertorio (dal classicismo ai giorni nostri: il gruppo è ospite ricorrente, fra l'altro, della Biennale di Musica di Venezia), una incipiente ma apprezzata produzione discografica dimostrano che il quartetto, ormai giunto alla piena maturità, è degno del nome che porta.

Il programma, estremamente impegnativo, prevedeva due dei tre quartetti con pianoforte di Johannes Brahms (1833-1897): il *Quartetto in Do minore op. 60* (1875) e il *Quartetto in sol minore Op. 25* (1861), entrambi concepiti in epoca giovanile, ma il primo terminato, dopo una lunga pausa, solo nel 1875. Fin dall'esordio i musicisti hanno dimostrato di possedere una tecnica perfetta: né affanno, né ostentazione di virtuosismo traspariva dall'esecuzione, ma capacità di

ascolto reciproco, familiarità e un'intesa addirittura gioiosa. Così i tratti drammatici dell'Op. 60 sono risultati attenuati, o almeno tutt'altro che ostentati. Brahms li aveva manifestati al suo editore con queste parole: «Potreste inserire un'immagine sulla pagina del titolo [...] ovvero una testa con una pistola davanti. Questo vi darà un'idea della musica». Appaiono evidenti i legami con la *Quinta sinfonia* di Beethoven: il celebre attacco di tre note ribattute in levare che echeggia nel primo tema dell'ultimo movimento, il cupo impianto armonico di Do minore (mentre i materiali giovanili erano in un più luminoso Do diesis minore), il tumultuoso impulso ritmico che pervade i tempi veloci della composizione. Eppure il dramma è mitigato dall'equilibrio della forma, grazie alla quale, ad esempio, nel primo tempo (Allegro non troppo), al doloroso primo tema si affianca il secondo più lirico. Poi alle nervose increspature dello Scherzo, fa da contrapposto l'Andante, lirico e intimistico, forse il cuore dell'intera composizione («che bello sto pézo» ha esclamato una signora del pubblico), in cui è il violoncello a condurre gli altri strumenti. Tristezza più che disperazione caratterizzano anche il Finale, col moto perpetuo del piano e le melodie ampie e cantabili degli archi. Il suono pieno, equilibrato, la completa fusione degli strumenti in uno, i tempi mai eccessivi, il fraseggio curato sono caratteri di un'esecuzione ispirata.

Vitalità, passionalità anche in questo caso unite a un senso gioioso dell'esecuzione sono parsi evidenti anche nel *Quartetto in sol minore Op. 25*. Gli esecutori hanno ben reso le tensioni, dovute al netto contrasto tematico e al ritmo incalzante dei movimenti veloci. Appassionato è parso il lirismo dell'Andante, spettacolare e forsennato il Rondò «alla zingarese» (esempio massimo di assunzione nel regime colto della musica popolare), in cui il pianoforte è guida energica. Ne risulta una composizione monumentale non solo per le dimensioni, ma anche per la massa sonora che, grazie al pianoforte, acquista il respiro della musica sinfonica. Gli interpreti ne hanno compreso lo spirito e ne hanno incarnato con efficacia l'umana, vitale indole.

L'ULTIMA SVOLTA DI EDGAR GEORG ULMER

di Walter Zele

CINEMA

sommario

Nel giugno del 1964 la 20th Century Fox distribuiva il film *The Cavern*. Il pubblico italiano lo trovò al cinema nel gennaio del 1965 intitolato *Sette contro la morte*. È stato il canto del cigno di Edgar Georg Ulmer, regista cinematografico creativo ed eclettico e, al contempo, controverso ed enigmatico come pochi. Per comprendere le ragioni che inducono a definirlo creativo ed eclettico basterebbero le parole di Peter Bogdanovich che lo incontrò nel 1970: «Nessuno ha mai fatto buoni film in meno tempo e con meno denaro di lui». Se lo troviamo controverso ed enigmatico è perché, nel parlare di sé, indulgeva nella millanteria. In un'intervista rilasciata nel 1961 dichiarò di aver diretto oltre centoventi film mentre gli studiosi gliene attribuiscono circa la metà. In quella come in altre interviste mentiva sulla data di nascita, retrodatandola al 1900, per rendere credibile la sua asserita partecipazione all'allestimento delle scenografie espressioniste del *Gabinetto del dottor Caligari* girato nel 1919.

