

IL PONTE ROSSO

MENSILE DI ARTE E CULTURA

N. 129 - LUGLIO/AGOSTO 2026

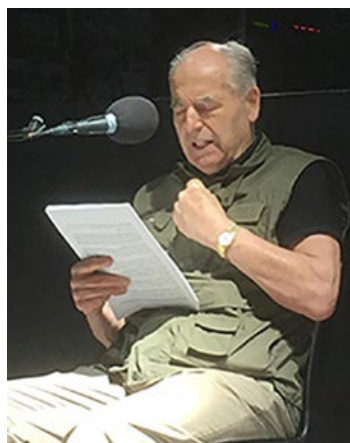




Via San Giacomo in Monte, 9 - Trieste

Sabato 5 settembre
ore 18,00

INCONTRO CON CLAUDIO GRISANCICH



che leggerà alcune pagine dalla sua
più recente pubblicazione.



dialogherà con l'Autore
Walter Chiereghin
direttore del *Ponte rosso*

Ingresso libero, ma è necessario
prenotare telefonicamente
o via Whatsapp al **347 5625738**

Sommario

Tra analisi e propaganda	3
Storia di una mostra	4
<i>di Walter Chiereghin</i>	
L'aria natia in "versi pici"	6
<i>di Claudio Grisancich</i>	
Tullio Kezich, spettatore incantato della vita e del cinema	9
<i>di Gennaro Rega</i>	
Ricordando Kosovel sul sentiero dei poeti	12
<i>di Roberto Cirelli</i>	
Scherza con i santi	15
<i>di Gabriella Ziani</i>	
Una chiave d'accesso al simbolismo	16
<i>di Fulvio Senardi</i>	
Il dandy della caricatura	20
<i>di Roberto Curci</i>	
Rileggere <i>La frontiera</i>	23
<i>di Luca Zorzenon</i>	
Il Piccolo Museo del Diario	26
<i>di Fabia Trotta</i>	
"Il dialogo" a Illegio	28
<i>di Luciana Amato</i>	
<i>Gramigna dell'Eden</i>	31
<i>di Roberto Dedenaro</i>	
Al fast food della lettura	32
<i>di Roberto Curci</i>	
Vivere di teatro a 25 anni	34
<i>di Luca Predonzani</i>	
Trieste e l'estetica del limbo	37
<i>di Gianluca Bocchin</i>	
L'Africa di Edoardo Di Muro	40
<i>di Walter Chiereghin</i>	
La guerra di Venezia e la pace di <i>Juditha</i>	42
<i>di Luigi Cataldi</i>	
Tone Kralj: un mistico visionario	46
<i>di Alessandro Quinzì</i>	
La locomotiva	48
<i>di Luigi Cataldi</i>	
Martina e Casarini	49
<i>di Giancarlo Pauletto</i>	

TRA ANALISI E PROPAGANDA

L'estate sta finendo, perlomeno nelle regioni più settentrionali del Belpaese, e possono tirare un sospiro di sollievo tanto gli anziani sopravvissuti alla canicola, quanto i negazionisti di ogni ordine e grado della crisi climatica, ai quali i termometri sembravano sottrarre argomenti alla loro tranquillizzante visione basata su confortanti osservazioni del tipo: «l'estate fa caldo, mica è una novità!». Un'argomentazione, diciamo così, in apparenza incontrovertibile, ma impugnata e brandita a difesa di una posizione preconfezionata, semplicistica e tuttavia gradita e agevolmente digeribile per una platea superficiale e farlocca. Risulterebbe ben più arduo confutare quella "supercazzola" con una seria esposizione scientifica, di necessità basata su dati e costrutti dialettici articolati e, diciamo-cielo, alla fin fine noiosi.

Qualche volta, tuttavia, combattendo quasi ad armi pari, si può riconoscere un diverso livello di autorevolezza dei due contendenti sul piano della attendibilità nello specifico campo, quando una battuta fulminante può determinare la scelta tra due tesi contrapposte.

È stato il caso recente, per rimanere nell'ambito dell'emergenza climatica, del confronto a distanza tra due autorevoli contendenti, il primo dei quali dichiarava testualmente: «Oddio: ci hanno detto "sta arrivando in Europa un clima caraibico": va beh, ma ai Caraibi vivono da un sacco di tempo con questo clima e sopravvivono. Vuol dire che ci abitueremo al clima caraibico, non vuol dire che moriremo» (Ignazio La Russa, presidente del Senato). La risposta è stata – sempre testualmente –: «Il problema non è che nel futuro saremo a queste temperature: più si va avanti, più le temperature peggiorano e teniamo conto che se in media nel mondo la temperatura sale di un grado, in Italia sale di due gradi e gli eventi estremi diventano sempre più frequenti e situazioni di questo genere, che prima non c'erano, sono pericolose. Certo, uno si può abituare, ma può anche andare al camposanto, prima di abituarsi».

È quest'ultima frase che sarebbe stata la più efficace risposta alla considerazione semplicistica di La Russa, ma siccome è stata fornita da Giorgio Parisi, Premio Nobel per la Fisica, era prevedibile che fosse supportata da un'argomentazione più articolata che la introducesse, com'è connaturato al modo di pensare, in termini rigorosamente razionali, di un uomo di scienza.

In un Paese in cui – secondo un'indagine dell'OCSE del 2024 – il 35% degli adulti italiani (contro una media Ocse del 26%) rientra nella categoria degli analfabeti funzionali, persone cioè con ridotte competenze necessarie alla comprensione di un testo scritto anche semplice, il dato dovrebbe apparire decisamente inquietante. Soprattutto in campagna elettorale, che da noi sembra mai sospesa e affidata soprattutto a slogan, battute o a brevissimi interventi in televisione o, sempre di più, sui *social media*. A differenza di un analfabeta totale, che ha almeno coscienza di essere portatore di un pesante limite, l'analfabeta funzionale è convinto di non esserlo, magari perché è in possesso di un diploma, anche se non è in grado di valutare oggettivamente le conseguenze economiche e sociali di un'opzione politica, ma prende posizione lo stesso, spesso con arrogante sicurezza.

A proposito dei *social* Umberto Eco nel 2015, a margine di una laurea *honoris causa* che gli fu conferita a Torino, ebbe modo di dichiarare: «I *social media* danno diritto di parola a legioni di imbecilli che prima parlavano solo al bar dopo un bicchiere di vino, senza danneggiare la collettività. Venivano subito messi a tacere, mentre ora hanno lo stesso diritto di parola di un Premio Nobel. È l'invasione degli imbecilli». E pensare che all'epoca nessuno ancora parlava di intelligenza artificiale!

Noi, che Premi Nobel non siamo, possiamo sforzarci di informarci, di studiare e di capire, considerando sempre le reali competenze di chi formula un pensiero o un giudizio, cercando anche di individuarne la credibilità sotto il profilo etico.

EDITORIALE

sommario

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

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

n. 129
luglio/agosto 2026

Direttore:
Walter Chiareghin

Posta elettronica:
info@ilponterosso.eu

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

In copertina:
Glauco Cambon
Trieste di notte
(La collana della Regina)
1908
olio su tela, 190x140 cm.
collezione privata
(particolare)

IL PONTE ROSSO
MENSILE DI ARTE E CULTURA
N. 129 luglio/agosto 2026

STORIA DI UNA MOSTRA

di Walter Chiareghin

“L’arte triestina al femminile nel ‘900 d’avanguardia italiano ed europeo” al Magazzino 26 del Porto Vecchio di Trieste è un’esposizione, curata da Marianna Accerboni, inaugurata lo scorso 23 luglio.

Il Piccolo, media partner dell’iniziativa, ne dava notizia il giorno precedente, prima anche della presentazione alla stampa, con un articolo nelle pagine culturali, annunciato in prima pagina e curiosamente anonimo. Lo sconosciuto redattore (o redattrice) risultava meticolosamente informato riguardo alla mostra, della quale riportava dettagliatamente il numero degli oggetti esposti («220 opere [sic!] tra dipinti, disegni, bozzetti teatrali e di moda, ceramiche, fotografie, lettere, documenti, libri, abiti, gioielli, accessori, profumi e materiali d’archivio»), nonché il ragguardevole numero di enti, istituzioni e privati che supportavano l’iniziativa (oltre al Comune di Trieste, «media partner *Il Piccolo* e con il sostegno di Fondazione CRTrieste, le fondazioni Casali ETS, Ciaccio Arte/Big Btoker Insurance Group, Azienda Agricola Zidarich, Videoest, Gruppo Hermada, Finzi Carta»). Corredava il testo un’immagine dell’*Autoritratto* della Fini, prestato dal Museo Revoltella, che si scoprirà poi divenire l’onnipresente icona di tutto il materiale promozionale della mostra. L’informatissimo e misterioso redattore (o redattrice) dell’articolo rivelava in apertura del suo “pezzo” che la mostra arriva a Trieste «dopo il grande successo conseguito all’Istituto Italiano di Cultura di Bruxelles», rivelando così un antefatto.

Ce n’è però un altro di antefatto, che l’anonimo redattore (o redattrice) ha omesso di citare nel suo peraltro informato articolo, probabilmente perché all’oscuro – a differenza di chi ora qui ne scrive – di quanto era avvenuto un anno prima nel Curatorio del Museo Revoltella. Il quale Curatorio, in una delle sue diramate riunioni, il 17 luglio dello scorso anno, aveva finalmente deciso di autorizzare il progetto di una mostra intitolata “Donne di mare”, della quale si andava discutendo da mesi, approvando un menabò predisposto dalla curatrice del Museo Susanna Gregorat ed integrandolo

con la proposta di uno dei presenti di allargarlo anche all’artista triestina Graziana Pentich (Trieste, 1920 - Roma, 2013). Prima che si chiudesse la discussione su quel punto, l’architetto Accerboni – membro del Curatorio – propose di sostituire la mostra *in fieri* con un’altra, della quale avrebbe potuto assumere la curatela, una volta che si fosse resa disponibile la mostra allestita a Bruxelles sulle pittrici triestine da lei stessa ideata. Di fronte a una ferma opposizione espressa da un altro membro del Curatorio, che rilevava un vistoso conflitto di interessi nella proposta della collega, che avrebbe giocato la partita come committente, per il suo ruolo pubblico in seno al Curatorio, e al contempo come assegnataria, come privata, dell’incarico che si proponeva di ricevere dallo stesso organismo del quale faceva parte. Accerboni si disse persuasa dell’obiezione oppostale e ritirò la propria proposta, tra l’imbarazzato silenzio di tutti i presenti.

Tutto bene, allora? Non proprio, perché da quel 17 luglio 2025 della mostra che avrebbe dovuto realizzare autonomamente con risorse in gran parte proprie il Revoltella non se ne seppe più niente e forse niente se ne saprà anche in futuro, posto che nel frattempo il Comune ha co-finanziato, assieme alla Fondazione CRTrieste (ove la Accerboni siede come membro del Consiglio Generale) e ad altri enti ed aziende più sopra citati, la mostra che oggi si può visitare al Magazzino 26.

È di tutta evidenza che non avrebbe senso programmare ed allestire un’esposizione sullo stesso tema e con (quasi) le stesse protagoniste, anche escludendo da esse Leonor Fini, il cui iconico *Autoritratto* è stato graziosamente concesso in prestito dal Revoltella all’iniziativa concorrente, che ne fa largo uso nei propri materiali promozionali (a proposito, il Regolamento del Museo sancisce tassativamente all’art. 36 che «nessuna opera d’arte può essere trasportata fuori dalla sede museale, anche soltanto temporaneamente, senza la previa autorizzazione del Direttore, del Curatorio, dell’Amministrazione Comunale, della Soprintendenza alle Gallerie del Friuli-Vene-

Antefatti e probabile successo (commerciale e mediatico) di una mostra triestina

MOSTRE IN REGIONE

sommario

zia Giulia e della Regione Autonoma Friuli-Venezia Giulia»; di questi sicuramente due mancano all'appello: il Direttore, che notoriamente è stato soppresso come carica, e il Curatorio, che nessuno si è curato di interpellare in merito).

La mostra programmata dal Revoltella, che ha impegnato il personale scientifico del museo fino alla redazione di una bozza programmatica, caldeggiata dal Curatorio, temiamo che sarà rinviata *sine die* se non inesorabilmente abortita, in favore dell'iniziativa privata di cui si è detto sopra.

Ciò che ha reso possibile tale scacco, per niente trasparente, alla proposta formulata dal Curatorio fa ritenere che l'aborto dell'iniziativa del Museo sia stato certo assecondato e probabilmente sollecitato da uno dei suoi stessi membri.

C'è un atto formale che ha reso possibile il sorpasso dell'iniziativa privata su quella pubblica: si tratta di una deliberazione della Giunta comunale, n. 250 di data 28 maggio 2026, avente per oggetto «Mostra "L'arte triestina al femminile nel '900 d'avanguardia italiano ed europeo". Sala C. Sbisà del Magazzino 26, [...]. Coorganizzazione con l'Associazione Culturale Foemina Aps». In essa, «Vista la domanda di coorganizzazione, presentata in data 18 dicembre 2025 dall'Associazione Culturale Foemina Aps (con sede a Trieste in viale della Terza Armata, 1)» (fondata nel 2020 su progetto dell'arch. Marianna Accerboni, Ndr), il Comune di Trieste si è impegnato a mettere a disposizione gratuitamente la Sala Carlo Sbisà nel periodo 16 luglio-29 settembre 2026 (allestimento e disallestimento inclusi), nonché a farsi carico delle spese vive di funzionamento (fornitura di energia elettrica, acqua, riscaldamento/condizionamento e quelle relative ai servizi di pulizie e sorveglianza, tra le quali un addetto alle emergenze antincendio e per il primo soccorso, al fine di garantire il necessario coordinamento della sicurezza) degli spazi messi a disposizione.

La deliberazione non riporta un preciso impegno di spesa previsto per la coorganizzazione della mostra di cui stiamo parlando, ma informa che la mostra sarà

ad ingresso libero. Apprendiamo invece che per accedere alla sala di esposizione ogni visitatore dovrà dotarsi di un biglietto d'ingresso del valore di 5 euro.

Siamo andati a verificare oggi (8 agosto) e alla richiesta di conoscere come mai veniva richiesto un pagamento nonostante la delibera sopra citata, il gentile personale addetto alla vigilanza ha esibito una mail del Comune del 20 luglio che informava che una delibera di pari data, non meglio precisata, aveva autorizzato il pagamento dell'ingresso il cui incasso andrà «a beneficio dell'Associazione Foemina Aps». Difatti, all'ingresso della sala ci veniva richiesto il balzello, in cambio del quale non veniva emesso alcun biglietto ma, limitatamente ai visitatori che ne facessero richiesta, si sarebbe fornita una ricevuta dell'avvenuto pagamento. Nessuna registrazione degli altri incassi, nessun rilievo degli accessi: chissà la fatica per rendicontare le entrate ai fini fiscali...

Abbiamo accennato a tutto ciò che è a nostra conoscenza a proposito della genesi e dei primi giorni di apertura dell'esposizione.

Quello che ancora non sappiamo è chi e con quali mezzi ha impedito che si completasse il progetto espositivo elaborato dal Revoltella ed approvato dal suo Curatorio, sabotando nei fatti l'unico progetto espositivo concepito per sua iniziativa e invece miseramente abortito.

E ancora quello che non sappiamo è chi abbia autorizzato l'uscita dalla sede museale delle opere prestate per realizzare la mostra concorrente, ignorando bellamente il Regolamento nel suo articolo 36.

Quello che inoltre non sappiamo è come mai il Comune abbia dapprima stabilito, il 28 maggio, che l'ingresso alla mostra fosse libero, per ricredersi il 20 luglio, beneficiando ulteriormente Foemina Aps degli incassi dello sbigliamentamento (si fa per dire, non esistendo biglietti di ingresso, né alcuna seria rendicontazione del denaro raccolto).

Se mai venissimo a conoscenza di tutto ciò o di altro, sarà nostra cura farvelo conoscere.

L'ARIA NATIÀ IN "VERSI PICI"

di Claudio Grisancich



Claudio Grisancich
al Teatro O. Bobbio
5 dicembre 2019
foto di Claudio Ernè

Sono nato il 9 dicembre del 1939 e fino ai primi anni '50 ho abitato con i miei genitori nella soffitta di una casa alta in via San Michele. Camera e cucina, gabinetto e fontana in comune su un corridoio dove si affacciavano le porte di altre cinque famiglie.

Mio padre faceva il camionista; i suoi erano di Portole in Istria, contadini; aveva fatto le cinque elementari e negli anni '30, venuto a Trieste, faceva il manovale e intanto studiava per prendere la patente per guidare gli autotreni. Mia madre, neanche lei triestina, era la seconda di sei figli (tre maschi e tre femmine) di una famiglia che era stata agiata. A Bitonto, in Puglia, avevano terre e negozi. Dopo la prima guerra mondiale l'insipienza e la dissipatezza del nonno (analfabeta, come anche la nonna) avevano gettato la famiglia in pasto agli strozzini costringendola a fuggire per tentare la fortuna al nord. Le ragazze a malapena avevano frequentato fino alla terza elementare («una donna non ha da studiare – diceva il nonno – ma da far figli e star sotto il marito») e mia madre, a Trieste, l'avevano presa operaia in fabbrica, alla Sadoch (cartine per sigarette) e appena nato io, dopo sposata, era rimasta a casa.

Alla mamma piaceva leggere, ma coi pochi soldini non potendoli acquistare, si faceva prestare i libri di Liala o i romanzi di Carolina Invernizio da un'amica sarta che cuciva in casa in via Valdirivo.

Io – come si usa dire – ho preso da mia madre. Fin da ragazzino mi piaceva

scrivere: poesie, in particolare. In casa oltre ai pochi libri prestati dalla sarta c'erano soltanto i miei libri di scuola o quelli presi a prestito dalla Biblioteca scolastica ed erano tutti libri d'avventure: Salgari e Verne in testa. Cosicché i modelli per far poesia li trovavo soltanto nel libro dell'antologia: e tutti, ovviamente, in italiano. Per cui anch'io per esprimermi usai l'identico strumento.

Mia madre anche se poco istruita aveva mille curiosità e aneliti. Amava l'opera lirica, le commedie, il cinema e la sua grande compagnia era la radio, che con la stessa passione ascoltavo anch'io. E un pomeriggio accadde un fatto meraviglioso. Da quella commovente scatolina, che a lei portava le "romanze" d'opera e a me, di domenica pomeriggio, le avventure di Salgari, uscì una voce lenta, vagamente arrochita, come se attingesse nutrimento da un nocciolo di antica saggezza. Era la voce di Anita Pittoni che a Radio Trieste, settimanalmente, teneva una rubrica di conversazioni ("Cose di casa nostra") dedicate di volta in volta alla vita e all'opera di autori giuliani cui seguiva, nel caso si trattasse di poeti, la lettura, fatta da lei, di loro poesie. E quel pomeriggio Anita Pittoni recitò un poemetto di Flaminio Cavedali, un poeta minore della scena letteraria triestina, ma ciò che più m'impressionò di quella lettura, l'evento a dir poco straordinario, fu che il poemetto, *L'orloio* (L'orologio), era scritto in dialetto triestino.

Ascoltare quei versi in dialetto fu per me la rivelazione che il modo in cui si parlava a casa o in strada con la *mularia*, o nelle botteghe o dal vecchio dottor Tomcich della Cassa Ammalati, si poteva usare anche per scrivere poesia. E che poesia!

Era il 1951 e di getto quella sera stessa buttai giù la mia prima composizione in dialetto triestino: «*Trieste bela zità/ de domenica se sveia/ col sol e coi usei. La par 'na putela/ vestida tuta quanta de la festa/ co' l'abitin ricamado a fiori/ la par un fior./ La canta la salta/ la ga lassà in canton/ le forbici e l'ago/ insieme col fil e col spago/ e felice la va via/ fora del porton. (Domenica)*

Correva il 1955, anno per me cruciale. Da quella prima poesia erano trascorsi quasi quattro anni. E per tutto quell'arco di tempo avevo continuato a scrivere in dialetto.

Avevo così messo assieme un mazzetto consistente di poesie e cominciavo a chiedermi se valessero qualcosa. Sollecitato e spinto da mia madre che, al contrario di me, molto ci credeva, avevo preso coraggio e trovato sull'elenco telefonico l'indirizzo della Pittoni, non conoscendo altri che mi potessero dare un giudizio, le avevo spedito il tutto accompagnato da una letterina con l'indirizzo della via e il numero di telefono.

Avevo quindici anni e mezzo, quell'estate, e in via Ruggero Manna (dove da un paio d'anni ci eravamo trasferiti in un appartamento "come dio comanda"), si era una bella banda di *mularia* rotta a tutte le imprese che quel gran teatro della contrada semideserta allora ci ispirava. E se non bastava ci lanciavamo in scorriere su per la collina di Scorcola, a stanare morosetti infrattati a baciarsi, o roba del genere, che scoprivamo tra grandi sghignazzamenti. Venivamo giù a rotta di collo, sfrenati e gridando parolacce, mentre i passeggeri del tram di Opicina, ci guardavano esterrefatti.

A casa si arrivava accaldati, con qualche graffio alle ginocchia e quasi sempre con strappi nei calzoni: puntuali arrivavano le reprimende delle madri, ma un pomeriggio la mia non sembrò badare né a graffi né a strappi: «Ha telefonato la signora Pittoni, ha detto che la devi richiamare».

Mica parlai tanto: qualche monosillabo tra un soffocato buongiorno d'esordio e un arrivederci altrettanto sfocato. La voce di Anita Pittoni occupò tutta la conversazione. Per farmi conoscere, di là a qualche giorno, a mezza mattina, dovevo andare in via Cassa di Risparmio 1, secondo piano – casa sua – dove avrei incontrato la "commissione": disse chi sarebbero stati gli "esaminatori", ma i loro nomi mi suonarono del tutto sconosciuti.

Entrando da piazza della Borsa, il numero 1 di via Cassa di Risparmio contras-

segna la casa subito d'angolo, sulla destra, proprio *visavi* il palazzo della Borsa; descritta nelle guide come casa Rusconi (eretta nel 1860 su disegni dell'architetto Giovanni Scalmanini), arieggia un '400 garbatamente severo, appena ornato e ingentilito da alcune nicchie – dalla più grande che guarda la piazza, sporge, a filo della facciata, la figurina togata di Domenico Rossetti.

L'edificio, al suo interno, oggi è completamente rinnovato.

La mattina di settant'anni fa, spinta la maniglia di un portoncino malandato, vedeva l'aprirsi di un atrio breve e buio e l'inizio di una stretta e scomoda scala a chiocciola. Suonato il campanello, dopo un tempo che mi parve interminabile, finalmente venne ad aprirmi la signora Pittoni.

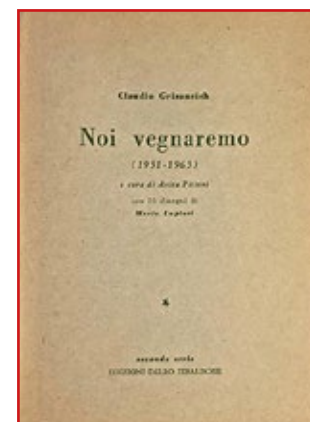
Il vestibolo, ridottissimo, dava su una stanza, inondata dalla luce del sole.

Un tavolo basso stava proprio sotto la finestra che guardava su piazza della Borsa.

Entrai e venni presentato ai componenti la mia "commissione": stavano seduti su una panca che correva lungo una libreria che prendeva tutta la parete a sinistra della stanza. Non avevo mai visto tanti libri, in una volta sola, dentro una casa!

I personaggi, in ordine di importanza e di età, erano lo storico Elio Apih, il critico Fabio Todeschini, e tre giovani sui vent'anni: Sergio Miniussi (che di lì a qualche anno avrebbe pubblicato con Lo Zibaldone le poesie de *La gioia è dura*), un pittore, suo amico, Aristide Marcozzi e Roberto Pagan, anche lui poeta. Stavano commentando alcuni versi di una poesia di Miniussi. Neanche ben seduto e non ancora rimesso dall'agitazione, Elio Apih, con molta naturalezza, mi chiese cosa ne pensassi io, di quei versi. Naufragai nell'imbarazzo più totale, fortunatamente a cavarmi d'impaccio intervenne Pagan che, con cognizione di causa, espresse la sua opinione dandomi così il tempo per mettere assieme un'ideuzza che non mi facesse troppo sfigurare.

Ciò che dissi parve soddisfare la



Claudio Grisancich
Noi vegnaremo
a cura di Anita Pittoni
Edizioni dello Zibaldone
Trieste 1966

Origini, apprendistato ed esordio del poeta triestino



Un invito

prenotare telefonicamente
o via Whatsapp al numero:
347 5625738

“commissione”, e i suoi componenti mi gratificarono con sorrisi di benevola condiscendenza. Anita Pittoni, entrando trionfante nella stanza con un vassoio e sopra tazzine e il bricco per il tè, come a decretare la conclusione felice dell’esame, mi disse che da quel momento ero “abilitato” a frequentare la sua casa per gli incontri con gli amici (scrittori, artisti, intellettuali) che là si ritrovavano abitualmente il martedì, dalle cinque del pomeriggio fin quasi all’ora di cena e, cosa più importante, avrei conosciuto e potuto avvicinare lo scrittore Giani Stuparich e il poeta Virgilio Giotti.

Ascoltando molto e quasi niente parlando iniziai, così, a frequentare i famosi “martedì” della Pittoni. Virgilio Giotti e Giani Stuparich sedevano sulle due uniche poltrone, messe a fianco del tavolo basso dando le spalle alla finestra, tutti gli altri ospiti occupavano delle seggioline basse, per adeguarle all’altezza del tavolo, oppure sedevano in fila sulla panca lungo la libreria.

Io continuavo a scrivere e a portare le mie poesie alla Pittoni che m’incoraggiava a continuare.

Nella notizia “Ai lettori”, in premessa alla mia prima raccolta di poesie pubblicata dallo Zibaldone, lei stessa scriverà: «Leggevo e conservavo; dire con speranza non sarebbe esatto: con segreta certezza. Che ebbe coronamento un martedì

d’ottobre del 1957, quando alla consueta riunione Claudio ci portò un gruppo di otto poesie, scritte tutte nel settembre di quell’anno. Ne serbo il ricordo scolpito nell’anima per il conforto che ci venne. Erano, quelli, giorni di desolata tristezza che chinava Stuparich in un silenzio doloroso. Saba e Giotti erano morti da poco e quasi insieme... La voce dell’amico diciassettenne che leggeva i suoi versi, quel volto già virile chino sulle carte soffuso di timido rossore, la sapienza di quel suo poetare raggiunta quasi d’improvviso, la purezza dei temi e dei ritmi, la schietta libertà d’espressione, la lezione del linguaggio che riscattava il dialetto verso nuove insospettite traiettorie, l’impeto di quel “*Noi vegnaremo*”, come una risposta ai nostri giorni grevi di pensieri e sentimenti, tutto si fuse in un raggio di consolazione. Che si raccolse vibrante nell’azzurro degli occhi di Stuparich. Egli si alzò e, avvicinandosi a Claudio, gli posò una mano sulla spalla disse: “Bravo”. Nulla più di questo, ed era tutto».

Noi vegnaremo/ co’ le braghe/sporche de tera/ e co’ l’odor de erba/ in-t-ei maiòni.// E nel lusigor/dei oci/de le putele/ bele/ co’ le maiète/fresche de lavanda/ se vedaremo// a sbrissar/su i aghi rossi/ dei pini:/ co’ i ciclamini/ingrumai per ela/ e strenti strenti in/ man/per ela, ancora./ Noi vegnaremo/ co’ le braghe/sporche de tera/ e co’ l’odor de erba/ in-t-ei maiòni/ giorno de gita/ zo pe’i canaloni.

Noi vegnaremo diede il titolo, nel 1966, al mio primo libro che raccoglie 98 poesie composte tra gli 11 e i 25 anni, dal 1951 al 1965, ma pur rispettando la cronologia del “racconto” poetico, il gruppo delle poesie della fanciullezza (scritte tra il 1951 e il 1957) sta alla fine, a far scoprire al lettore la matrice prima della poesia responsabile in apertura del libro.

Questa è la storia di un inizio.

Quello che oggi continua è un racconto poetico che ormai dura da oltre settant’anni ed è la storia di un «continuo addio nella rivelazione di sempre nuovi rapporti e, in fedeltà di temi, di una costante residenza».

TULLIO KEZICH, SPETTATORE INCANTATO DELLA VITA E DEL CINEMA

di Gennaro Rega

A giugno è stata riproposta a Milano la proiezione del film-documento: *Tullio Kezich. A proposito di me*, prodotto nel 2021 dall'Istituto Luce. Questa bella pellicola di Gioia Magrini, regista, Silvia D'Amico e Roberto Meddi, co-sceneggiatori, si avvale di un ricco materiale del repertorio Luce e di documenti inediti tratti dall'archivio privato di Alessandra Levantesi Kezich. Presentata in anteprima nel 2022 al Trieste Film Festival, ora si è deciso di riproporla al grande pubblico organizzando un tour di presentazioni che ha toccato varie città come Milano, Roma, Torino, Bergamo e, naturalmente, ancora Trieste.

La scelta della regista è chiara: far raccontare dallo stesso Kezich, grazie alle sue abilità affabulatorie, mai ridondanti e sempre tramate di ironia (alla "svevo" si direbbe) una lunga vicenda esistenziale e professionale (Trieste, 1928 - Roma, 2009), molto più complessa di quanto si possa immaginare ad un frettoloso approccio.

Basterebbe infatti parafrasare la sintesi che della propria attività cinematografica, verso la fine del documentario, ci viene offerta dal narratore per cogliere la ricchezza e la varietà di esperienze di questo triestino considerato ormai uno dei padri della critica italiana.

«Ho fatto il critico cinematografico su *Sipario*, *Settimo giorno*, *Panorama* e poi per quasi vent'anni sui quotidiani *La Repubblica* e *Il Corriere della sera*. Ho scritto testi per il cinema, per il teatro, ma anche di narrativa. Ho sempre giocato su più tavoli, ma con la sensazione che quello della critica fosse il mio lavoro vero. Essere impegnato nella produzione di un film mi divertiva, ma capivo anche che un giorno quell'attività sarebbe finita. Non ho mai avuto la tentazione della regia. E l'impegno di sceneggiatore l'ho vissuto spesso in modo disincantato perché i produttori di frequente stravolgono le tue idee e il tuo testo. Ma io, in fondo, al cinema resto soprattutto uno spettatore con lo stesso sguardo stupito e ammirato di quando bambino i miei genitori mi portavano a vedere un film, e mi veniva la curiosità di scoprire anche quello che ci stava dietro lo schermo».



Non a caso quindi il documentario si apre e si chiude con due aneddoti personali, che è opportuno riportare. Un amico, perplesso di fronte alla scelta di insistere sulla carriera di critico da parte di Tullio, gli domanda: «Hai dei figli?» «Sì», risponde Kezich, «ne ho uno». «E allora quando il bambino chiederà alla mamma: che mestiere fa il papà? come rimarrà, sentendosi dire che fa il critico cinematografico?!».

L'altro rievoca la sua sorprendente, precoce passione nel recensire gli spettacoli che vedeva. Kezich racconta, infatti, che a tredici anni circa, trovò il coraggio di andare dal direttore della rivista *Film* e di presentargli una recensione. L'adulto incomincia a interrogarlo perché non fosse venuto accompagnato dal padre. «Perché mio padre?» chiede sorpreso il ragazzino. «Perché è con lui che collabori, è lui che scrive...». Alla risposta negativa di Tullio, il direttore va su tutte le furie e lo caccia in malo modo, credendo ad una burla.

D'altronde fin dagli esordi nel mondo della critica cinematografica Kezich si definiva scherzosamente «un cine-catecumeno». Infatti aveva da sempre sentito la missione di diffonderne il Verbo. In aggiunta, aveva una particolare qualità umana: quella di saper interessare forti e sovente duraturi rapporti non solo professionali ma amicali con molti

Tullio Kezich



La locandina

Franco Giraldi, Callisto Cosulich
e Tullio Kezich

Riproposto al grande pubblico Tullio Kezich. A proposito di me, film * documentario sul critico cinematografico triestino



dei più grandi registi e attori italiani del suo tempo (tra i tanti cito Fellini, Olmi, Antonioni, Rosi, Mastroianni, Valli).

Con un fluido intarsio di documenti di Cinegiornali Luce e di ricordi affidati alla sapida conversazione del protagonista o alla voce fuori campo dell'attore Massimo De Francovich che ne legge diari e confessioni scritte, il film propone la fase avventurosa della "formazione triestina" dal Dopoguerra fino alla metà degli anni Cinquanta; quella "milanese" dove Kezich affina le esperienze in campo critico-letterario; infine, dagli anni Sessanta in poi, soprattutto quella "romana", per lui totalizzante e immersiva nella fucina dell'industria filmica italiana. Non c'è stato ruolo (tranne il regista) né genere cinematografico che non l'abbiano incuriosito. Eppure la fascinazione per la "settima arte" non gli ha mai impedito di mantenere uno sguardo più alto, ironico e problematico sui complessi ingranaggi e i variegati personaggi di quel mondo. A partire dagli anni Settanta egli affianca al cinema importanti collaborazioni e produzioni televisive e teatrali. Entriamo, così, nell'ultima parte del documentario. Con un controllato sottotono Tullio Kezich, mentre inanella nomi di sodali (Strehler, Squarzina, Missiroli, tra gli altri) e titoli di opere da lui scritte o adattate per il palcoscenico (prime fra tutte *La coscienza di Zeno*, protagonista Alberto Lionello e *L'americano di San Giacomo*, messo in scena con la regia di Francesco Macedonio dalla compagnia tri-

estina La Contrada) ci confessa che nel matrimonio durato quasi una vita con la Musa del cinema, ha avuto, però, un'altra amante: Talia, la Musa del Teatro.

Auspico che l'occasione di questo prezioso documentario sulla personalità poliedrica di Kezich così intrinsecamente connessa alla cultura italiana del secondo Novecento, possa dare l'opportunità di rilanciare presso il grande pubblico anche la sua narrativa, a cui nel film si accenna di sfuggita.

Del suo primo romanzo breve, *Il campeggio di Duttogliano*, scritto nel lontano 1956 e più volte ripubblicato, ne esiste anche un'edizione Sellerio, con guida alla lettura, del 2004. Gli aneddoti presenti nel documentario possono fare da interessante corollario a questa storia agro-dolce di formazione del ragazzo Paolo (leggi Tullio) durante un campo estivo della Gioventù italiana del Littorio nella Trieste del 1939.