Nato nel 1904 a Olomouc, in Moravia, Ulmer sogna sin da bambino di diventare scenografo. Intrapresi gli studi all'Accademia di Arti Applicate di Vienna, nel 1919 si trasferisce a Berlino per entrare nel Deutsches Theater il cui direttore artistico è Max Reinhardt, autorevole e influente regista teatrale, grazie al quale inizia l'apprendistato nella scenografia. Nel 1923, promosso scenografo, segue Reinhardt in una tournée negli Stati Uniti. Negli anni berlinesi si avvicina al cinema e conosce il regista Friedrich Wilhelm Murnau, col quale avvia un rapporto di collaborazione. Dopo avergli affidato nel 1924 l'incarico di aiuto regista per *L'ultima risata*, nel 1927 Murnau lo vuole come assistente nella trasferta a Hollywood per la realizzazione di *Aurora*, uno dei capolavori della storia del cinema. Dopo l'improvvisa morte di Murnau nel 1931, Ulmer rimane negli USA dove diviene il più richiesto regista dei «B-movies», produzioni a budget ridotto da realizzare nel minor tempo possibile. Benché costretto a lavorare a ritmi accelerati («Un'ora per stendere due sceneggiature. E il venerdì sera bisogna avere un film pronto ad entrare in lavorazione il



lunedì mattina» racconta in un'intervista), si rivela autore brillante e accurato con una particolare sensibilità nel coordinare l'illuminazione delle scene. Negli anni '50 e '60 lo troviamo sul set di alcune coproduzioni europee di film di vario genere, con risultati altalenanti. Costretto a rallentare l'attività per gravi problemi di salute, muore per un infarto nel sobborgo di Woodland Hills, a Los Angeles, nel 1972.

Della sua copiosa filmografia vanno menzionati almeno due autentici capolavori, a giudizio degli storici del cinema: *The Black Cat* (1934), *horror* tra i più originali e disturbanti degli anni '30 fortemente influenzato dallo stile espressionista, e *Detour* (1945), un *noir* che travalica gli schemi del genere per diventare un allucinato racconto kafkiano.

Ripercorriamo ora la storia dell'ultima avventura cinematografica di Ulmer, la realizzazione di *The Cavern*, un *tour de force* che tra il 1963 e il 1964 mise a dura prova la sua inventiva artistica e la sua intraprendenza manageriale, tesa a salvare la produzione.

All'origine c'è un'idea che Ulmer coltivava da anni: girare un film di guerra che narrasse di alcuni soldati rimasti intrappolati in un bunker. L'idea divenne uno *script* grazie agli sceneggiatori inglesi Michael Henry Pertwee e Jack Davies. A realizzare il film ci avrebbe pensato una coproduzione interna-

I sette personaggi
rinchiusi nella caverna

IL PONTE ROSSO
MENSILE DI ARTE E CULTURA
N. 128 giugno 2026

Un film di guerra ambientato tra la Val Rosandra e la Piscina Comunale di Trieste, girato nel 1963 dal regista mitteleuropeo, prolifico autore di b-movie



L'interno della Piscina Comunale trasformato in caverna

zionale fra la tedesca Ernst Neubach Filmproduktion di Monaco e la casa produttrice statunitense di Martin Melcher, noto perché marito di Doris Day. Al regista venne garantito uno staff tecnico di prim'ordine a iniziare dal direttore della fotografia, l'ungherese naturalizzato italiano Gábor Pogány, collaboratore di registi quali Blasetti, Visconti, Rossellini, De Sica. A interpretare l'unico personaggio femminile fu chiamata Rosanna Schiaffino, allora fra le attrici più in auge non solo in Italia.

La sceneggiatura prevedeva che gran parte della storia avvenisse in una caverna in cui un gruppo eterogeneo di persone si era riparato da un bombardamento aereo, rimanendo intrappolato a causa di un crollo. Nacque così l'idea di effettuare le riprese negli enormi e suggestivi ambienti ipogei delle Grotte di Postumia, in Jugoslavia. I produttori si rivolsero alla Jadran Film di Zagabria, importante casa di produzione jugoslava, con una solida esperienza in collaborazioni internazionali, per ottenere il necessario supporto tecnico-logistico.

I sopralluoghi a Postumia iniziarono nel settembre del 1963 e si protrassero per alcune settimane sino a quando, a fine ottobre, giunse inaspettata la notizia che Melcher abbandonava il progetto per problemi finanziari. Senza i fondi necessari e con il timore che la Jadran Film non solo ritirasse la propria collaborazione ma esigesse la chiusura del set e il sequestro dei mezzi,

Ulmer decise di trasferirsi con la *troupe* il prima possibile in Italia. Una versione alquanto romanzesca, peraltro mai dimostrata, narra addirittura di un confine valicato di soppiatto per riparare a Trieste con l'attrezzatura. In verità, la *troupe* non fece altro che salire sul treno per Trieste.

Prima di individuare le ambientazioni, andava risolta la questione della copertura finanziaria. Poiché il *budget* della sola casa produttrice tedesca non sarebbe stato sufficiente, si individuaronuovi partner in due piccole società fondate pochi anni prima a Roma: la Cine Doris e la Liber Film. Inoltre, per ottenere agevolazioni fiscali e fondi di sostegno da parte dello Stato italiano, previste per i film di coproduzione internazionale, era necessario dimostrare di avere impiegato personale artistico e tecnico del paese ospitante. Per tale ragione, nei *credits* della versione italiana, la regia venne attribuita a Paolo Bianchini che, in realtà, era l'aiuto regista.