Sempre nella sua città Kezich ambienta il romanzo del 2006, pubblicato da Sellerio due anni prima della morte: *Una notte terribile e confusa*. Il titolo allude a una frase di Jean Cocteau che utilizza questo forte binomio per definire la memoria quando essa ripensa al passato inquieto della propria giovinezza, a quello che si poteva diventare e non si è stati. Lo scrittore sceglie il genere epistolare per riandare con sfumata malinconia e controllata leggerezza alla Trieste del 1947, dei suoi vent'anni. Infatti proprio le lettere che quattro amici: Leonora, Daniele, Isa, Matteo, si scrivono per alcuni mesi mentre uno di loro è a Pavia per curarsi da un esaurimento nervoso, sono il fulcro del libro. L'educazione sentimentale e culturale della inquieta, curiosa e borghese gioventù triestina del Dopoguerra, prende vita attraverso questo epistolario. La modalità narrativa offre un susseguirsi incalzante di scene che evocano quelle di un film a cui Kezich aveva collaborato con entusiasmo (*Un anno di scuola*, per la regia del fraterno amico Franco Giraldi).

Lui, però, si cela dietro la figura di un quinto personaggio, soprannominato dal gruppo "il Maestro Raro", perché giovane promessa del pianoforte. Nelle missive gli amici lo citano spesso ma egli non ne scri-

Kezich scrisse prevalentemente di cinema, ma è stato anche narratore e memorialista di rilievo

CINEMA

sommario

Tullio Kezich con
Federico Fellini

ve nessuna. Tuttavia, trascorsi molti anni, è proprio l'*alter ego* dello scrittore che le ritrova in una scatola da scarpe. Dopo averle lette, decide di render noto questo *bildungsroman* triestino. Ma lo completa con una lunga appendice in cui rievoca il seguito delle storie personali di ognuno del gruppo. L'espedito del narratore esterno (comunque fortemente coinvolto nelle vicende) permette a Kezich di mantenere un tono sufficientemente distaccato e ironico mentre chiosa e riflette sull'amore, sul ricordo, sul tempo, sull'alchimia delle relazioni. D'altronde questa sorta di joyciano *Ritratto dell'artista da giovane* è il frutto, a volte melanconico, di un'età senile. Occorre fare i conti con il Passato quando ci sia avvicina al limite della Vita con la Morte, senza ridurlo in cenere, perché «chi ama crea qualcosa di reale, di tangibile, e se riesce a lasciarne una traccia, anche modesta, dentro questa vivrà per sempre».

L'anima tormentata e l'affanno esistenziale che con varie sfumature modellano lo stile e i personaggi di uno scrittore nato a Trieste, città liquida e tormentata per eccellenza, si stemperano quando Kezich approda al mondo fatuo, disincantato ed effimero rappresentato da Cinecittà. E se dagli anni Sessanta in poi quasi tutto il cinema italiano è uscito da quel lungo cappotto in cammello contornato dallo sciarpone che Fellini indossava per proteggersi dall'umidità mentre girava *La dolce vita*, anche il libro composto da cinque racconti e intitolato *L'uomo di sfiducia*, in qualche modo è un prodotto dell'*humus* felliniano. Infatti, pubblicato da Bompiani nel 1962 e presto dimenticato, nel 1978 uscì nei Tascabili Bompiani arricchito dalle pagine del diario scritto da Kezich durante le riprese del film capolavoro di Fellini. Infine l'opera venne rieditata nel 2005, con l'aggiunta di un nuovo testo *Il dare e l'avere*, ma soprattutto con una gustosa *Postfazione* dello stesso Kezich, indispensabile per cogliere e scoprire personaggi e ambientazioni di questi «referti appena romanizzati sull'ambiente del cinema italiano nei primi anni Sessanta», come definiva i suoi racconti lo stesso autore.

Il libro, dunque, trascrive le esperienze



cinematografiche vissute intorno a quegli anni dal critico triestino a Milano e soprattutto a Roma, nuova "Hollywood sulle sponde del Tevere". I personaggi e le loro vicende grazie all'asciuttezza stilistica e alla fluidità nei dialoghi, sembrano pronti a diventare altrettante sceneggiature. A questo proposito, come racconta Kezich nella *Postfazione*, non mancarono da parte di alcuni registi offerte in tal senso. Lo scrittore con disincanto ma senza moralismi mette a nudo i miti del neo divismo, le fortune di carriere facili ma fragili alimentate dall'industria dello spettacolo, gli interessi economici che stanno al di sopra di tutto e di tutti. Eppure il suo sguardo non è mai cinico e scettico su questa realtà di celluloidi. Sa anzi nello stesso tempo demistificarla e osservarla con comprensiva umanità.

Gli "uomini di sfiducia" allusi nel titolo sono degli antieroi che spianano, facilitano, sostengono la carriera e il successo di questo o quel divo, di chi vive continuamente sotto i fari della notorietà. Essi credono di potersi mantenere immuni dal virus della fama e della ricchezza, ma la continua frequentazione di questo mondo da lanterna magica li rende altrettanto esposti e arrendevoli al contagio. Così anche loro in certi momenti si abbandonano ad una sorta di infanzia prolungata, a un perenne sognare, e si cullano in piaceri senza sensi di colpa. Insomma vengono attratti dalla magia del cinema, dove «la menzogna è l'anima dello spettacolo e la *fiction* può andare nel senso di una verità più acuta della realtà quotidiana», come sosteneva Federico Fellini.

IL PONTE ROSSO
MENSILE DI ARTE E CULTURA
N. 129 luglio/agosto 2026

RICORDANDO KOSOVEL SUL SENTIERO DEI POETI

di Roberto Cirelli



Mi cimento molto umilmente nel tentativo di spiegare con lo sguardo di un partecipante assiduo da anni il successo di un evento multiculturale e multilinguistico di poesia che si ripete puntualmente sul Carso triestino ad ogni vigilia di Ferragosto, del quale nemmeno gli organizzatori sanno capacitarsi. Non ho particolari titoli per parlarne. Non sono un triestino “verace”, sono emiliano di nascita, ma posso dire di essere naturalizzato triestino, essendo arrivato appena diciottenne per compiere i miei studi universitari in questa città, che poi mi ha adottato dandomi un lavoro e una casa per quasi quarant’anni e un’atmosfera di frontiera aperta al mondo. Non sono un poeta. Quando portai un gruppo di miei studenti a un seminario di poesia, il testo improvvisato che avevo scritto fu usato dal docente come esempio di non poesia, e da allora non mi cimentai mai più in quest’arte, preferendo la prosa. Forse proprio per evitare il pessimo clima estivo della mia pianura padana, mi sono ritrovato negli anni a passare sempre il mese di agosto a Trieste, assecondando da più di dieci anni (la

prima edizione risale al 2011) la richiesta di un caro collega poeta, docente come me nella stessa scuola triestina, di sostenere e di partecipare a un evento di poesia da lui organizzato in quei giorni col supporto di diverse associazioni culturali aperte al dialogo tra culture, soprattutto quelle slovena e italiana, Gruppo-Skupina 85 di Trieste, Circolo Culturale Kraski Dom Repen, Associazione Tina Modotti, in collaborazione con l’Associazione Scrittori Sloveni di Lubiana, con il patrocinio dei Comuni di Repentabor-Monrupino e quest’anno di quello di Sezana-Sesana.

A differenza di altri paesi come il Nicaragua, dove diversi poeti sono stati ministri del governo, o il Myanmar, dove un poeta fu ministro della Difesa, o il Cile che affidò a Pablo Neruda incarichi diplomatici e un seggio in Senato, l’Italia non ha mai dato troppa importanza alla poesia, che non conta purtroppo molti lettori. Eppure in questi giorni veloci, nei quali il tempo non sembra mai bastare per fare fronte ai mille impegni e stimoli di una società frenetica, la poesia, col suo distillato di verità e bellezza, dovrebbe essere di più immediata fruizione rispetto alla prosa spesso troppo prolissa dei romanzi. E la poesia letta ad alta voce, coi suoi suoni soavi come il canto delle sirene, o quasi, o aspri come la realtà, ha tutte le carte in regola, a mio parere, per attirare pubblico. Ed è questo il miracolo che avviene ai piedi dell’affascinante rocca di Monrupino ad ogni vigilia di Ferragosto. Gli organizzatori, i poeti Roberto Dedenaro, Marko Kravos, Gianluca Paciucci la scrittrice Vilma Puric riescono ogni anno a coinvolgere un vasto pubblico di *aficionados* che camminano lentamente



La partecipazione

Testimonianza di una partecipata adesione all'iniziativa che ogni anno coinvolge in una passeggiata poeti e appassionati

POESIA

sommario

in una specie di processione laica, pazientemente assorti nell'ascolto del suono degli uccelli che si mescola a quello delle poesie lette in diverse lingue, tra le frasche del sentiero e i busti dei poeti del nostro territorio Gruden, Kosovel e Saba, accanto ai quali ci si concede una pausa per onorarli e per celebrare la bellezza

Della poesia.

Ogni anno un centinaio di persone partecipa a questa specie di rito pagano, ma quest'anno, centenario della morte del poeta sloveno Srečko Kosovel, è successo qualcosa di davvero speciale. Il giorno prima dell'evento un gruppo di trentacinque camminatori ha percorso al tramonto i sette chilometri che separano Zolla da Tomaj, per posare, al crepuscolo, un fiore sulla tomba dei poeti Srečko Kosovel e Josip Osti, guidati dalla sindaca di Repentabor Tanja Kosmina, in una camminata transfrontaliera commovente e altamente rappresentativa della fusione di lingue e culture del nostro confine, una buona volta aperto e accogliente.

Anche il giorno successivo, il 14 agosto solitamente destinato al sentiero dei poeti, vi è stata un'appendice transfrontaliera: si è partiti dalla casa museo del poeta Kosovel a Tomaj, dove la senatrice Tatjana Rojc ha letto un accorato omaggio al Carso e a Kosovel e il poeta Marko Kravos ha declamato alcune poesie della scrittrice austriaca Maja Haderlap, appartenente alla comunità slovena della Carinzia. Le poesie, lette in sloveno e in italiano (tradotte da Darja Betocchi) e dedicate a Trieste e al



Carso, hanno fatto trasparire l'amore per il territorio, per gli antichi mestieri, la bora, le erme in bronzo dei poeti, il mare coi suoi gabbiani, e i muretti di pietra. Un momento di commozione personale l'ho vissuto ascoltando i racconti emozionati dell'amica e pittrice Jasna Merkù, che ricordava quando da bambina accompagnata dal padre, il compositore Andro Merkù, giocava in quello stesso giardino, ancora abitato dalle sorelle del poeta Kosovel, amiche di famiglia.

Una corriera messa a disposizione dal comune di Sezana ha poi portato a Monrupino le sessanta persone presenti a Tomaj, che unite alle altre che aspettavano sul sentiero dei poeti, hanno formato un nutrito gruppo di più di cento spettatori ambulanti, che hanno cominciato a seguire e ad ascoltare disciplinatamente gli altri due poeti invitati all'edizione 2026: la triestina Mary Barbara Tolusso e lo sloveno Aleš Šteger.

La Tolusso ha professato la sua passione per la parola "apolide", scelta come titolo della sua ultima collezione di poesie, e per un mondo liquido e senza confini, in cui nemmeno l'amore ha confini, dove persino il sentimento che si prova per un gatto può valere quanto quello per un umano. Le sue poesie, lette in italiano e poi tradotte in

Umberto Saba
(bronzo di Klavdij Palčič)
Mary Barbara Tolusso
Marko Kravos

La senatrice Tatjana Rojc
legge il suo intervento



IL PONTE ROSSO
MENSILE DI ARTE E CULTURA
N. 129 luglio/agosto 2026

Roberto Dedenaro
e Marko Kravos

*«Su questo lembo di terra pietrosa tutto è bello e vero: essere, vivere, lottare, sentirsi giovane e sano»
(Srečko Kosovel)*



sloveno da Marko Kravos, ci hanno parlato di divenire, di insonnia animale, di un incerto che si fa tenero, di un corpo che non ha sogni. In un trittico intitolato "Animalia". Aleš Šteger, uno dei maggiori poeti contemporanei sloveni, ideatore di diverse iniziative, fra le quali il festival "Giorni della poesia e del vino" di Medana, ha poi declamato con veemenza e passione alcune sue poesie in sloveno, tradotte in italiano da Michele Obit, denunciando l'ipocrisia e il cinismo della società contemporanea di fronte alle tragedie del mondo, usando persino una raganella o tric trac da stadio e campane tibetane per amplificare il suono delle sue parole, interagendo simpaticamente e efficacemente con il pubblico.

I poeti invitati a esprimersi hanno così confermato le premesse che gli organizzatori si erano proposti quest'anno: «la risonanza verde della natura e l'intimità dell'esperienza umana si fondono con la voce di una coscienza inquieta, chiamata a confrontarsi con i traumi del mondo contemporaneo».

Forse due dei segreti di questi eventi sono anche la presenza di musica lungo il percorso (quest'anno con il coro maschile del circolo culturale Kraski Dom, diretto da Vesna Gustin) e l'evento sociale finale che invita tutte e tutti a ritrovarsi davanti a pane, salumi, vino e formaggi locali e genuini nell'osmizza presso la casa della famiglia St'rsinovi.

E il finale è sempre col botto: impossibile non terminare la serata salendo alla rocca di Monrupino, dove negli stand allestiti dalla locale comunità per la festa dell'Assunta si può gustare uno strepitoso "strucolo in strazza", cucinato dalle signore del paese. Vederle il giorno prima lavorare tutte insieme per cucinare questa specialità e mantenere viva una tradizione tramandata di generazione in generazione rende tutto il senso di comunità che questo evento vuole aiutare a creare.

Quest'anno ho avuto anche la fortuna di partecipare al sopralluogo a Tomaj per calcolare i tempi di percorrenza del sentiero transfrontaliero. Una volta a Tomaj abbiamo incontrato il proprietario della cantina Petelin Rogelja, attiva in quel bel paesino dal 1640. Abbiamo assaggiato la loro malvasia e il terrano, e alzando gli occhi al soffitto della cantina abbiamo letto una citazione da una poesia di Kosovel, che tradotta in italiano suona così: «Su questo lembo di terra pietrosa tutto è bello e vero: essere, vivere, lottare, sentirsi giovane e sano».

Kosovel morì a ventidue anni, ma la sua giovinezza è immortalata per sempre nei suoi versi, nel suo paesino carsico, e in una comunità che lo ricorda facendo poesia e apprezzando il suo mondo autentico, fatto di lingue e culture che si incontrano in un sentiero piccolo ma molto significativo.



La passeggiata

SCHERZA CON I SANTI

di Gabriella Ziani

NARRATIVA

sommario

«Tenetevi forte, gentili lettori» avverte a pagina 53 del suo pazzo pazzo romanzo Giorgio Placereani, critico cinematografico udinese, consulente del Far East Festival, autore di saggi in tema, in anni passati arguto critico televisivo per *Il Piccolo*, appassionato di letteratura fantastica e dei libri di Frédéric Dard col suo commissario Sanantonio (cui il volume è dedicato, in memoria). Quel che ha combinato con questo *La soffitta dei santi dimenticati* ci dà la prova del fatto che la sua cultura e le sue passioni vanno ben al di là di quanto dichiarato. Dai suoi ben nutriti cartocci spuntano i gialli, i fumetti, la fantascienza, variegate citazioni cinematografiche, la poesia, la musica, le fiabe, la religione ovviamente, sarcastici accenni all'attualità, e una non ingenua abilità di trasformare il funambolico racconto non solo in una realtà parodisticamente rovesciata, ma anche in una iperfinzione: l'autore (alla Calvino, alla Woody Allen) esce ogni tanto dalla pagina in prima persona con chiose, avvertenze e parafrasi di linguaggi editoriali.

Trama? Solo per accenni, perché il sugo sta nel complesso svolgimento, che va a rotta di collo e gronda di avventure inverosimili condite di *humour*, dove i tempi moderni si mischiano agli antichi, l'alto col basso, il sacro col sacrilego, gli arcangeli con fiumi di vodka e pantagrueliche mangiate, le scazzottate coi trucchi dei servizi segreti celesti, producendo *gag* a fontanelle.

In pratica qui abbiamo tre statue amuffite e tarlate in una soffitta abbandonata, si tratta di balordi santi, San Zilpio, San Toro, santa Valburga, e un cane levriero di nome san Guineforte. Rimessi in vita e destinati a intraprendere una "missione impossibile": scovare il farabutto che sta comprando tutte le chiese e che ha pure rubato il Santo Graal per impiantare una nuova religione (che molto ha a che fare con le panzane oggi in voga): il terrapiattismo.

Da qui le mirabolanti avventure, nello scenario di un Paradiso che è la caricatura di una sede governativa (ha cel-

lulari, servizi segreti, spie infiltrate agli inferi, arcangeli come ministri, capacità di magici interventi) e di un Inferno dove i quattro riusciranno a intrufolarsi, e li seguiremo mentre scorrazzano in corso Vlad l'Impalatore e in viale Enrico VIII, e nel bar che propina pipì di gatto e la crime di zitella, in una atmosfera *horror*.

Saliti a bordo di una giostra che va a mille, è messo nel conto che a tratti siamo un po' frastornati. Saltiamo da Marlene Dietrich a Giosue Carducci, da Harry Potter a Topo Gigio, e intravediamo le ombre stralunate di film d'azione, di Kung-fu, di spionaggio, per saltare subito dopo a Ellery Queen e Perry Mason e Rin Tin Tin, e ci ripassiamo per via inversa i codici fondanti dell'universo religioso, e tutto il parlato è un continuo ammiccamento, il giocoliere di penna avendo una riserva di materiali e manuali d'uso che pare sconfinata, anche quando ci sfida a decifrare un messaggio criptato, quando intercala con "*Caecare me possint!*" o quando chiude un capitolo con "Quei due sono come due piselli in un baccello". Alla battuta (almeno a questa) ci arriviamo da soli: è di Stanlio e Ollio.

Insomma Placereani deve essersi divertito alla grande nel correre a perdifiato e con intelligenza per le praterie della fantasia, e ha creato un mondo surreale che diverte pure noi mentre ci stuzzica a decrittare una sfilza di citazioni e rimandi, pur nella concitazione della trama. Oltre a ciò, Zilpio che forse è un finto santo ma in ultimo riceve il diploma che ne attesta il martirio sotto Diocleziano, Toro che «per ragioni di marketing» è stato trasformato in santo cristiano da divinità pagana quale era, Valburga, opulenta e sensuale, «di cui si mormorava circa oscure connessioni con le streghe», e infine Guineforte, «l'unico cane santo al mondo» ma di un culto medioevale abbandonato, non sono icone facilmente dimenticabili.

L'avventura come finisce? Bisogna scoprirlo, è la regola dei gialli. Possiamo dire però come finisce il libro: con una barzelletta. Non poteva mancare.



Giorgio Placereani
La soffitta dei santi dimenticati.
Miracoli fuori servizio
Gaspari, Udine 2026
pp. 240, euro 19,50

IL PONTE ROSSO
MENSILE DI ARTE E CULTURA
N. 129 luglio/agosto 2026

Andrea Gastaldi

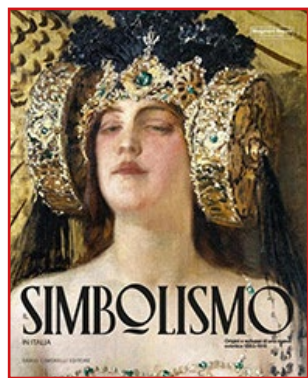
Saffo

circa 1872

Torino, GAM – Galleria

Civica d'Arte Moderna

e Contemporanea



Il simbolismo in Italia 1883–1915

Catalogo a cura di

Francesco Parisi

e Stefano Roffi

Dario Cimorelli editore, 2026

pp. 360, euro 30,00

UNA CHIAVE D'ACCESSO AL SIMBOLISMO

di Fulvio Senardi



Ben più di una semplice esperienza dell'occhio e della mente: da una mostra parmense sul Simbolismo ci giunge una necessaria chiave d'accesso a un movimento pittorico affascinante e complesso. Un indirizzo espressivo che possiede una particolarissima cifra culturale, così unica e specifica da differenziarlo nettamente, come di rado nei diversi passaggi della storia dell'arte, dal grande movimento che lo ha preceduto, l'Impressionismo (chiedo venia per la parola impropria ma comoda: l'Impressionismo è stato una galassia di intuizioni concordi e di esiti discordi, e, al netto di fenomeni di epigonismo, tanto poligenetica quanto centrifuga): una rivoluzione di portata europea che si realizza nel giro di pochi decenni, un inesorabile passaggio d'epoca che inaugura, sul terreno artistico, la modernità post-mimetica.

Ma vediamo con ordine; l'Impressionismo è scaturito da esigenze proprie alla "visività": la pratica (e il mito) del *plein air* che, contro la Grande Maniera e superando l'impegno sociale del realismo, riabilitava la percezione naturale, fondata

sulla luce e sul colore, in opposizione ad ogni forma di rigido a-priori e con l'obiettivo di rappresentare la vita moderna, accolta come grande ispiratrice. I suoi obiettivi polemic? La nozione classicistica di "bello ideale", le linee rigide del disegno preparatorio, passaggio obbligato della pittura tradizionale, la luce artificiale ed intenzionale degli *ateliers*. E la sua forza? La macchia e il colore (il colore puro) come cellule seminali della figurazione, a partire dall'esaltazione della funzione insostituibile della luce naturale nel suo valore assoluto ma cangiante (e dunque diversa, negli oggetti rappresentati, in ogni momento di esposizione: vedi la *Cattedrale di Rouen*, ma bisognerebbe usare il plurale, dipinta da Claude Monet) e subordinando il gesto pittorico a uno slancio di spontaneità e immediatezza. Dopo il periodo d'oro – la seconda metà dell'Ottocento, – l'Impressionismo, che era andato intanto alimentando, con gli ovvii ritardi, molteplici derivazioni nazionali, si sfilaccia, lasciando il campo ad una nuova sensibilità pittorica, che passa sotto il nome di Simbolismo.

In questo caso gli strumenti tecnici del rappresentare sono sottomessi all'egemonia dell' "idea", ovvero di un concetto informatore di natura intellettuale che conduce al superamento dell'evidenza bruta della materia: come ha dichiarato l'autore del manifesto fondatore del simbolismo letterario, Jean Moréas, greco trapiantato a Parigi, la poesia del simbolismo si adopera per «rivestire l'idea di una forma sensibile». La tecnica espressiva dunque, ritornando alle arti figurative, è retrocessa a un ruolo secondario, come dimostrano perfettamente le differenze di resa pittorica in artisti che si riconobbero tutti o che vennero tutti inseriti nella corrente simbolistica: si pensi solo all'*Isola dei morti* di Böcklin (sei tele di analogo soggetto stese tra il 1880 il 1886) che porta nettissima l'impronta della pittura romantica di contro alle *Cattive madri* (1896) di Segantini, dove è messa invece in opera, con splendori risultati, una formula divisionista.

Persino il paesaggio, che registra l'ordine della natura, ed è stato tra i temi preferiti dei pittori impressionisti, viene sottoposto a procedimenti di interiorizzazione, con la finalità di evocare uno stato d'animo, oppure arbitrariamente rimodellato in modo da suggerire una condizione spirituale, morale, ideale. Per non parlare della donna, tema prediletto, nel sacro e nel profano, delle arti di ogni epoca. La stagione simbolista coincide con una fase di intensa attività dei movimenti di emancipazione femminile, il "maschile" rabbrivisce e contrattacca: la pittura di Fine secolo mostrerà spesso la donna in figura di maliarda, seduttrice senza scrupoli, "tigre reale", per dire con Verga o, con torsione ancora più estrema, come Salomé o Giuditta (le due tele di Klimt risalgono al 1901 e al 1909) che vivono con sadica ebbrezza l'atto terribile che hanno compiuto o fatto compiere.

Ma, com'è ovvio, anche il terreno delle "idee" è ben lontano dalla compattezza; esse possono rimandare non solo al campo esistenziale o morale (le due opere citate), ma pure a quello politico-ideologico: il divisionista *Quarto stato* (1901) di Pellizza da Volpedo, con il contrasto di ombra e di luce che domina il quadro e il corteo dei lavoratori come



allegoria dell'umanità in marcia verso il riscatto, innesta un germe simbolista in un contesto pittorico di realismo sociale; oppure, più tradizionalmente in questo caso, al mondo della fede, da sempre aduso ad esprimere le sue verità, nelle arti, tramite l'allegoria. Rilevante poi, apparentato forse impropriamente al simbolismo, un mondo pittorico in cui si agita, con forte torsione polemica verso una modernità di "dark satanic mills", per dire con Blake, e di ceti borghesi più attenti al lucro che ai valori estetici, un'idea di esclusività e raffinatezza che riflette, con varie declinazioni, l'ideale di un'arte (in certi casi perfino con riflessi esistenziali: la vita come opera d'arte) intesa come valore supremo; una contro-realtà di aristocratica separatezza (non senza implicazioni classiste in un'epoca di crescita del movimento socialista e di democratizzazione della società) che si arrocca dentro il bozzolo estetizzante della propria auto-sufficienza (l'*odi profanum vulgus* dell'arte per l'arte).

Un declinazione, questa, di particolare fortuna in Italia, un Paese nella cui sensibilità artistica ha sempre giocato

Napoleone Parisani

Nec Voco Nec Timeo

1901

Collezione privata

Courtesy Galleria Bottegantica

Milano

Alberto Martini

Macbeth - Lady Macbeth

Atto V, 1910

Collezione Macedone



Giulio Bargellini

Santa Lucia

circa 1905-1909

Collezione Giancarlo Gentilini

Prato

Le sezioni della mostra modulano un percorso che illustra il Simbolismo in tutti suoi aspetti



un ruolo decisivo la tradizione classica e l'impronta rinascimentale, e dove lo slancio verso il nuovo, oltre le secche del realismo ottocentesco, ha spesso risposto all'esigenza – così Gino Gandolfi, presidente della Fondazione Magnani Rocca – di enucleare degli «archetipi capaci di dar forma alle inquietudini del presente». Un settore rilevante del Simbolismo si orienta così lungo la linea pre-raffaeliti – Alma-Tadema e seguaci (in Italia, fra gli altri, Cesare Saccagi, Giulio Bargellini e Aristide Sartorio), scegliendo di recuperare, come nucleo del suo mondo figurativo, l'antichità classica e il mito; una maniera che incantò Gabriele D'Annunzio che esprime, a proposito delle opere del pittore olandese, un giudizio perfettamente condiviso dagli ambienti della Roma "bizantina": «un gioiello carico di cesellature, un avorio scolpito e inciso, un alabastro meticolosamente traforato».

Vista nell'insieme la stagione del Simbolismo si collega a un orizzonte ermeneutico di radice letteraria e modella

una sensibilità che si esplicita in alcuni personaggi-manifesto della narrativa fra Otto e Novecento: *Des Esseintes* (1884), Dorian Gray (1890), Claudio Cantelmo (1895), Gustav von Aschenbach (1912). Insomma, come dire Huysmans, Wilde, D'Annunzio, Mann: nomi che fanno ben comprendere quale fosse l'arte-guida di quella stagione che un tempo si chiamava Decadentismo (termine ormai fuori corso in critica letteraria, a beneficio di quello, assai meno perspicuo di Modernismo), e di cui il Simbolismo rappresentò un fondamentale riflesso artistico, su un orizzonte di polemiche, rivendicazioni e proposte – esposte spesso in brillante forma saggistica – che hanno radice nel grembo oscuro di una Storia in rapida accelerazione e che ne rivelano le tensioni segrete.

Se Zola, nel suo pamphlet del 1880, *Il denaro nella letteratura* (*L'argent dans la littérature*) esaltava la capacità dell'epoca borghese, scientifica e materialista, di diffondere tendenze democratiche (emancipando gli artisti, per esempio, dai ricatti del mecenatismo, ma offrendoli però in pasto, aggiungo io, al "mercato", criterio di selezione raramente ineccepibile), Brunetière gli replicava, a tre lustri di distanza, esaltando la rinascita dell'idealismo (*La Renaissance de l'idéalisme*), una visione del mondo che riportava l'uomo – raccontato dai naturalisti, come egli li vedeva, nelle sembianze di un "bruto" determinato dall'ereditarietà e dagli istinti – sui "sentieri soleggiati del sogno e dell'ideale". E se per l'uno era l'Impressionismo a interpretare lo spirito dell'epoca – vivacità, movimento, edonismo (con conseguente, probabile pessimismo relativamente alla "pianta-uomo") –, fermando la vita in rapide istantanee, lampi fugaci e abbaglianti di colore e di luce, per l'altro era la pittura dell'Inconoscibile e del Mistero (Gustave Moreau, per esempio, pur con tutto il suo rutilante ornamentalismo) a interpretare al meglio quelle esigenze spirituali e morali dell'umanità che gli scrittori "zoliani" avevano colpe-

*Divise in sette sezioni, più di 140 opere
offrono una panoramica del lavoro
dei maestri interpreti del Simbolismo*

GRANDI MOSTRE

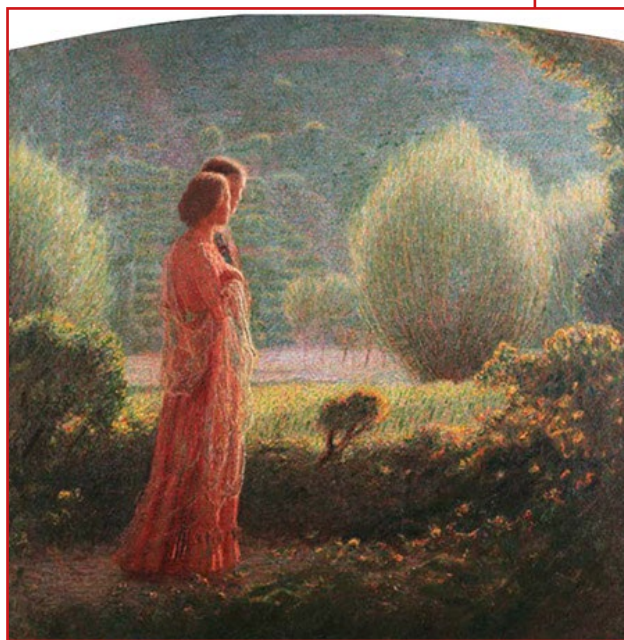
sommario

Giuseppe Pellizza
da Volpedo
L'amore nella vita
(pannello sinistro)
1901-1902
Collezione privata

volmente trascurato.

Così, considerando l'ambiguità costitutiva, in termini di linguaggio pittorico, dell'universo simbolista, non è difficile comprendere quanto sia necessario gettarvi una sonda capace di selezionare e distinguere, cogliendone le articolazioni e i sotto-sistemi (e tenendo anche presente la peculiarità italiana, assai poco nota al di fuori dei confini nazionali), oltre che singole, più marcate ispirazioni. Compito svolto egregiamente dalla mostra "Il simbolismo in Italia - Origini e sviluppo di una nuova estetica 1883-1915", a cura di Francesco Parisi e Stefano Roffi (cui si deve anche lo splendido catalogo, Dario Cimorelli editore), tenutasi fino alla fine di luglio alla Fondazione Magnani Rocca, nel prezioso scrigno d'arte della villa di Mamiano, a pochi chilometri da Parma.

Sette le sezioni di una panoramica che raccoglie più di 140 opere di grandi interpreti del Simbolismo (Sartorio, Segantini, Previati, De Carolis, De Maria, Pellizza da Volpedo, Cabianca, ecc.), anche stranieri (Burne-Jones, interprete fra i maggiori della seconda generazione del movimento pre-raffaellita, Alma-Tadema, Böcklin, von Stuck, Klinger), qualche notissimo "minore" (Michetti, Grubicy, Bargellini, Cambon, ecc.) e, insieme ad essi, un folta schiera di epigoni e di occasionali compagni di strada. Le indichiamo qui partitamente: 1) Alle soglie del Simbolismo, tra letteratura e teoria dell'arte 2) Dall'aneddoto al mito. L'eredità classica e il passaggio all'idea 3) Creature e incanti della natura. Selve e acque 4) Veleno, desiderio e redenzione 5) Geografie dell'invisibile. Il paesaggio, dallo stato d'animo alla costruzione simbolica 6) L'eredità simbolista e la persistenza del gusto. 7) Il segno oscuro. Grafica e incisione simbolista. Se la parte del leone spetta alla pittura, non mancano in mostra opere di grafiche e, più parcamente, sculture, considerando il peso qui ancora consistente dell'eredità accademica. Una mappatura completa (tra le varie possibili, va detto), che attrezza il visitatore alla comprensione di



un universo di forme che hanno rappresentato la prima grande incrinatura nella tradizione occidentale del realismo, che esaltava l'arte nella sua funzione imitativa, intesa come semplice specchio del mondo dei fenomeni.

Poco sfugge all'attenzione dei curatori, che riescono così a modulare un percorso capace di documentare la complessità del quadro teorico, la ricchezza di orientamenti, le molte anime di movimento assai composito (anche per il vario retroterra dei singoli artisti: classicismo, realismo, macchiaioloismo), pur su un orizzonte di sperimentazione grossomodo omogeneo almeno nel moto polemico anti-naturalistico, e che vede i suoi protagonisti addentrarsi tutti con spirito curioso «in quel territorio di confine dove il dato oggettivo della realtà si dissolve per farsi 'stato d'animo', visione e mistero» (Francesco Parisi). Un vasto movimento ondoso che tende ad erodere la roccia apparentemente indistruttibile della tradizione ottocentesca, tutta svoltasi nel segno del realismo, proponendo una nuova visione del mondo e nuovi linguaggi espressivi, che annunciano, anche nel mondo dell'arte, il sopraggiungere tumultuoso e irresistibile del "secolo breve".