All'epoca non furono rivelati i retroscena dell'improvviso trasferimento del set. Il 21 novembre *Il Piccolo* pubblicava un articolo sull'imminente avvio delle riprese con un'intervista al direttore di produzione Livio Maffei: alla domanda sulle ragioni dell'improvvisa partenza dalla Jugoslavia, Maffei fornì una risposta di circostanza alludendo a una imprecisata «ragione organizzativa», rivelandosi meno reticente sulla trama, sui tempi di permanenza della *troupe* e sui luoghi individuati per le riprese.

Tutte le scene di esterni furono girate nella Val Rosandra, che nella diegesi si tramutava in un luogo indeterminato dell'Appennino. All'inizio del film un personaggio menziona Monte Matese come fosse un'altura posta nelle vicinanze. Si tratta di un riferimento inconsistente e non solo perché non esiste un monte con tale nome. Forse si voleva indicare il massiccio montuoso del Matese, nell'Appennino Sannita, tra Campania e Molise, ma se così fosse, sorgerebbe un'incongruenza di natura storica. L'azione infatti inizia nell'ottobre del 1944 e i protagonisti si muovono in un territorio dove sono ancora in atto degli scontri tra gli angloamericani e i tedeschi, mentre nell'au-

La carriera di Ulmer, tra inventiva artistica e intraprendenza manageriale

CINEMA

sommario

tunno del 1944 la zona era stata completamente liberata e il fronte si era spostato molto più a nord, lungo la Linea Gotica.

Benché sia arduo accostarla a qualsiasi settore appenninico, la Val Rosandra si rivela uno scenario adeguato per una vicenda di forte tensione emotiva inserita in quel contesto storico: l'ambiente aspro, a tratti desolato e inospitale, reso ancor più livido e spoglio in autunno, quando vennero realizzate le riprese, rappresenta il teatro ideale per immergere lo spettatore in un quadro di devastazione come quello delle terribili battaglie combattute lungo il fronte dell'Appennino. Inoltre l'alternarsi non solo di luce (gli esterni rischiarati dal sole) e buio (l'interno della caverna) ma anche di spazi ricoperti dalla vegetazione e altri di aride rocce pare suggerire l'oscillare dell'animo dei protagonisti fra opposti stati emotivi.

Uno spettatore triestino di oggi dovrebbe apprezzare le inquadrature della Val Rosandra poiché gli offrirebbero l'opportunità di osservarla in retrospettiva, cioè scoprire com'era il paesaggio, nei suoi elementi naturali e antropici, più di sessanta anni fa, quando era stata da poco soppressa la linea ferroviaria Trieste - Erpelle che correva lungo il versante idrografico destro. Nel film potrà riconoscere alcuni degli elementi caratterizzanti quel paesaggio, come il contrasto geomorfologico tra il versante destro dominato dal Monte Stena con la sua sommità pianeggiante e quello sinistro dominato dal Monte Carso con i suoi ripidi ghiaioni, l'alternarsi del bosco fitto con aride spianate calcaree, il piccolo agglomerato di case di Bottazzo, la ripida carrareccia che da Sant'Antonio in Bosco sembra precipitare in fondo alla valle, il tracciato della dismessa linea ferroviaria, il sentiero che si snoda lungo il corso del Rosandra, l'ingresso di alcune cavità poste sulle pareti dell'altopiano del Monte Stena.

Più complessa si rivelò l'individuazione dei luoghi per le riprese degli interni. Non potendo disporre in zona di ambienti ipogei così ampi da consentire l'allestimento di un set, come a Postumia, Ulmer si industriò secondo la sua fama di cineasta creativo. Per le inquadrature in campo medio dell'interno

della grotta utilizzò le gallerie artificiali della ex linea ferroviaria Trieste - Erpelle rivestendole con dei pannelli che simulavano le pareti di roccia di una cavità naturale. Ancora più ingegnoso fu l'allestimento scenografico per le sequenze in cui i protagonisti, nel perlustrare le diramazioni della caverna, scoprono le acque di un fiume sotterraneo. Come ricorda l'aiuto regista Bianchini, Ulmer ebbe l'idea di utilizzare la Piscina Comunale di Trieste, allora in Riva Gulli, per ricostruire lo spazio profilmico della caverna. L'invaso della vasca fungeva da ambiente ipogeo principale e, a seconda delle necessità, veniva parzialmente riempito d'acqua. Tutte le pareti della vasca, così come le pareti interne dell'edificio, furono rivestite con una superficie in cartongesso e resina che imitava le pareti rocciose. Venne poi collocata una volta a cupola con tanto di stalattiti in gesso e polistirolo. Infine, da raffinato maestro nell'impiego dell'illuminazione delle scene, Ulmer collocò tutti i proiettori sul fondo della vasca in modo che la luce, irradiandosi dal basso verso l'alto, proiettasse ombre mobili e sinistre sulle finte pareti di roccia. Gli elementi scenografici furono realizzati nei padiglioni degli Studi Cinematografici di Bruno Ceria, nell'area della Fiera Campionaria di Montebello, sede organizzativa della *troupe*. A testimonianza di questo strabiliante impianto scenografico nella Piscina troviamo una fotografia, accompagnata da un trafiletto, nella pagina di cronaca cittadina del *Piccolo* del 12 dicembre.