IL PONTE ROSSO
MENSILE DI ARTE E CULTURA
N. 129 luglio/agosto 2026

Nino Za (Giuseppe Zanini)
Caricatura di
Greta Garbo
1931

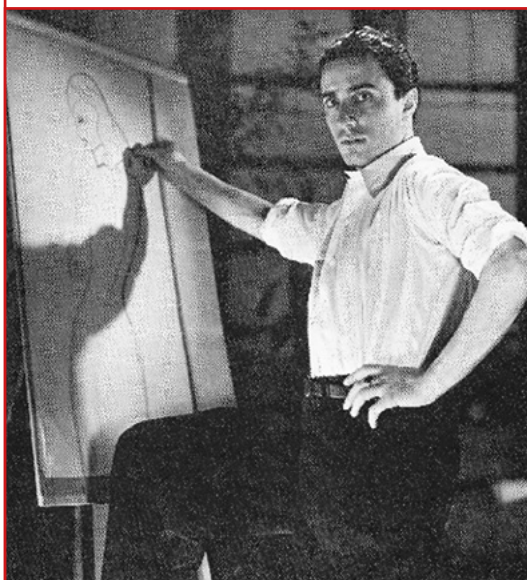
Nino Za (Giuseppe Zanini)

Nino Za (Giuseppe Zanini)
Caricatura di
S.E. De Bono
1931

IL DANDY DELLA CARICATURA

di Roberto Curci

Nascita: Milano, 1906. Morte: Roma, 1996. Bastano due tonde ricorrenze anagrafiche a giustificare, oggi come oggi, 120 o 30 anni dopo, il ricordo di un artista alquanto dimenticato? Probabilmente no, eppure chi abbia modo, nel 2026, di scoprire o riscoprire le sue opere (ufficialmente definite caricature, in realtà arguti ritratti “stenografici”, di sorprendente capacità d’introspezione psicologica) non potrà che consentire: Giuseppe Zanini va scoperto o riscoperto, anche se il suo nome d’arte, Nino Za, non figura tra quelli degli storici caricaturisti – l’etichetta resta comunque quella – del secolo ventesimo: Galantara, Attalo, Novello, Onorato, Garretto.



Figlio di un umile vetturino di Reggio (Reggio Emilia), Nino Za nasce – come si usa dire – con la matita in mano, e la svolge da ragazzino ai cavalli gestiti dal padre, ritratti con il tratto svelto e conciso che sempre lo caratterizzerà. Ma, fin dagli ultimi anni Venti, ben altri personaggi (umani) diventano i protagonisti delle sue vignette: sono volti, velocemente riassunti, di attori del cinema e del teatro, e – perché no? – dell’avanspettacolo, che Za bazzica cercando di farsi un nome, soprattutto a Roma.

Nel '30 però deve ripiegare su Udine, dove vivono due zie materne. E da lì tenta pure un approccio triestino. Cinquanta anni dopo così ricorderà: «Mi presentai al *Piccolo* di Trieste, dove ebbi una cordiale



e simpaticissima accoglienza. Credo che *Il Piccolo* sia stato uno dei primi giornali (o forse il primo) a interessarsi dei miei disegni. Feci la caricatura a tutti i componenti la direzione, dal prof. Mayer [sic] a Rino Alessi e a tutti i redattori, con alcuni dei quali divenni amico [...] Ritornai a Trieste negli anni della guerra e conservo un bellissimo articolo di critica di Sivio Benco in data 13-10-1940». In effetti, in quell’anno a Za fu dedicata una mostra personale, alla Galleria Trieste.



Vissuto lungo l'intero arco del '900, Nino Za merita di venir riscoperto



Ma il colpo d'ala, e di fortuna, arriva nel 1934, quando il proprietario di una "Eliocromia" milanese, specializzata in riproduzioni in quadricromia di opere d'arte su cartoline, gliene commissiona una serie di venti dedicata a popolarissimi personaggi del mondo dello spettacolo: Greta Garbo, Jean Harlow, Maurice Chevalier, Josephine Baker, Ettore Petrolini... È un boom di vendite, sia in Italia sia in Germania, tanto che l'anno dopo un editore tedesco lo scrittura come disegnatore delle copertine del setti-



manale umoristico *Lustige Blätter* e delle pagine interne del mensile *Das Magazin*. Fino al '39, quando torna in Italia e apre studio a Roma, di copertine ne realizzerà circa 300, stilizzando altri volti arcifamosi: Stanlio e Ollio, Edward G. Robinson, Fred Astaire, Marlene Dietrich, Gary Cooper, Clark Gable... È ormai popolarissimo e, soprattutto, ricco sfondato, in grado dunque di secondare la sua attitudine al dandismo e alla "dolce vita". D'altronde i suoi lavori sono davvero assai gustosi, nella perfetta resa fisionomica e caratteriale dei personaggi ritratti.



A Roma Za collabora a diversi giornali, tra cui il *Travaso*, e rinsalda la sua amicizia con Federico Fellini, nata a Rimini quando il futuro famoso regista era ancora un "vitelloncino ginnasiale" in adorazione del già ben noto disegnatore. In un librone bilingue dedicato nel 1982 a Za e alla sua carriera (Luigi Lambertini, *Nino Za. Il caricaturista degli Anni '30*, Edizioni Bora) appare un lungo ricordo dell'incantamento subito dal ragazzo Fellini dinanzi alla figura elegantissima di Za, ospite del favoloso Grand Hotel di Rimini: «Aveva la giacca di velluto blu con i bottoni d'oro, un foulard di seta, i capelli morbidamente ondulati, i baffetti e un sorrisone smagliante e distaccato, alla De Sica [...] Lo invidiavo con tutte le mie forze». In realtà divennero amicissimi, e poi compagni di studio e collaboratori,

PROFILI

sommario

Nino Za (Giuseppe Zanini)
Caricatura di
Marlene Dietrich
1935

Nino Za (Giuseppe Zanini)
Caricatura di
Federico Fellini
1942

Nino Za (Giuseppe Zanini)
Caricatura di
Gabriele d'Annunzio
1972

IL PONTE ROSSO
MENSILE DI ARTE E CULTURA
N. 129 luglio/agosto 2026

Nino Za (Giuseppe Zanini)

Caricatura di
Marilyn Monroe
1986

Famoso per gli spiritosi ritratti di "divi", fece di Udine la propria base familiare



negli anni romani.

Sennonché nel 1942 Nino Za, personalità eclettica e inquieta, cambia vita. Decide di tornare e di risiedere a Udine, dove aveva mosso i primi passi ritraendo argutamente le eminenze cittadine al Caffè Contarena e dove poi metterà su famiglia. E decide pure di accantonare le caricature, i ritratti, le decorazioni occasionali, e di divenire gallerista, mercante d'arte e collezionista. Lo fa naturalmente alla grande, anche se quella che apre nel capoluogo friulano si intitola Piccola Galleria (1952, via Mercatovecchio

17, nel retro di un fu-ristorante chiamato "Al Monte"). Non durerà molto quell'esperienza, ma basterà a far conoscere grandi artisti, tutti divenuti suoi amici (De Chirico, Campigli, Casorati, Carrà, Cantatore, Tosi, Funi, Tomea), e anche a sostenere una giovane generazione friulana emergente (Anzil, Celiberti, Ciussi, Zigaina).

Esperienza brevissima, in effetti (lo stabile stesso che ospitava la Galleria verrà demolito). D'altronde, con parole di Za stesso, «a quei tempi vendere un Casorati o un Carrà a 200 mila lire era molto più difficile che vendere oggi lo stesso quadro a sei-sette milioni». Ma lui non demorde, anzi alza la posta: da Udine trasferisce la galleria a Cortina, poi deciderà di tornare a Roma (via del Babuino, via Margutta), pur restando legato a Udine quanto a "base" familiare (moglie, più volte ritratta; due figli).

Prevale, negli anni e nei decenni successivi, la dimensione del collezionista e dell'esperto (chi meglio di lui?) in compravendite d'arte contemporanea. In tale sua veste Udine gli dedicherà, nel 2003, una mostra postuma (catalogo Mazzotta, a cura di Isabella Reale): *Un volto del Novecento. Da De Chirico a Campigli: la collezione Zanini*.

Col senno di poi viene da chiedersi: ma, allora, che fine ha fatto il brillante "ritrat-tista-con-humour"? Resta legato alla sola realtà degli Anni '30? Anni in cui, a onor del vero, rappresentò col suo inconfondibile stile non solo le stelle del cinema: si vedano i disegni di un pensoso D'Annunzio, di Beniamino Gigli, di Trilussa, ma anche di Umberto di Savoia, del Duca d'Aosta e – con un rapido guizzo di carboncino – del mascalzone di Mussolini.

Alla caricatura sarebbe tornato nel 1967, su invito di un editore, con i dovuti aggiornamenti sui personaggi à la page: dunque i cantanti in voga (Mina, Milva, Caterina Caselli, Gaber, Little Tony, Rita Pavone...), ma anche artisti, attori e scrittori (Guttuso, Campigli, Buazzelli, Moravia...). Una *rentrée* forse sgradita ("or non è più quel tempo e quell'età"), ma buona testimone dell'intatto spiritaccio e dell'ottima mano del caricaturista che fu.



Nino Za (Giuseppe Zanini)

Caricatura di
Benito Mussolini
1938

RILEGGERE LA FRONTIERA

di Luca Zorzenon

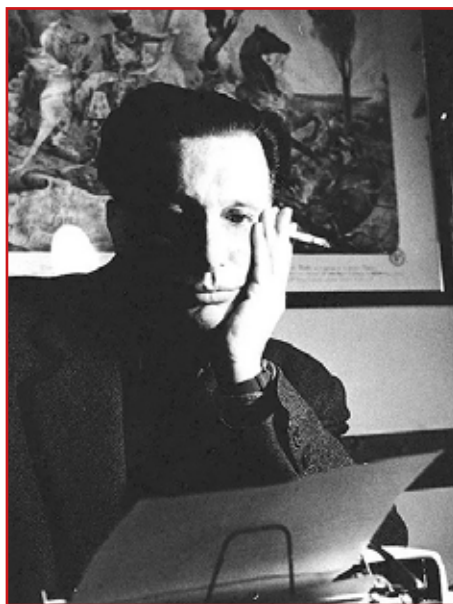
NARRATIVA

sommario

Franco Vegliani

È da rileggere e da riscoprire *La frontiera* di Franco Vegliani, e notevole, perciò, è stata l'intuizione della casa editrice romana Abbot nel proporla una ristampa (2025), con prefazione di Davide Tecce. Sul solco della meritoria iniziativa editoriale sarebbe opportuno anche pensare ad un rinnovo dello studio complessivo sulla figura e l'opera dello scrittore, triestino di nascita (1915) e profondamente legato all'Istria costiera e alle sue splendide isole. Vegliani è stato scrittore parco e appartato, oltre a *La frontiera* (1964), i suoi romanzi si contano pressoché sulle dita di una mano: *Processo a Volosca* (1958), *La carta coperta* (1972). Postumi (Vegliani muore a Malcesine nel 1982), sono usciti *Lettere in morte di Cristiano Bess*, *Storie di animali*, *La città provvisoria*. Da tener presenti anche, nella sua attività intellettuale, il *Saggio su Ugo Betti* (1937), *Malaparte* (1957), *Storia degli industriali italiani* (1972). Dopo la cattura in Africa nel 1942, tenente dell'esercito, e la prigionia inglese durata quattro anni, Vegliani decide di stabilirsi e lavorare a Milano. Lo sguardo narrativo sulla sua terra d'origine, quella frontiera in cui da sempre si mescolano popoli, lingue, culture diverse, scenario dei suoi romanzi migliori, è dunque una sorta di *amor de lonh*, nel tempo e nello spazio.

La barca (il "guzzo") con cui Simeone, uno dei personaggi più importanti della *Frontiera*, va a pesca nel mare dalmata della sua isola, si chiama per l'appunto *Lontananza*. E il romanzo di Vegliani vive anche di *lontananza* se la prima persona del narratore interno, un ufficiale dell'esercito italiano di occupazione della Jugoslavia, dichiara che solo una lunga riflessione nel tempo e lo sguardo che proviene da uno spazio ormai altro lo hanno convinto a narrare quei fatti lontani che, giovane, nel 1941, lo hanno così intensamente coinvolto e fino a segnarne nel profondo la vita intera. E i fatti riguardano alcuni mesi di licenza che il giovane ufficiale italiano, in attesa di esser nuovamente mandato a combattere in Africa contro gli inglesi, vuol trascorrere in un'isola delle coste dalmate, nei luoghi cari alla memoria delle sue radici famigliari. Quell'isola e il mare che la circonda, separata dalla ter-



raferma invasa dalle truppe italiane su cui inizia e via via si fanno più violente l'azione partigiana di resistenza jugoslava e la feroce repressione dell'esercito fascista, divengono nel romanzo una sorta di zona franca, uno spazio di momentanea sospensione del furore della guerra, di provvisoria terra di nessuno, un luogo concreto e insieme simbolico in cui al tempo della barbarie bellica si giustappone quello, inquieto, turbato, sofferto di un itinerario di formazione di una coscienza progressivamente più profonda e autentica, insieme intimamente esistenziale e storica; un percorso di formazione in cui il giovane ufficiale si inoltra man mano nel doloroso territorio di una crisi delle certezze cristallizzate, delle appartenenze identitarie, culturali e ideologiche, personali e politiche.

Simeone, un ex impiegato delle dogane in pensione, fedele servitore dell'impero austro-ungarico, poi alle dipendenze del Regno jugoslavo ed infine testimone dell'invasione nazifascista, destinato nella sua vita a servire tanti padroni e tuttavia nostalgico della vecchia Austria multinazionale della sua giovinezza, nel romanzo di Vegliani entra in scena con un che di magico, con un qualcosa che, sia pur alla lontana, ricorda l'*Ancient Mariner* di una famosa ballata romantica e da subito pare individuare nel giovane ufficiale quell'erede privilegiato di una storia passata, che nel racconto via via si fa più vicina



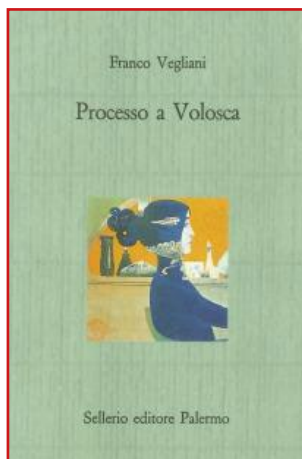
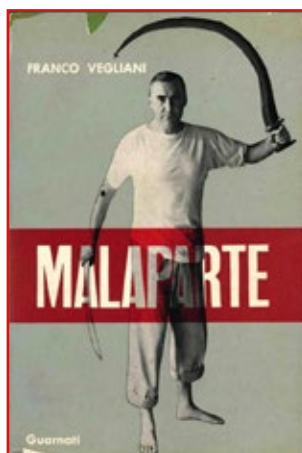
Franco Vegliani
La frontiera
Abbot, Roma 2025
pp. 248, euro 15,00

IL PONTE ROSSO
MENSILE DI ARTE E CULTURA
N. 129 luglio/agosto 2026

Ripubblicato il libro di Franco Vegliani ambientato sull'Adriatico, metafora della fluidità di una frontiera abbattuta in ondate successive su vite, epoche e regioni complesse

al presente, ne invade il tempo e lo spazio, stringe in una maglia di possibile specularità la vicenda esteriore e interiore del giovane ufficiale italiano. È la storia del nipote di Simeone, Emidio Orlich, ventenne alfiere dell'esercito austriaco nella Grande guerra, morto sui Carpazi nel 1916, di cui Simeone custodisce gelosamente carte, lettere e documenti a suo tempo recatigli dall'attendente del nipote, Lorenzo Contin. Nell'amicizia con Simeone, il giovane ufficiale dell'esercito fascista subisce progressivamente il fascino dei racconti del vecchio sulla vita e il destino del nipote, dalla sua partenza con il famoso – e famigerato – battaglione del 97°, alla sua permanenza di addestramento militare in Stiria, agli incontri decisivi per la sua crisi identitaria, la storia d'amore con Melania e l'amicizia con Bogdan Málalan, un irredentista sloveno, che ha in animo di disertare e che, scoperto, viene condannato a morte e giustiziato, fino alla ambigua, enigmatica morte di Emidio al fronte, nella sua prima vera azione di guerra. Nel trasmettere via via al giovane ufficiale brani della storia del nipote, Simeone stesso è figura che da un lato esprime la sua esigenza di mantenere viva la memoria di Emidio, di discuterne in segreto con qualcuno di cui fidarsi le opacità della sua drammatica storia, dall'altro pare indicare per sottili allusioni all'ufficiale che *de te fabula narratur*. Ed è ciò che, progressivamente, l'io narrante introietta in sé, nei suoi dialoghi con Simeone che, non a caso, al riparo di sguardi indiscreti e pericolosi, avvengono prevalentemente in due "terre di nessuno", in mare nella barca di Simeone durante le giornate di pesca o al chiuso dell'umile tinello della sua casa.

Il romanzo di Vegliani è costruito, dunque, fondamentalmente sul tema del *doppio* e dei suoi multipli che vi si dipanano, sull'i-



dea che la realtà delle cose e della vita non tolleri unicità di visione, cristallizzazioni identitarie certe e univoche, e, piuttosto, sia invece un perenne processo di difficile e dolorosa formazione progressiva che si nutre della sostanza del dubbio, della crisi, della messa in discussione di fenomeni ideologici, storici, personali e collettivi, trasmessi ed ereditati come certi e indiscutibili. E, infine, entra in crisi la stessa idea della guerra, quell'orizzonte di violenze e di conflitti che dal 1914 al 1945 ha sconvolto, disarticolato, contrapposto le terre e i popoli della frontiera orientale. L'alfiere dell'impero Emidio Orlich muore in circostanze oscure e sospette nella terra di nessuno fra le linee nemiche; l'ufficiale fascista, suo giovane coetaneo, di un altro tempo e di un'altra storia, ne discute con Simeone il senso possibile della sua

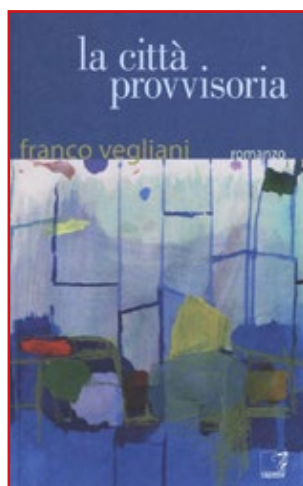
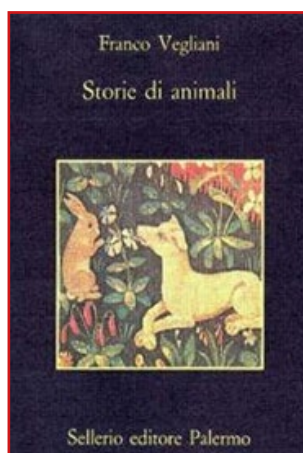
breve storia di vita e insieme ne elabora, fra renitenze ideologiche e alibi psicologici e progressivi disvelamenti della coscienza, legami, intrecci, parallelismi con la propria vicenda presente, in quella terra di nessuno che è un'isola dalmata, al cospetto della vastità insondabile del mare, la cui costante presenza nel romanzo diviene allegoria del tempo e dello spazio propri dell'idea di *frontiera*, fluidi, vasti, aperti ad una continua rimodulazione del senso delle cose e dell'identità, personale e collettiva, radicalmente alternativi rispetto alla terraferma in cui la guerra brucia i destini delle vite dei singoli e dei popoli nella logica nazionalista del conflitto e della contrapposizione confinaria.

Il parallelismo tra due personaggi, due storie e due epoche diverse, che tuttavia la brutale realtà della guerra unifica, trova il suo primo fondamento in questo spazio, la terra di nessuno (quella tra le trincee in cui muore Emidio, quello marino di Simeone e dell'io narrante che ne ricostruiscono la

Una terra mistilingue, pluriethnica, spossata dai conflitti, tra oppressione e liberazione, in cui l'identità non è stabilità indiscussa, ma perenne alternanza tra appartenenza ed estraneità

vicenda umana), pervaso da un'idea del tempo fluida e non univoca, entro cui si mescolano passato e presente, la differenza alla coazione a ripetere, la separazione alla convergenza, l'unicità al suo doppio e al suo multiplo.

Due, in particolare, paiono gli assi portanti strutturali dell'assetto narrativo de *La frontiera*, in relazione alle sue tematiche decisive. In primo luogo, la multitemporalità interna al racconto che Vegliani orchestra e dirige. Il tempo del racconto e i tempi delle due storie si intrecciano e giustappongono nel *continuum* del fluire narrativo di Vegliani che delega all'io narrante il ricordo lontano della sua esperienza da giovane su quell'isola in un racconto che a sua volta si nutre della narrazione di Simeone della vicenda del nipote Emidio. In secondo luogo, la storia di Emidio avanza di grado in grado nel romanzo mescolando ricordi di Simeone, racconti di chi gli è stato compagno al fronte, pagine di diario, fotografie, appunti, lettere del giovane ufficiale austro-ungarico: tutto ciò che ne rimane, frammenti, tessere musive da ricomporre, da discutere, da interpretare, in una sorta di ri-montaggio della sua breve vita a partire dalla strana, enigmatica fine. E non sempre Simeone e l'ufficiale accordano le loro letture sul destino di Emidio, tradito dalla sua immaturità giovanile che ne ha deviato tragicamente gli ideali e il corso dell'esistenza per Simeone, o piuttosto, per l'ufficiale, soggetto a un processo di crisi di identità di cui il gesto che pone fine alla sua vita, pur nella sua ambiguità, è logico e coerente sbocco di un destino consapevolmente assunto su di sé. Bene ricorda Davide Tecce, nella prefazione, l'influsso che dovette avere sulla narrativa di Vegliani il padre magistrato: *La frontiera* è anche un romanzo che si avvale di procedimenti narrativi dell'inchiesta, della *quête*, che



da interiore, coscienziale, si allarga poi a sondare le vicende storiche del confine orientale. La vita di Emidio, ridotta a frammenti sparsi e lacerti irrelati, è una postuma ricostruzione a due, Simeone e l'ufficiale, che intreccia e alterna più punti di vista, più testimoni, diverse interpretazioni.

Cosa ha capito Emidio di sé e della guerra che lo ha travolto? Cosa comprende di sé e della guerra che lo coinvolge l'ufficiale che lentamente è irretito nella narrazione di Simeone? Vegliani accenna, suggerisce, non risolve in modo definitivo. La sostanza sta in un parallelo processo di crisi di identità, da un giovane all'altro, da una guerra all'altra, da un'autorità imperiale della tradizione asburgica che suicida se stessa nella sua ultima guerra, alla dittatura fascista che conduce l'Italia sull'orlo di una rovina definitiva, in una terra mistilingue, pluriethnica, con-

tinuamente percorsa da logiche conflittuali, di oppressione e di liberazione, in cui l'idea di identità non può coincidere con la stabilità indiscussa, ma è perenne ricerca, crisi di appartenenza e di inappartenenza, capacità di porre in discussione l'esistenza, individuale e collettiva. La decisione finale nella quale Emidio consuma i suoi brevi anni, qualunque ne sia la ragione e l'intento, somiglia a un *cupio dissolvi*, a una perdita di sé. Simeone, alla fine, saluta, paternamente, l'amico ufficiale, ammanettato tra i deportati per sospetta attività antifascista; la vacanza-licenza dell'ufficiale è finita, lo aspetta la guerra d'Africa e un tempo del poi in cui maturare lentamente la scrittura della memoria sulla sua decisiva esperienza di formazione sull'isola. Un atto dello scrivere che nel narratore de *La frontiera* sembra caricarsi di un valore salvifico, con il quale resistere e stornare da sé quella crisi di inappartenenza che ha travolto trent'anni prima il suo "gemello" Emidio.

Pieve Santo Stefano
La sala del Consiglio
Comunale

IL PICCOLO MUSEO DEL DIARIO

di Fabia Trotta



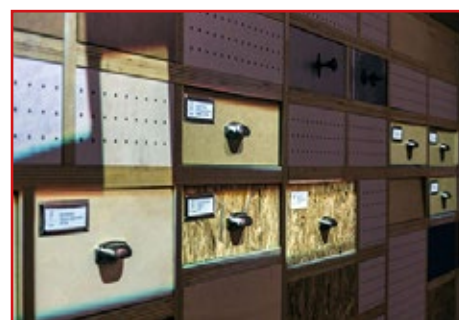
Grazie ad una geniale intuizione di Saverio Tutino, per molti anni giornalista di *Repubblica*, Pieve Santo Stefano è divenuto un luogo della memoria. In questo borgo toscano in provincia di Arezzo si trova infatti il "Piccolo Museo del Diario". È stato chiamato 'piccolo' per scelta. Tale aggettivo infatti racchiude una componente intima, affettiva che ben si presta a descrivere sia il genere del diario ma anche e soprattutto lo spirito di questo archivio della memoria che ospita quasi diecimila diari.

Nell'opuscolo illustrativo *Piccolo museo di infinite memorie* (Progetto editoriale Promemoria, testi di Loretta Veri, p.18) si legge: «Questa di Tutino non è una trovata esterna. Risponde proprio a un bisogno storico, colma un vuoto, compensa una distorsione individualistica da cui questi nostri anni sono afflitti. Perché il diario non è affatto un chiudersi in sé. È un guardarsi allo specchio [...] che riflette, con noi, il paesaggio storico e umano che ci contiene». Le singole storie di gente comune compongono così la storia dell'intero Paese, dell'Italia, dalla fine dell'Ottocento ai giorni nostri. Ma il lavoro di raccolta continua ancor oggi, grazie anche a volontari anonimi, offrendo ai ricercatori una preziosa fonte di informazioni. Iniziato da Tutino il 22 novembre 1984, quando sul quotidiano la *Repubblica* scriveva «Avete un diario nel cassetto? Non

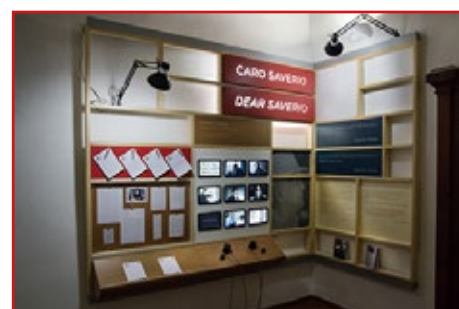
lasciate che vada in pasto ai topi del Due-mila», il museo raccoglie le autobiografie della gente comune. Così nei singoli cassettei coloratissimi, uno diverso dall'altro, che rivestono le pareti dell'Archivio, convivono «contesse con ladri di borgata, viaggiatori per diletto con migranti per necessità, intellettuali con semianalfabeti, voci del passato con voci del presente» (p.3). Micro storie dunque, che raccontano la macro storia.

Piano piano, addentrandosi nelle sale del museo, il visitatore si rende conto che il luogo racconta la storia di tutti, di un intero Paese e quindi anche la propria. Il felice connubio con la tecnologia consente poi al visitatore di estrarre un cassetto e di ascoltare da una voce narrante alcuni passi del diario ivi custodito. Un'esperienza immersiva resa ancor più coinvolgente da una guida in carne ed ossa che accompagna il visitatore lungo il percorso museale ad incominciare dalla sala del Municipio dove campeggia un ritratto di Amintore Fanfani, illustre nativo di Pieve Santo Stefano. Ma è nella saletta attigua che il visitatore comincia a capire che cosa significhi prendersi cura della memoria e trasmetterla esattamente così come è stata consegnata. In una teca di vetro che occupa l'intera parete è custodito un lenzuolo a due piazze scritto fisso fisso. Il lenzuolo-libro, con le righe pazientemente numerate una ad una per

Cassettiere
foto di Luigi Burroni



Espositore
foto di Luigi Burroni



A Pieve Santo Stefano si raccolgono i diari di chi intende conferirli a un autentico archivio autobiografico della memoria individuale

MUSEI

sommario

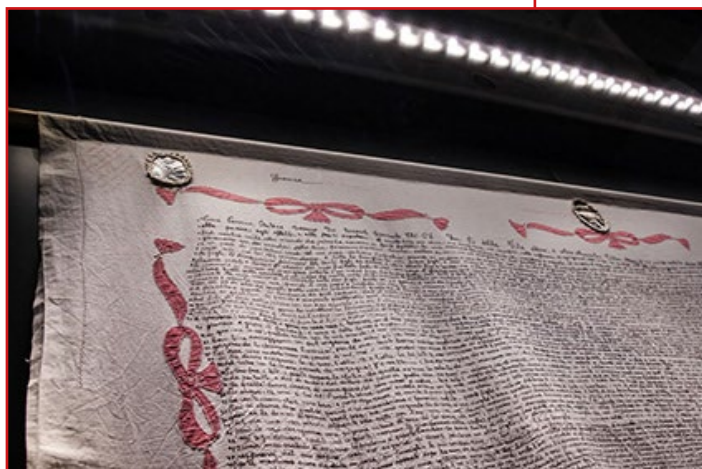
non perdere il filo leggendo, diventa l'emblema dell'Archivio dei diari. È opera di Clelia Marchi (Poggio Rusco, Mantova 1912-2006), una contadina del mantovano che, di notte, decide di scrivere con un pennarello la propria vita, una vita caratterizzata da privazioni e sofferenze ma soprattutto dall'amore per il suo Anteo, marito deceduto da poco. A spiegazione della scelta bizzarra di usare un lenzuolo per scrivere le proprie memorie si legge: «Una notte non avevo più carta. La mia maestra Angiolina Martini mi aveva spiegato che i Truschi avevano avvolto un morto in un pezzo di stoffa scritto. Ho pensato se l'hanno fatto loro lo posso fare anch'io. Le lenzuola non le posso più consumare col marito e allora ho pensato di adoperarle per scrivere». Alla sua storia Clelia dà il titolo *Gnanca na busia*, in alto fra due immagini, a sinistra quella del marito defunto, a destra la propria. Accanto a ciascuna dei versi: al lato della foto del marito «Ho scritto/il tuo nome/ sulla neve il vento/ là cancellato», accanto alla propria foto «Ò scritto il tuo nome/ sul mio cuore/ e lì si è fermato».



E la sua storia inevitabilmente si è fermata anche sul nostro cuore.

In questo piccolo museo si esperisce in prima persona come «[...] la memoria non si ferma mai. Appaia i morti ai vivi, gli esseri reali a quelli immaginari, il sogno alla storia» (Annie Ernaux, *Gli anni*, ed. L'orma, Roma, 2023, p.13).

Con questo spirito che si dischiude a poco a poco alla consapevolezza del visi-



Il lenzuolo di Clelia Marchi (particolare)
foto di Luigi Burroni

tatore, ci si inoltra nel corridoio tappezzato di cassetti fino a giungere in una saletta più ampia, anch'essa rivestita di cassetti all'interno dei quali «i diari vengono nascosti allo sguardo. [...] Il cassetto diventa simbolo dell'installazione collettiva del museo: una doppia parete che racchiude idealmente l'Archivio con tutte le sue storie, quelle già note e quelle che arriveranno.» (pag.6) Qui ci imbattiamo, aprendo un cassetto a caso, nella storia di Massimo Bartoletti Stella, un adolescente della provincia romagnola degli anni Sessanta che, con la freschezza della sua età, racconta delle corse in bici, del mare, delle domeniche al cinema *San Vittore* dove le sue mani cercano quelle di Katia, la fidanzatina conquistata con una poesia. Di nuovo la scrittura dunque, scaturita, in questo caso, dal desiderio di lasciare un segno, poiché, come scrive lo stesso Bartoletti: «L'uomo muore, l'opera rimane». Lo stesso impulso anima Vincenzo Rabito (Chiaromonte Gulfi Ragusa, 1899-1981), un siciliano semianalfabeta, cui è dedicata un'intera stanza. La sua testimonianza ci offre uno spaccato di cinquant'anni di storia italiana: la guerra sul Piave, la povertà del Meridione, la Libia e l'Abissinia in camicia nera, lo sbarco degli Americani, la borsa nera, il banditismo. Tutto raccontato in 1027 *piacene* (pagine) dove ogni singola parola è divisa dalla successiva da un punto e virgola. Un'imponente raccolta di fonti documentali che con la loro schiettezza e vivacità aprono ambiti di ricerca sulla nostra storia e, perché no? sulla nostra letteratura.

Clelia Marchi e il suo lenzuolo
1992

Piccolo Museo del Diario

IL PONTE ROSSO
MENSILE DI ARTE E CULTURA
N. 129 luglio/agosto 2026

"IL DIALOGO" A ILLEGIO

di Luciana Amato



Matthias Stom
(circa 1600 - post 1650)
**Esau vende la primogenitura
a Giacobbe**
olio su tela (circa 1624-1633)
51x84 cm.
collezione privata
Pinacoteca Tosio Martinengo
Brescia

Gaetano Domenichini
(1786-1864)
La preghiera
olio su tela (circa 1840)
42-52 cm.
Galleria d'arte moderna
e contemporanea
Ferrara

IL PONTE ROSSO
MENSILE DI ARTE E CULTURA
N. 129 luglio/agosto 2026

Un piccolo borgo di soli trecento abitanti nel cuore della Carnia che, dal 2000, si trasforma in centro internazionale d'arte: Illegio abbraccia una nuova sfida culturale con la mostra "Il dialogo", aperta al pubblico dall'11 giugno all'8 novembre 2026.

Curata da don Alessio Geretti, l'esposizione è un viaggio straordinario attraverso duemilacinquecento anni di storia, racchiuso in 50 opere tutte di eccezionale valore: dal fascino antico di un vaso greco del V secolo a.C. (a rappresentare le radici della cultura e del pensiero occidentale e da qui la nascita del *dia-logos* attraverso il dialogo, come strumento di confronto, democrazia e speculazione filosofica), fino alle avanguardie della metà del Novecento. Una mostra che racchiude firme leggendarie - da Caravaggio, presente con due tele, a Picasso, Chagall, Tiepolo e Hayez - e che veicola un potentissimo messaggio etico e spirituale. Il tema centrale è infatti il dialogo, esplorato nelle sue luci e nelle sue ombre come fondamento e salvezza della civiltà occidentale, si spera non solo occidentale.

La scelta di questo tema infatti risponde a un'urgenza drammatica nel mondo contemporaneo. Oggi l'umanità si trova pericolosamente in bilico tra uno sviluppo tecnologico senza precedenti e il rischio dell'autodistruzione. Lo dimostra la tragica mappa geopolitica attuale, dove la guerra è tornata a essere drammaticamente considerata un metodo di risoluzione dei conflitti, dall'Ucraina al Medio Oriente, fino al cuore dell'Africa: il dramma dei popoli sordi. Ma la diagnosi profonda di questa crisi globale non è solo politica o diplomatica: siamo di fronte a una vera e propria crisi delle co-

scienze, che richiede una conversione radicale del nostro modo di stare al mondo.