Le voci dal *backstage* raccontano di come per girare gli interni i componenti della *troupe* furono costretti a compiere degli sforzi fisici non indifferenti che finirono col compromettere la loro salute: la prolungata permanenza in spazi angusti e scarsamente areati, unita alle lunghe immersioni nell'acqua gelida, provocò spossatezza e malessere ad attori e tecnici. Fu allora che Ulmer manifestò la prima volta i sintomi di quella patologia che gli sarebbe stata fatale alcuni anni dopo.

Le riprese durarono circa un mese tra la seconda metà di novembre e quella di dicembre. Dopo di che, agli inizi del 1964, Ulmer avrebbe voluto procedere con il



IL PONTE ROSSO
MENSILE DI ARTE E CULTURA
N. 128 giugno 2026

Come l'intera sua filmografia, anche *The Cavern* avrebbe incontrato una rivalutazione dopo la scomparsa del regista

montaggio finale. Ma poiché il film era stato realizzato da una coproduzione tedesca e italiana, a cui si era aggiunta la statunitense 20th Century Fox che aveva acquisito la distribuzione internazionale della pellicola, il montaggio avvenne in modo separato nei paesi dei tre produttori, ognuno con la finalità di realizzare una versione in grado di soddisfare le esigenze del proprio pubblico. Pertanto il regista, oltretutto debilitato da severi problemi di salute, poté seguire solo in parte tale operazione. Per fortuna, il montaggio della versione italiana venne eseguito da un professionista di lunga esperienza, Renato Cinquini.

Cosa avrebbe lasciato nell'immaginario dei suoi abitanti la presenza a Trieste della *troupe*? Senz'altro il ricordo della Piscina Comunale trasformata in una grotta semi-sommersa dall'acqua, a conferma delle «meraviglie della finzione cinematografica» come recita l'articolo del *Piccolo*. Ma ancor di più la fugace eppure radiosa apparizione di una affascinante e volitiva Rosanna Schiaffino a cui *Il Piccolo* dedicò vari articoli di cronaca e a cui alcuni fotografi destinarono i loro scatti. Ci riferiamo alle istantanee eseguite dal fotoreporter del quotidiano triestino Vittorio Enrico Mattion (Rico) e dal fotoreporter del quotidiano di lingua slovena *Primorski dnevnik* Mario Magajna ma, soprattutto, al servizio realizzato il 29 novembre nel *backstage* da Ugo Borsatti, l'unico fotografo autorizzato a frequentare il set.

Come anticipato, il film appartiene al genere bellico ma con elementi inusuali che sembrano anticipare il filone dei cosiddetti *survival movies* e, nel contempo, voler aggiornare la corrente del *kammerspiel* che aveva caratterizzato il cinema tedesco degli anni '20. L'azione ha inizio nell'ottobre del 1944 quando sette persone di svariata provenienza (un ufficiale e un soldato statunitensi, un ex generale britannico poi corrispondente di guerra, un disertore canadese, un sottufficiale tedesco, un soldato italiano e una giovane contadina del posto) rimangono bloccate a seguito di un'esplosione in una caverna adibita a deposito militare in cui si erano rifugiate. Superate le iniziali ostilità, i sette comprendono di dover colla-

borare per gestire le risorse disponibili e cercare una via di uscita. La lunga permanenza in un ambiente claustrofobico scandita da vari tentativi falliti di raggiungere l'esterno metterà in crisi il loro equilibrio psicofisico. Alla fine, solo in tre riusciranno a salvarsi: la giovane contadina, il soldato statunitense e quello italiano. La ragazza, che aveva suscitato rivalità fra gli uomini, darà prova di emancipazione scegliendo in totale libertà chi amare, cioè il soldato americano.

Senza trascurare la presenza di modelli archetipali appartenenti alla mitologia (il labirinto del Minotauro) oppure alla filosofia (l'allegoria della caverna di Platone), in *The Cavern* potremmo cogliere un elemento riconducibile proprio alla *weltanschauung* di Ulmer. Il film può essere interpretato come metafora dell'uomo che scopre di essere finito in una sorta di prigione da cui non riesce a liberarsi. Non ci riesce non perché la sua (cattiva) coscienza glielo impedisca ma perché si trova in balia di una forza sovrumana e inesplicabile che egli, nell'illusione di averle dato perlomeno un nome, chiama caso o destino. Un tema che viene esplorato anche in altri suoi film, ad esempio nel già menzionato *Detour*.

Uscito in prima visione nelle sale cinematografiche tedesche (giugno 1964), il film venne poi distribuito in Italia (gennaio 1965), Stati Uniti (dicembre 1965) e Francia (agosto 1966) senza riscuotere un significativo successo di pubblico o suscitare l'attenzione della critica. Come l'intera sua filmografia, anche *The Cavern* avrebbe incontrato una rivalutazione dopo la scomparsa del regista. Tra i primi a riconoscerne il valore fu nel 1975 un giovane Jean-Loup Bourget, destinato a diventare uno dei più autorevoli storici del cinema francesi, che così scrisse: «*The Cavern* è l'epilogo giustamente enigmatico di una carriera enormemente personale e in larga misura misteriosa, il cui cammino ha incrociato il cammino di Hollywood, senza mai realmente fondersi».