Superata la soglia della biglietteria, scorati attraverso il portoncino d'ingresso della mostra, si viene assorbiti dal buio e dall'atmosfera che si respira tra queste stanze: un'esperienza che lascia il segno. L'allestimento delle sale immerge il visitatore in un rosso, sfondo dal quale emergono le tele. Il filo conduttore che unisce questa scelta cromatica all'idea della mostra è il sangue che ci accomuna tutti come esseri umani, lontani fratelli fatti di carne; una materia incapace di sopravvivere se non sostenuta dall'amore, da declinarsi in tutte le sue forme.

La mostra inizia con un vademecum, una premessa necessaria: perché il dialogo possa avere spazio, serve un riconoscimento autentico tra due interlocutori. Non si tratta di una mera operazione intellettuale: questa dinamica deve essere accompagnata da un sentimento profondo di prossimità. È proprio nella mancanza di riconoscimento che vive la conflittualità, tra persone come tra nazioni. Restituendo l'identità umana al campo dell'amore, l'unico nel quale è possibile esplicitare questo riconoscimento, si libera l'essere umano dalla brama e dal desiderio della roba altrui, sia essa materiale o immateriale. È così che l'altro smette di essere una minaccia e si trasforma in un tesoro prezioso da proteggere e custodire.

Questa logica della prossimità e del contatto visivo trova una sponda cromatica e compositiva eccezionale nei capolavori del



Il tema centrale della mostra di Illegio è il dialogo, esplorato nelle sue luci e nelle sue ombre come fondamento e salvezza della civiltà occidentale, e non solo

Seicento nordeuropeo: la straordinaria tela di Matthias Stom, *Incredulità di San Tommaso*, incarna proprio il bisogno umano di toccare, di accorciare le distanze per riconoscere l'altro. Lo stesso Stom, presente nel percorso espositivo anche con il *Rinnegamento di Pietro* e con *Esau vende la primogenita a Giacobbe*, mette in scena la carne, l'urgenza dei corpi illuminati dal buio e la complessità delle relazioni umane.

La connessione che sancisce il dialogo non prevede necessariamente la fratellanza immediata, tuttavia è il reciproco riconoscimento di dignità che opera il superamento di una soglia di brutale indifferenza. La comunità, in fondo, è fatta di vite che si appartengono nel reciproco rispetto. Lo dimostra, con una sottile ironia e verismo sociale, l'opera di Giuseppe De Nittis, *Il pranzo del Vescovo*, dove l'incontro formale attorno a una tavola diventa il palcoscenico in cui si misurano le distanze e le vicinanze umane.

Questo riconoscimento, tuttavia, si scontra quotidianamente con le barriere dell'io. Spesso indossiamo maschere per complicare la nostra natura innocente di bambini. Perdiamo spontaneità a favore dell'autocompiacimento, dell'ego e della prevaricazione. Diventiamo i pirandelliani *Uno, nessuno e centomila*, intrappolati in un gioco di nascondigli e di trincee interiori dove non si lascia spazio al coraggio e alla pazienza dovuti all'ascolto e alla condivisione di un pensiero.

Le patologie della comunicazione e il veleno delle parole non dette, o dette male, trovano una spaventosa personificazione nell'opera di Giuseppe Zancolli, *La maldicenza* (o *Signorina maldicenza*), una tela che squarcia il silenzio delle stanze per mostrare come la parola possa trasformarsi in un'arma di distruzione della fiducia sociale. A farle eco è l'intimità ambigua della *Confessione* di Pietro Longhi, dove il dialogo sacro e profano si fa quasi teatro di costumi e segreti sussurrati dietro la grata di un confessionale. Quando il dialogo fallisce del tutto, subentra il patto sotterraneo, l'inganno: la monumentale tela di Paolo Pagni, *La congiura di Catilina*, il *giuramento*, mostra la distorsione estrema del confronto, che si fa complotto oscuro nel buio del complotto.

Il dialogo dell'umanità inizia però molto prima delle parole, con i segni lasciati come



testimonianza della prima relazione che ereditiamo: le sepolture. A giudizio degli antropologi, come recita una delle didascalie a corredo della mostra, «i primi tre segni posti dai nostri progenitori [...] sono le sepolture dei morti, gli atti religiosi, le prime pitture». Si tratta di un istinto antico volto a dialogare con la realtà e con il mistero. Perché noi, infine, siamo di fatto una domanda senza risposta, una ricerca perenne che non smette mai di metterci in dialogo con noi stessi, con la realtà e con il tempo. Questa ricerca incessante trasforma gli uomini in profeti, poeti, ricercatori, scrittori e viaggiatori.

Questa ricerca si fa preghiera, silenzio e legame affettivo che supera i confini terreni. Lo si percepisce nitidamente nella tela di Luigi Domenichini, *La preghiera*, e nell'opera d'intensa malinconia romantica di Stefano Bersani, *Ave o il silenzio*, dove la figura umana si raccoglie in un colloquio muto con il Trascendente e con la propria anima. A Illegio i quadri incarnano perfettamente questa natura metafisica, eterea dell'essere umano in dialogo con un aldilà che vorrebbe svelare, ma che non può afferrare davvero. In questo spazio di confine, la verità più preziosa di tutte rischia di disperdersi nell'inconscio: qual è il senso di tutto questo vagare, e che senso ha avuto vivere?

MOSTRE IN REGIONE

sommario

Giuseppe Frasccheri
(1809-1886)

Dante e Virgilio incontrano

Paolo e Francesca

olio su tela (1846)

61x38,5 cm.

Civica Galleria d'Arte Moderna
Savona

IL PONTE ROSSO
MENSILE DI ARTE E CULTURA

N. 129 luglio/agosto 2026

MOSTRE IN REGIONE

sommario

Glauco Cambon
(1875-1930)

Al chiaro di luna
olio su cartone (1917)
100x100 cm.
collezione privata



Attraverso il dialogo l'altro smette di essere una minaccia e si trasforma in un tesoro da proteggere e custodire

Una risposta parziale, ma potentissima, emerge davanti al dipinto di Bartolomeo Giuliano, *Dante incontra l'ombra Pia dei Tolomei* (1860, olio su tela), eccezionalmente concesso in prestito dal Ministero dell'Economia e delle Finanze. Nella tela il Sommo Poeta, scortato da un Virgilio che resta significativamente nella penombra, incontra l'anima penitente di Pia de' Tolomei. L'ombra, emersa da una nuvola bianca e sofferente, chiede di essere ricordata. In questo straordinario dialogo tra la vita e la morte, l'unica salvezza diventa la memoria: la ritualità del ricordo restituisce l'identità, l'appartenenza e la dignità che il mondo voleva cancellare.

Questo viaggio tra amore e morte, quindi sospeso tra dimensioni che non dovrebbero toccarsi eppure si sfiorano, prosegue con *Paolo e Francesca nel vortice dell'inferno* (1850) di Giuseppe Frascieri, in prestito dalla Pinacoteca Civica di Savona. Qui, i corpi pallidi dei due amanti galleggiano nell'aria, accompagnati da un dolore profondo che si riflette sul viso illuminato di Dante. Una scena in perfetto stile *troubadour*, che riavvolge il nastro sulla morale dell'epoca per consentire al solo Amore di vibrare in tutta la sua dolorosa impossibilità, elevandolo a unico sentimento capace di esprimere autentica umanità.

Eppure, il dialogo tra le anime sa essere anche carnale. Lo urla la tela di Angelo Dall'Oca Bianca, *Amanti*, in cui l'incontro si spoglia di sovrastrutture e parole per farsi fusione pura, abbraccio e passione totalizzante. È la dimostrazione che l'unione d'amore resta

la risposta più potente al vuoto dell'esistenza.

L'incontro e la sospensione di un discorso sono al centro del dipinto *Al chiaro di luna* (1917) del triestino Glauco Cambon. L'incontro tra i due protagonisti dell'opera viene amplificato dalle luci e dalle ombre della notte: l'attesa delle parole che si combinano alla brezza notturna li colloca in una perfetta scenografia, architettata proprio per favorire le parole, e sembra quasi il ricordo di una serata appartenuta a tutti.

Nell'incontro tra la nostra domanda senza risposta e la riproduzione artistica, che sia in forma di musica, opera figurativa o scrittura, si propaga la misteriosa natura umana, indagata dalla ricerca di un artista da un lato e dal desiderio del visitatore di comprenderla dall'altro. Anche in questa relazione è il dialogo e il reciproco riconoscimento a determinare lo scambio.

La mostra curata da Don Alessio Geretti si rivela così un autentico atto di amore, guidato dall'intelligenza e teso verso la bellezza. Ci ricorda che poeti, scienziati e artisti sono proprio coloro che non si rassegnano a una vita senza senso o puramente materiale, mantenendo aperto il canale con l'Infinito e quindi con la propria natura umana, la più affascinante. Il percorso espositivo si chiude lasciando nel visitatore un invito intimo, un compito etico per il ritorno alla quotidianità: trovare il coraggio di abbattere i propri confini e riprendere finalmente quei dialoghi preziosi rimasti troppo a lungo taciuti, per ritrovare specchiandoci nell'altro e accogliendolo, la nostra essenza più autentica.

Don Alessio Geretti (Udine, 1973), sacerdote e teologo di rilievo internazionale. La sua fama è legata a doppio filo all'attività di direttore scientifico e curatore delle mostre del Comitato di San Floriano di Illegio, un'avventura culturale nata nel 2004 quasi come una scommessa utopica. Docente e direttore artistico. La caratura delle sue mostre, concepite non come semplici parate estetiche ma come veri e propri itinerari dell'anima, ha spinto la Santa Sede a chiedere ripetutamente la sua collaborazione e ha portato alla sua nomina a responsabile degli eventi d'arte sacra per il Giubileo.

GRAMIGNA DELL'EDEN

di Roberto Dedenaro

POESIA

sommario

Dopo *Fiori rossi dal treno* del 2022, Maurizio Benedetti esce con una nuova raccolta per l'editore Kappa Vu, il titolo questa volta è *Gramigna dell'Eden*, impreziosito da una prefazione di Antonella Bukovaz, altro autore ben noto nel panorama regionale.

La poesia di Benedetti può, a prima vista risultare spiazzante: d'altronde sin dal titolo appaiono accostamenti inauditi, ossimori stralunati percorrono i versi e non manca nemmeno un vasto bestiario fantastico di animali esotici e domestici a popolare queste pagine. Ma se uno non si spaventa, anche a sentirlo leggere dal vivo l'impressione può essere analoga, perché Maurizio è grande, gesticola e ha una voce sonora, la sua lettura sembra quasi una performance, forse non voluta, forse voluta.

Forse bisognerebbe dire che c'è anche una lotta fra un mondo popolare, dentro a questi versi e un tentativo di sua nobilitazione con riferimenti quasi infantili in cui il linguaggio diviene anche *non sense* e la voglia di portare tutto di sé e tutto questo bagaglio nell'età adulta. Come ci dice la biografia alla fine del volume, Benedetti è nato a Berna ma vive ad Ara di Tricesimo, ed è friulano ad occhio direi al cento per cento, tanto che una parte della sua produzione è in dialetto e per dare un parere così, senza tanto pensarci su, mi pare che questi testi, in dialetto appunto, abbiano un sapore diverso, più disteso e narrativo tanto che qualcuno potrebbe leggerli come uno dei punti alti del libro. Altrove, - il volume è diviso in quattro sezioni: *Cerco Pace, Periferie, Doberdan, Vonde Satu!* - le immagini si complicano di bizzarri riferimenti al mondo animale come quelle di un moscerino che ragiona su Confucio o di uno scarafaggio che parla di un nipote a voce bassa. Ma come nota anche Antonella Bukovaz nell'introduzione, pure gli oggetti si animano e partecipano a questo mondo strano in cui tutto sembra parlare. Le grondaie, ad esempio, fanno domande e si danno risposte, il tovagliolo indaga le dinamiche della luce. Che

nel quotidiano, nel mondo, negli oggetti e nella natura ci fosse anche il meraviglioso se ne erano resi conto, per dire la verità, già i romantici e se pensiamo ad alcuni esempi pittorici, di zoologie particolari possiamo annoverare un certo numero d'esempi. Il paradossale che diventa normale diventa quindi una proposta per un'umanità in cui lo strano, è forse l'unico modo per essere umani e trovare una strada, mentre incombe la minaccia di universi tecnologici disumani.

Non manca un accento quasi veristico per designare figure di paesani che sembrano eroi omerici, ali o centravanti capaci di mirabilie con il pallone, eroi di questa periferia popolare in cui la vita contadina, già profondamente mutata, rischia di sparire, lasciando aperta la porta a paesi dormitorio, a tecnologie, come si detto, poco umane. Qui più che opporsi si cerca di dare un senso a ciò che sta avvenendo, alla realtà non piacevole che ci sta incontro e alcune volte incomprensibile, alla scienza che non sembra in grado di fare l'operazione di conferire senso più e meglio della parola. La Bukovaz scrive che «questa strategia poetica concede alla parola una vitalità dadaista». Forse è vero, ma qui non riesco a trovare provocazione nemmeno troppo gioco intellettuale, piuttosto un bisogno di *pietas* perché tutto, tutto abbia una sua attenzione. Non per nulla l'ultima lirica della raccolta, scritta in dialetto friulano intitolata *L'invidie*, (L'invidia), torna sulla figura dell'insegnante che non ha capito e non ha mostrato nessuna *pietas* appunto, allo studente fuori dalla norma, come se davvero esistesse una norma in cui sistematizzare lo studente e rinchiudere l'insegnante. Alla fine Maurizio Benedetti ce l'ha fatta a lasciare un segno, forse piccolo, forse grande, il suo insegnante, con le sue false certezze, molto meno. E così alla fine, dopo aver letto questa raccolta di poesie, forse siamo anche noi un po' più pronti ad incontrare un ghepardo fluorescente e il tacchino che suona l'arpa, in fondo è solo il mondo. Che è quello che ci appare.



Maurizio Benedetti
Gramigna dell'Eden
introduzione di
Antonella Bukovaz
Kappa Vu, Udine 2026
pp. 96, euro 12,50

IL PONTE ROSSO
MENSILE DI ARTE E CULTURA
N. 129 luglio/agosto 2026

Elle Kennedy

Storie di fantasmi
Einaudi, 1960

AL FAST FOOD DELLA LETTURA

di Roberto Curci

D'accordo: la letteratura d'evasione è sempre esistita, quella – intendiamo – da sala d'aspetto del dentista o da scompartimento ferroviario (dove, però, a ogni residuo lettore cartaceo corrispondono ormai venti smanettatori sul PC portatile). Non c'è dunque da stupirsi affatto per la proliferazione del poliziesco – tra l'altro genere nobile – e degli infiniti commissari e *detective* seriali, né (forse) per l'irruzione dei libri-gioco intelligenti che quest'estate ha portato *Murdoku* in vetta alle classifiche di vendita. Sconcerta piuttosto la montante invasione di quelli che un tempo venivano banalmente definiti romanzi rosa e oggi vanno invece tassativamente chiamati *romance*, di autrici – sì: donne, tutte – anglosassoni o italiane mimetizzate da esotici pseudonimi.

Chi studia il fenomeno garantisce: è un segnale di grande progresso intellettuale, nel senso che quanti (quante, piuttosto) si accostano alla lettura tramite queste banalissime storielle di travagliato amore – supergiù le stesse che leggevano le nonne, ovviamente aggiornate ai nostri tempi digitali e (così dicono) artificialmente intelligenti – cresceranno e amplieranno i propri orizzonti e le proprie esigenze culturali, e magari approderanno prima o poi a Calvino o a Kafka o perfino a Proust.

Sicuri? L'impressione, al momento, è piuttosto quella che, dalla letteratura d'evasione, si sia passati al *fast food* della lettura, al consumo intensivo, coatto e dunque bulimico di banalità sentimental-avventurose, se è vero che l'ultima classifica della narrativa stilata da *Millelibri* nel numero di agosto-settembre, su dieci titoli,



ne segnala ben quattro di Elle Kennedy: quattro, per capirci, dei 44 che la scrittrice canadese ha sfornato finora, implacabilmente, anno dopo anno.

E intanto un altro filone entra a gamba tesa nel gran *bailamme*: quello ribattezzato *romantasy*, incrocio – come si arguisce – di *romance* e *fantasy*. Una casa editrice specializzatissima, Armenia, che aveva debuttato mezzo secolo fa con i temi dell'occulto e della parapsicologia (dove libri e autori eccellenti non sono mai mancati, tra '800 e '900), ha quadruplicato le vendite grazie alla svolta impressa dalla giovane responsabile, Benedetta Belloni. Spiegazione: «Armenia pubblica attualmente la collana Fenici, dedicata all'*High Fantasy*, la collana Unicorni, dedicata invece al fenomeno *Book Tok*, in particolare ai generi *Romantasy* e *Cozy Fantasy*, e la collana Centauri, dedicata invece a quegli *Horror* che presentano elementi paranormali e fantastici». Chiaro? Limpido!