Infine, una segnalazione: a chi volesse vedere il film ricordiamo che con il titolo italiano è disponibile gratuitamente nell'archivio digitale di RaiPlay.

SMART WORKING: L'ITALIA CHE NON SI FA INCANTARE

di Michele Ramunno

CINEMA

sommario

Chi conosce Svevo Moltrasio dai tempi di *Ritals*, la serie web che ritraeva senza filtri gli italiani all'estero, sa bene che dietro la maschera del "tontolone romanaccio" si nasconde uno degli sguardi più lucidi e graffianti sul nostro Paese. Con *Smart Working*, uscito nelle sale il 4 giugno, Moltrasio fa il salto al cinema dimostrando una poliedricità rara: è attore, regista, sceneggiatore e montatore. E si sente: ogni inquadratura, ogni stacco, ogni battuta porta la sua firma.

Maccio Capatonda interpreta Giuliano, responsabile di un gruppo in *smart working* e unico vero sostenitore di questa modalità lavorativa. Ai suoi occhi, il lavoro da remoto coincide con una vita quasi ideale: una moglie premurosa, un figlio educato e silenzioso e una casa bella e accogliente. I suoi colleghi, però, non condividono gli stessi privilegi. Tra loro spicca Stefano, interpretato da Moltrasio stesso: scapolo e ancora in casa con i genitori, incarna un certo tipo italiano: rozzo, ignorante quanto basta, ma tutt'altro che stupido. Sa riconoscere la bellezza quando la incontra, ma soprattutto fiuta le fregature, specie quando si presentano sotto le vesti seducenti dell'innovazione. Quando l'azienda minaccia di abolire il lavoro da remoto, Giuliano decide di ospitare in casa i colleghi più indisciplinati nel tentativo di rimetterli in carreggiata. L'esperimento degenera presto in un ufficio infernale che travolge ogni equilibrio domestico.

Una delle chiavi di lettura del film rimanda a *Speak No Evil* di Christian Tafdrup. Come il protagonista dell'originale nordico, anche Giuliano è un uomo incapace di opporre resistenza: cortese, accomodante, sempre pronto a cedere terreno. La sua passività però non nasce soltanto da un tratto caratteriale: ama sinceramente il lavoro da remoto e vede nella sua difesa una battaglia personale. Per questo tollera l'intollerabile. Nel tentativo di salvare il lavoro da remoto, finisce per fare il bene di tutti (colleghi, azienda, amicizie) ma a prezzo della propria serenità. È una forma di sacrificio paradossale, quasi in-

consapevole, che trasforma la sua ostinazione in una lenta autodistruzione.

Moltrasio, nelle vesti di Stefano, non perde l'occasione di prendere di mira l'esterofilia italiana. In una delle scene più riuscite, un collega parla al telefono in francese e Federico ne celebra immediatamente la presunta poeticità, salvo scoprire che l'argomento era tutt'altro che elevato.

È la critica a un atteggiamento diffuso: la tendenza di certi italiani a svalutare ciò che hanno sotto gli occhi per attribuire automaticamente maggiore fascino a tutto ciò che proviene da Parigi o Londra.

Da regista e montatore, Moltrasio sceglie una macchina da presa nervosa, spesso a mano, che restituisce il senso di soffocamento della progressiva trasformazione dello spazio domestico in uno spazio collettivo. Il montaggio, asciutto e preciso, impedisce però al caos di diventare rumore, con una naturalezza che richiama a tratti il linguaggio del documentario.

Il film si presta a due letture complementari. La prima riguarda il rischio dell'accomodamento permanente: accogliere tutto e tutti senza saper tracciare un confine può trasformarsi in autodisoluzione. La seconda è quasi speculare: nessuna efficienza individuale può sostituire il bisogno di comunità. Meglio il caos della convivenza che la perfezione solitaria. Tra queste polarità, Moltrasio inserisce una riflessione sulla borghesia contemporanea, spesso incline ad accettare qualsiasi trasformazione purché venga presentata come progresso.

Smart Working funziona perché non si limita a fotografare un fenomeno di costume, ma lo trasforma in un racconto universale sul bisogno di appartenenza e sulle contraddizioni della vita contemporanea. Si ride molto, ma sotto la comicità affiora una riflessione sincera. In un panorama spesso diviso tra commedie stereotipate e produzioni che sembrano parlare più ai festival che al pubblico, Moltrasio dimostra che esiste una terza strada: un cinema capace di dialogare con gli spettatori senza rinunciare a una visione autoriale riconoscibile.



IL PONTE ROSSO
MENSILE DI ARTE E CULTURA
N. 128 giugno 2026

TEATRI TRA CONSUNTIVI E PREVENTIVI

di Luigi Cataldi



Romeo e Giulietta
al Teatro Verdi
foto di Simone De Luca

Conferenza stampa per *Romeo e Giulietta* di Verdi-Rossetti

La doppia produzione Rossetti/Verdi che ha visto sul medesimo palcoscenico del Teatro Verdi alternarsi una compagnia di prosa per lo shakespeariano *Romeo e Giulietta* e una lirica per *Roméo et Juliette* di Gounod si è da poco conclusa con grande successo: 6 repliche di prosa ed altrettante d'opera sempre vicine al tutto esaurito. Soddisfatti ne hanno illustrato i risultati i vertici delle istituzioni coinvolte in una conferenza stampa lo scorso 29 maggio: il sovrintendente Giuliano Polo e il direttore artistico Valerio Vicari del Teatro Verdi, il presidente Francesco Granbassi e il direttore artistico del Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia Paolo Valerio (che ha anche firmato la regia delle due produzioni), la vicesindaco di Trieste Serena Tonel e il vicepresidente e assessore alla Cultura della Regione Friuli Venezia Giulia Mario Anzil.



Il regista Paolo Valerio, oltre a descrivere con soddisfazione la positiva collaborazione dei due teatri, ha spiegato che il progetto è servito per offrire un'occasione

di crescita e di formazione per scuole e università. Il professor Paolo Quazzolo ha condotto un lavoro sulle fasi di produzione dello spettacolo con gli studenti di Storia del Teatro dell'Università di Trieste. Il Teatro Rossetti ha promosso in sette istituti scolastici superiori cittadini un laboratorio che, a partire da febbraio, ha coinvolto oltre 500 studenti, nel corso del quale, sotto la guida della psicologa Maria Aurora Russo, dello stesso Paolo Valerio e di altri professionisti del Rossetti, sono stati discussi i temi della tragedia shakespeariana. Non analisi del testo, semmai delle emozioni dal testo evocate. «Non è stato necessario spiegare l'opera ai giovani», disse a suo tempo il regista, «ma capire che loro il dramma ce l'hanno dentro e lo vivono tutti i giorni». Alcuni degli interpreti dello spettacolo di prosa sono stati scelti attraverso *casting* con gli studenti. Il progetto ha contribuito a far conoscere i linguaggi teatrali e ad avvicinare i giovani al teatro: un investimento per il futuro.

Per il resto la soddisfazione di tutti per la riuscita dell'operazione era palpabile: per lo spirito di collaborazione mostrato dai due teatri che hanno fuso maestranze, uffici amministrativi, oltre ad aver condiviso spazi e artisti; per il risultato artistico di eccellenza non solo regionale ma nazionale; per la ricaduta economica sul territorio. Il vice presidente della Giunta regionale Anzil ha trovato nel *Romeo e Giulietta* temi come l'amore impossibile, la guerra, la speranza, «tipici della condizione di frontiera» e dunque delle nostre terre, mentre il vicesindaco di Trieste Serena Tonel ha affermato che il risultato positivo della città nella classifica del *Sole 24 ore* (prima per la Terza età e quarta per i giovani) è anche frutto delle eccellenze culturali di Trieste. Un'isola felice per l'arte e la cultura, hanno detto gli operatori artistici, Polo, Vicari e Granbassi. Il presidente del Teatro Stabile ha anche deprecato le critiche di «artisti o sedicenti tali in giro per l'Italia» verso le istituzioni. «Ministero, Regione, Comune non sono semplici erogatori di contributi, ma sono molto spesso veri e propri part-

La conferenza stampa
su *Romeo e Giulietta*

Verso la chiusura della stagione 2025/26 i teatri chiudono i bilanci ed aprono il sipario su quanto intendono fare

TEATRO

sommario

Anna Della Rosa
in *Accabadora*
foto di Marina Alessi



ner di progetto, capaci di condividere una visione e di investire su di essa con lungimiranza».

Osserviamo tuttavia che Il declinamento del Teatro La Pergola di Firenze, la mancata concessione del finanziamento richiesto al film *Giulio Regeni – Tutto il male del mondo*, al quale è stato preferito, ad esempio, un film sulla biografia del cantante Gigi d'Alessio sono di certo esempi di lungimiranza del Ministero della cultura tali da sfuggire alla comprensione dei comuni mortali. Gli oltre duecento «sedicenti artisti» (Fabrizio Gifuni, Paola Cortellesi e Claudia Gerini, fra gli altri) che di recente hanno firmato una lettera di protesta contro i tagli al Fondo per il cinema e l'audiovisivo e contro la riforma del Tax Credit, che mette in crisi l'industria di settore, se ne facciano una ragione.

Facce toste alla Contrada

Facce Toste è il titolo scelto per la stagione 2026/2027 della Contrada, presentata lo scorso 3 giugno al Teatro Orazio Bobbio dalla direttrice artistica Livia Amabilino, dal direttore amministrativo Diego Matuchina e dal direttore marketing Mario Bobbio. Per questo «teatro popolare nel senso nobile del termine» (così lo ha definito Livia Amabilino), il momento è felice, caratterizzato dai festeggiamenti per i 50 anni dalla fondazione e dal conferimento del Sigillo trecentesco della città di Trieste. Il cartellone principale prevede dodici spettacoli, cinque dei quali sono produzioni originali della Contrada: *Ocio alla Debegnac* (8-25/10/26), con Ariella Reggio, che inaugurerà la stagione, *La bisbetica domata* (12-15/11/26) con la regia di Roberto Aldorasi e la partecipazione di Amanda Sandrelli, *Oltre il giardino* (4-7/3/27), dal romanzo di Jerzy Kosinski con Claudio Gregori (Greg), *40 ma non li dimostra* (18-21/3/27)



di Peppino e Titina De Filippo, con la regia di Luigi Russo e *Notte di follia* (13-16/5/27) con Corrado Tedeschi e Debora Caprioglio in conclusione di stagione. Fra gli altri spettacoli ospiti si possono segnalare *Scandalo* (26-29/11/26) di Ivan Cotroneo con Anna Valle, *Ciò che vede il maggiordomo* (10-13/12/26) di Joe Orton con Giampiero Ingrassia, il pirandelliano *L'uomo, la bestia e la virtù* (11-14/2/27) con la regia di Roberto Valerio (di cui lo scorso anno è stato possibile apprezzare *Gl'innamorati* di Carlo Goldoni) e una riduzione per la scena dei *Promessi sposi* (1-4/4/27) con Giuseppe e Micol Pambieri. Cinque, per ora, gli «eventi speciali» previsti, fra cui *Accabadora* dal romanzo di Michela Murgia con Anna della Rosa e *Tre sedie ovvero una scenografia* di Alessandro Fullin.

La presentazione è stata anticipata in concomitanza della campagna per il rinnovo degli abbonamenti che è già iniziata. Il primo settembre vi sarà la presentazione completa degli spettacoli e delle attività (Teatro Bobbio, Teatro dei Fabbri, Teatro Ragazzi e Associazione Amici della Contrada). Il calendario completo della stagione con i dettagli sugli spettacoli si trova sul sito del teatro, <https://www.contrada.it/>.

Ariella Reggio
foto di Laila Pozzo

IL PONTE ROSSO
MENSILE DI ARTE E CULTURA
N. 128 giugno 2026

Paolo Del Giudice

Barocco

1993, olio su tela

Paolo Del Giudice

Libreria

1997, olio su tela

IL PONTE ROSSO

MENSILE DI ARTE E CULTURA

N. 128 giugno 2026

PAOLO DEL GIUDICE

di Giancarlo Pauletto

Ho conosciuto Paolo Del Giudice (1952 - 2025) quando, sono ormai più di vent'anni, mi inviò un catalogo che vidi con attenzione, conoscendo allora di Paolo l'esistenza artistica, ma non il lavoro, di cui avevo visto solo, e casualmente, qualche riproduzione. Quel catalogo bastò a rivelarmi un pittore di grande levatura non tanto per una capacità esecutiva che sembrava superare facilmente ogni difficoltà,

ma più perché ogni pittura appariva implicata in una continua riflessione sull'umano: mai semplicemente – per quanto raffinatamente – appagata di se stessa, sempre invece presa in una sorta di rovello conoscitivo, di domanda sul senso della realtà e del nostro essere e agire all'interno di essa. Gli scrissi qualche riga di ringraziamento, e ciò favorì la conoscenza diretta: fu l'inizio di un rapporto che si sviluppò poi attraverso varie occasioni, tutte per me importanti ad approfondire la conoscenza della sua arte. Che ebbe un momento centrale quando lo invitammo, nel 2007, ad un'ampia personale presso la Galleria Sagittaria, intitolata *Pietas mundi*. Era un titolo che cercava di trasmettere l'essenza della mostra, il suo sguardo intento e accogliente su tutto ciò che è realtà, che è storia, su tutte le cose che infinitamente si dipanano sotto i nostri occhi e che sono tutte, ugualmente, degne della nostra attenzione, perché tutte partecipano dell'esistenza così come l'uomo che le guarda: e come lui irrelate, come lui sospese entro un "mistero", del quale non ci sembra dato conoscere né l'origine, né – che più conturba – le ragioni. Nell'esposizione erano presenti vari temi della sua pittura, continuamente sviluppati in "cicli" persistenti per anni e mai veramente conclusi, poiché nessuna



indagine può essere veramente conclusa dentro una visione del mondo che accetti di coinvolgersi nelle sue infinite "apparizioni", e specie in quelle che coinvolgono l'umano nell'evolversi delle sue capacità e delle sue conoscenze, insomma nella sua storia "culturale", che Del Giudice mai si è stancato di indagare. Ecco allora, e solo per fare degli esempi, il tema delle archeologie, delle architetture, o delle

librerie, o degli interni, ma poi anche il tema delle macchine e dei camion, delle officine, dei condomini, delle finestre, dei cavalcavia eccetera, e chiudiamo questo sommario elenco con quello, essenziale, della figura umana e del ritratto. Una pittura che per sua forza rende ogni oggetto raffigurato importante, ma non perché esso serva a qualcosa, bensì in rapporto alla nostra necessità di conoscenza, all'inevitabile domanda sul "fondamento" dell'essere. Che è domanda profondamente drammatica, perché consapevole da un lato della sua inevitabilità, e dall'altro della sua inanità. Ciò che si traduce, nei dipinti, in "verità", in concretezza delle cose che vengono rappresentate: nella grande libreria i libri sono ben collocati e visibili, e fanno sentire tutto il loro volume; la facciata della chiesa è data con tutte le sue statue, e l'alternarsi ritmicamente spaziale delle cavità e delle

convessità; il sottopasso del cavalcavia è come incrociato nella sua pesantezza di cemento, e il condominio sta nella sua quotidiana e perfino accidiosa ineluttabilità. Ma poi tutto questo viene dato in una sorta di trasfigurazione, come se monumenti, edifici, oggetti stessero per perdere consistenza, rapiti via da un vento inesorabile. Perché sono ingoiati dal tempo e la



Paolo Del Giudice

Alpino e mulo

2017-2018, olio su tela

Paolo Del Giudice

Eugenio Montale

2020, olio su tela

loro saldezza, che c'è, che dal pittore ci viene fatta sentire, convive con la loro inevitabile dissoluzione. Insomma Del Giudice sente la vera, umana bellezza delle cose, tanto più struggente e intensa quanto più destinata alla fine. E attraverso le cose parla anche, ineludibilmente, della tragedia degli uomini, nati per dibattersi tra il desiderio della contemplazione e l'inesorabile necessità del consumo, del diventare e farsi strumento nel momento in cui vorrebbero essere soltanto fini. Questo – dell'uomo strumento – è il tema assolutamente tragico che l'artista ha affrontato nella mostra dedicata alla prima guerra mondiale. Essa fu presentata prima a Forte Mezzacapo di Zelarino, poi a Vittorio Veneto, indi ancora alla Sagittaria, dove giunse nel 2020. Difficile esagerarne la bellezza e l'importanza. Se virtù essenziale della bellezza è quello di catturare lo spettatore e tenerlo al centro di una situazione emotiva dalla quale non può – e non vuole – allontanarsi, proprio questo era ciò che accadeva in presenza di tele che rappresentavano trincee, distruzioni, relitti, marce nella neve e fughe di profughi, fucilazioni, assalti, compianti, veglie, attese e infine ritratti, tanti ritratti di soldati e ufficiali. Ritratti di lancinante intensità per la strepitosa bravura del pittore nell'andare dentro le fisionomie, nel passare alla situazione psicologica e in fondo al carattere, cioè ad una verità attraverso cui si stabilisce, tra l'immagine e colui che guarda, un'identificazione: sono persone che furono vive, si tratta in primo luogo di una tragedia integralmente umana, che riguarda la specie, non la nazione di appartenenza. Viene, dal tutto, una sorta di oggettività stupefatta, la quasi incredula constatazione che un invincibile sonno della ragione ha trasformato milioni di uomini in automi necessitati ad obbedire ad un meccanismo, cui nessuno ha saputo o potuto opporre alternative reali. E ogni quadro, dal più grande al più piccolo, viene sentito come parte di un tutto, l'opera vera è la sequenza nel suo complesso. Andrebbe,



quest'opera, anche conservata nel suo complesso, ed esposta, magari in qualche museo della guerra, a futura memoria. E ci fu infine – tralascio parecchie cose importanti – la mostra intitolata *Nello specchio dei volti* (2022), che occupò tutte le sale della Sagittaria, più il grande spazio del Salone Abbaziale di Santa Maria in Silvis a Sesto al Reghena. Era la stessa indagine sull'essere "delle cose", che il pittore aveva esercitato anche, da molti anni, e che ancora esercitava, sul volto degli uomini. Nello "specchio dei volti" per vedere che cosa: se non la nostra stessa umanità, quella che ogni spettatore era invitato a scoprire in se stesso mediante il confronto con le fisionomie che gli venivano messe davanti? Spesso in grandi misure, e con un allestimento anche inusuale come a Sesto al Reghena, dove grandi ritratti di celebri scrittori e artisti – da Gadda a Montale, da Pasolini a Morante etc. – pendevano dalle capriate ad occupare, come una sorta di incombente e interrogante umanità, tutto lo spazio del salone abbaziale. Affermavo che, certo, Del Giudice era



un cacciatore di apparenze, e di formidabile acutezza: ma apparenze «che non si accontentano di se stesse, dato che convergono sempre attorno alla fondamentale ricerca del sé, dell'essenza. È proprio stare su questa domanda che ci salva – sembra dire l'artista – perché ci impedisce ogni chiusura dogmatica, e quindi ci rende disponibili all'umano oltre ogni tentazione "autocratica": di ciò avremo sempre più bisogno, se vorremo salvarci dalla rovina universale».

in libreria e su www.hammerle.it

Andrea Comisso

Ho buttato tutto il resto



Hammerle Editori

Andrea Comisso

OGGI LE NUVOLE REGALANO UNA TREGUA

 HAMMERLE EDITORI

ANDREA COMISSO

IL CONTRACCOLPO DELL'ABISSO

 HAMMERLE EDITORI

Andrea Comisso



La fortuna
del mercante
di anticaglie

 Hammerle Editori