S'intende: l'*horror*, il *noir*, il paranormale, il sovrannaturale (mistero e terrore) hanno ben altre, illustri ascendenze letterarie. Non

occorre risalire a Poe o a Maupassant, o al romanzo gotico e fantastico che da noi ebbe il suo *boom* editoriale nella collana che l'intrepida Ginevra Bompiani ideò nei lontani Anni '60: il Pesanervi, si chiamava quella collana, e la grafica era di Franco Maria Ricci. Durò pochi anni, quell'esperienza (solo 17 titoli), ma – com'è stato scritto – «ebbe il merito di introdurre in Italia testi destinati a rimanere nel catalo-



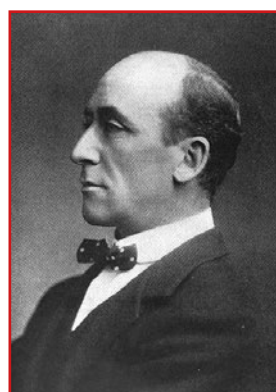
Narrativa da consumare subito: l'ascesa di romance e romantasy. Spazio anche per il soprannaturale: il ritorno di un maestro, Blackwood

go della letteratura europea». Altro che *romantasy*!

Per un estimatore del genere (il sottoscritto, reo confesso) suona dunque come una piacevole e impreveduta sorpresa l'uscita nella collana Weird della BUR Rizzoli di sei racconti di Algernon Blackwood, uno dei maestri del paranormale. Qui è la Natura a dimostrare la propria ancestrale malignità: l'imprevedibile e inafferrabile orrore può nascondersi anche nel fitto di una sterminata foresta canadese (*Il Wendigo*, il racconto più famoso dello scrittore inglese). E dunque è ben giustificato il titolo della piccola silloge, *Ecologia della paura*.

Ciononostante, la notorietà di Blackwood resta principalmente legata – e un'altra riedizione *ad hoc* sarebbe benvenuta – alla creazione di un personaggio che, nel suo ambito di investigazione liminale, è un po' il *pendant* di Sherlock Holmes, ovvero John Silence, "detective dell'occulto", con doti deduttive (ma anche medianiche) che gli consentono di battersi vittoriosamente contro le forze del Male, entità diaboliche o fantasmatiche, *revenant* magari infestanti le classiche case abbandonate e "maledette".

Proprio *La casa vuota* s'intitolava il primo racconto che dell'allora sconosciuto Blackwood fu pubblicato in Italia, nell'antologia del soprannaturale *Storie di fantasmi* curata nel 1960 da Fruttero e Lucentini per Einaudi. Non era il solo fantascrittore ignoto, se non a qualche recondito adepto: in quella fondamentale raccolta apparivano per la prima volta anche Montague Rhodes James (che sarebbe stato poi rie-



dito nel citato Pesanervi con una squisita prefazione di Dino Buzzati, nientemeno), quell'Arthur Machen che col suo racconto *Gli arcieri* pubblicato nel 1914 avrebbe dato vita, agli inizi della Grande Guerra, a un'incredibile leggenda bellica, e l'imitatissimo Howard Phillips Lovecraft, poi autore di culto, che, con la chocante evocazione di tenebrosi, antichissimi miti, avrebbe ispirato quasi tutti i registi che all'*horror* avrebbero poi devoluto i propri film.

Divaghiamo, divaghiamo. Ma, citando Lovecraft, è impossibile non ricordare un eccellente studioso quale Giuseppe Lippi, immaturamente scomparso nel 2018. Campano di nascita, si trasferì a Trieste, studiando e laureandosi a Lettere, collaborando col Festival del film di fantascienza negli anni 1976-'77 e pure con le pagine culturali del *Piccolo* negli Anni '80. Curatore editoriale a Milano (per Armenia, anzitutto), traduttore, conoscitore sopraffino della letteratura fantastica, curò le collane degli Oscar Mondadori dedicate a fantascienza, fantasy e *horror*, assieme (guarda un po') al triestino Glauco Arneri, nonché l'edizione in quattro volumi di *Tutti i racconti* di Lovecraft. Fu infine,

e a lungo, direttore della storica collana di fantascienza "Urania", aprendola anche ad autori italiani.

Fra i tanti libri tradotti e curati, è da citare, per gli Oscar, *Il gran Dio Pan e altre storie soprannaturali* (1982), anch'esso con un pizzico di triestinità. La suggestiva copertina fu infatti firmata dallo Studio Tassinari-Vetta, nel segno di un rapporto sentimentale fra Lippi e Trieste mai venuto meno.

Algernon Blackwood

VIVERE DI TEATRO A 25 ANNI

di Luca Predonzani



Artifragili fotografati al Miela:

Alejandro Bonn, Romina Colbasso, Veronica Dariol e Davide Rossi

foto di Rebecca Sillani

La sera di Santo Stefano, sulle rive di Trieste lambite dal mare e dalla bora, il teatro Miela ospita un evento particolare: un triplo *dj set*, nel ridottino, la piccola sala in fondo al corridoio principale. Nel *foyer*, invece, giovani baristi, alcuni attori in rampa di lancio, preparano cocktail e mescono il vino. Chi si ferma, a bere, a ballare, a conversare o a dibattere, lo fa tra manifesti teatrali appesi ai muri ed immagini dal sapore *amarcord* che raccontano il teatro e la città attraverso gli anni. Il Miela, un teatro nato dal basso, dalla ricerca di una casa per fare contro-cultura tra gli anni '80 e '90, dall'ottobre del 2025 è diretto dalla compagnia teatrale Artifragili. Il loro referente è l'attore Davide Rossi, che la compagnia l'ha fondata nel 2018 insieme ad Alejandro Bonn ed Omar Giorgio Makhoulfi. Con i suoi 29 anni, compiuti poche settimane dopo la nomina, Davide è tra i direttori di teatro più giovani di tutta Italia.

Teatro Miela
Galleria della
Sala grande

to per giovani. Ragiona, insieme ai suoi colleghi e amici, sul "terzo luogo". È un concetto antropologico, e la più esperta al riguardo, nel quartetto di Artifragili, è l'attrice Romina Colbasso: «Il terzo luogo non è la casa né il lavoro, ma un'alternativa, quella dello svago, della conoscenza». Serve a vivere la comunità, a staccare dalla routine e ad accendersi su argomenti che non siano quelli che permeano la vita regolata di ogni cittadino. Romina compone l'attuale quartetto di Artifragili insieme a Davide, Alejandro e Veronica Dariol, mentre Omar lo ha lasciato per necessità individuali nel 2022.

E così, da alcuni mesi il Miela è costellato di eventi, collaterali ma vitali, che si alternano agli spettacoli e ai concerti che il teatro, 36 anni di storia e quasi 300 posti a sedere nella sala principale, propone alla città. Questa sferzata di freschezza l'ha resa possibile il precedente direttore, Massimo Navone. Con lui, Davide ed Artifragili hanno iniziato a collaborare sul finire della pandemia, quando il Teatro cercava linfa per fornire al pubblico alternative possibili in un periodo impossibile. Lo scorso anno, a scadenza del suo mandato, Navone ha deciso di non riconfermare la sua direzione, e ha indicato Artifragili a succedergli. Il CdA del Miela ha ascoltato il consiglio, e li ha nominati. Una scelta audace, quella di Navone, e una scelta forse folle, quella di Davide e colleghi: accettare la direzione di un teatro attivissimo, con una media – da capogiro – di 80 spettacoli ospitati all'anno.

Quando ricorda l'inizio dell'avventura, e racconta come è andata, Davide è lucido, sarcastico e con il suo innato *savoir-faire*. Sa plasmarsi di ruolo in ruolo, il viso biondo e dagli occhi chiari sa sporcarsi di ogni tipo di smorfia quando è sul palco, ma nel raccontare la sua storia è estremamente razionale e preciso.

La scintilla si è accesa negli anni delle superiori, frequentando il laboratorio di teatro e musical "Star Ts Lab", al Politeama Rossetti. Sono seguiti tre intensi anni alla Civica Accademia d'arte

«Teatro? Diventa quasi un termine riduttivo». È lui stesso a dirlo, perché la sua visione è quella di rendere la struttura un polo di aggregazione, soprattutto

Un reportage su Davide Rossi, Artifragili e il Teatro Miela

TEATRO

sommario

Davide Rossi
in scena

drammatica Nico Pepe, a Udine, dove Davide conosce Alejandro ed Omar. Diplomatisi nel 2018, i tre non hanno perso tempo. «Dopo un *full time* di tre anni, ti diplomi e ti ritrovi in un mondo del lavoro complicato, senza garanzie, e per non rischiare di passare da cento a zero, abbiamo pensato al nostro progetto». E così hanno costituito Artifragili, la loro compagnia indipendente.

Ma le idee coraggiose rischiano di franare, senza strutture adeguate a sostenerle. I ragazzi trovano una prima base d'esercitazione al Toti, spazio comunale gratuito, dove vanno in scena i loro primi tentativi teatrali. Cercano un po' per volta la loro cifra. Iniziano prima a scalfire, e poi a sbriciolare la quarta parete: gli spettatori diventano sempre di più parte integrante e fondamentale dei loro spettacoli. Tanto che, a distanza di quasi otto anni dai primi esperimenti, «il nostro pubblico è ormai talmente abituato che inizia a parlare con noi ancor prima che, dal palco, li interpelliamo: abbiamo creato un'abitudine». A tal punto che ormai provare gli spettacoli senza spettatori è diventata un'ardua impresa per il quartetto: è come se ad ogni prova mancasse il quinto membro della compagnia.

«La rottura della quarta parete... per noi, non dico sia obbligatoria, ma sono pochi, oggi, gli spettacoli senza nessuna interazione tra attori e pubblico che sanno catturarci davvero. Il teatro è stato così per secoli, certo, ma non si può dare per scontato che qualcosa che ha funzionato per tanto tempo funzioni per sempre».

Agli spettacoli in gruppo si alternano monologhi e *stand-up* dei singoli membri, ognuno inizia a levigare il proprio talento e a prendere le misure del suo approccio al palco e alla platea. Ma non è facile farsi prendere sul serio, in quanto giovani artisti. Davide racconta che il vittorioso cliché dello scambio:

«Cosa fai nella vita?».

«L'attore».

«Sì, ma di lavoro che fai?».

Non è affatto un cliché, ma «un docu-



mentario sulla mia, sulla nostra vita. C'è un grosso problema di riconoscimento di questo come lavoro. È una passione, certo, ma non per questo vale di meno sul piano della dignità lavorativa. All'inizio, è chiaro che si ha paura a dire dei no, ma un po' per volta bisogna iniziare a selezionare, a scegliere».

Non stupisce, dunque, che nel mondo del teatro ci sia quello che Davide chiama un «nero abissale». E lavorare in nero inizia a creare problemi soprattutto nel 2020, al termine del quale arriva la svolta. Verso la fine di un anno che, per ovvie ragioni, ha funestato i mestieri dello spettacolo ancor più di altri, Artifragili si costituisce formalmente come associazione. Il governo, per aiutare la categoria, stanziava dei ristori: per averne diritto, serviva un minimo di giornate lavorative riconosciute.

Aprire formalmente l'associazione significa iniziare a venir assunti regolarmente, ed ottenere con agevolezza questo numero minimo. Come associazione, si può partecipare a bandi pubblici per ottenere finanziamenti, senza dipendere da un produttore o da un «mecenate». Inoltre, il talento di Davide si fa notare, e lavora da scritturato anche in altre produzioni: due tournée prodotte dal Politeama Rossetti, e poi uno spettacolo teatrale con Joe Bastianich, prodotto dallo stesso insieme all'Arcimboldi di Milano. Con quest'ultimo *tour*, Davide sta tuttora girando l'Italia.

IL PONTE ROSSO
MENSILE DI ARTE E CULTURA
N. 129 luglio/agosto 2026

Qualcosa di nuovo in una realtà marginale territorialmente e problematica anagraficamente, eppure attenta alla cultura



Artifragili in gruppo

Ed è appunto nel momento a cavallo tra 2020 e 2021 che Davide, tra Artifragili, le lezioni di teatro che tiene presso un'accademia privata, e le produzioni in cui inizia a venire scritturato, colloca la sua svolta: il momento in cui, d'arte e spettacolo, inizia a mantenersi. Grazie a un lavoro certosino, su più fronti, e soprattutto sul pubblico e sul territorio. Su quest'ultimo, Davide si concentra particolarmente. E quando gli si fa notare che moltissime persone lasciano Trieste, per cercare fortuna nell'arte e nell'intrattenimento, il suo primo commento è un pungente «E io li ringrazio!».

Mette così a nudo una curiosa contraddizione. Perché se è vero che Trieste presenta una certa scomodità geografica, che la marginalizza rispetto al resto d'Italia, ha tuttavia un'enorme cultura teatrale. Ci sono molte associazioni, c'è molto teatro amatoriale, indice che l'attenzione e la curiosità verso i famosi "terzi luoghi" sono alte. Ciò che fa percepire Trieste come una città poco florida per lavorarci artisticamente, piuttosto, è un'età media parecchio alta, e di conseguenza anche un pubblico forse meno avvezzo alle novità, e un eccessivo attaccamento campanilistico a tematiche legate al territorio come la tradizione asburgica e il Porto Franco. Ma in realtà, la regione Friuli-Venezia Giulia è tra quelle che stanziava più soldi per la cultura, e anche per realtà più piccole. I bandi

erogano mediamente anche 30, 35mila euro a progetto approvato, per le associazioni *under 35*. «E con risorse simili, una volta individuate, non c'è da stupirsi che, poco per volta, le persone che prima ringraziavo tornino a casa, per darle una seconda *chance*».

La "triestinità" non è comunque assente dalla proposta artistica di Artifragili, il loro non è un rifiuto aprioristico: anzi, ne inglobano a volte il dialetto, a volte le tematiche o il folklore, per riproporla in una chiave nuova, fresca. Proprio quella chiave che nel 2018 è stata la loro chiamata all'avventura, alla ricerca di quello che ancora non c'era.

Ed è così che arriviamo, oggi, alla direzione del Teatro Miela.

Davide Rossi ha passato gli ultimi otto anni a traslare la sua passione in lavoro: teme che la bella realtà che si è costruito possa finire?

«No, noi facciamo un tipo di vita e di lavoro per cui, non avendo certezze fisse, se qualcosa si interrompe è perché è saltato fuori qualcos'altro, qualcosa di nuovo. Temo di più la fossilizzazione».

Giocando con l'immaginaria sfera di cristallo alla quale tutti chiediamo lumi su un futuro sempre meno limpido, è bello provare ad immaginare, tra qualche anno, Davide e colleghi come punti cardinali di una Trieste rifiorita, culturalmente, anche per i più giovani e disillusi.

Luca Predonzani nasce a Trieste nel 1997. Dopo una formazione nel musical allo Star Ts Lab del Politeama Rossetti, si trasferisce a Bologna, dove si laurea al Dams, sezione Cinema, e in seguito si diploma come attore alla Blow-up Academy di Ferrara, dove poi viene assunto come assistente docente per il corso di Sceneggiatura. Tra il 2022 e il 2023 è redattore online per i siti CiakClub e Taxidivers.it, e dal 2025 frequenta il master Daimon in Tecniche della Narrazione alla Scuola Holden di Torino. Alle attività di insegnamento e scrittura alterna parentesi attoriali al cinema (in due film prodotti da Rai Cinema) e a teatro.

TRIESTE E L'ESTETICA DEL LIMBO

di Gianluca Bocchininfuso

LUOGHI

sommario

Trieste non è semplicemente un punto geografico dell'Alto Adriatico. Nella visione intensa e crepuscolare di Jan Morris (*Trieste o del nessun lungo*, Il Saggiatore, Milano 2023) si configura come un'*allegoria del limbo*, una dimensione sospesa dove la realtà materiale sfuma in una condizione squisitamente esistenziale.

Definita già dal titolo la capitale *del nessun luogo*, Trieste esercita sui suoi osservatori un'influenza che trascende la mera descrizione dello spazio urbano per farsi introspezione e ricerca filosofica. Questa visione non è un'invenzione solitaria della Morris, ma s'inserisce in una tradizione intellettuale: già nel 1909, il commediografo viennese Hermann Bahr descriveva, al suo arrivo, una sensazione di «irrealtà», come se la città non si trovasse in alcun luogo preciso, ma fluttuasse in un vuoto storico e semantico (p.13). È una percezione che Robert Musil avrebbe poi cristallizzato nell'idea che a Trieste «ogni cosa significhi più di quanto abbia la pretesa di significare» (p. 13), trasformando ogni palazzo e ogni molo in un geroglifico della psiche mitteleuropea.

L'essenza di questa «città-metafora» risiede nella sua paradossale invisibilità. Nonostante la sua magniloquenza asburgica, Trieste sembra mancare di quelle vedute iconiche che fissano una città nella memoria collettiva. È un porto italiano, eppure etnicamente ambivalente e storicamente confuso, situato in quell'angolo superiore del mare Adriatico che sembra essere sfuggito alla razionalizzazione dei confini moderni. L'impatto di questa alienazione sulla psiche collettiva è profondo: basti pensare che ancora nel 1999, secondo un sondaggio citato con amara ironia dall'autrice, circa il 70% degli italiani ignorava che Trieste appartenesse al proprio paese. Questa condizione di «enclave sui generis» (p. 16), isolata tra l'asprezza del territorio slavo e la sottile fascia costiera italiana, la rende un luogo di desiderio e disincanto, un frammento di Europa trasportato fuori dal tempo. Questa sensazione di isolamento non è un limite: è il fondamento del suo fascino che si riflette immediatamente nell'architettura monu-

mentale che accoglie il visitatore come una scenografia teatrale imponente, ma priva di attori.

La scenografia del potere: piazza Unità d'Italia e le rive

Il centro di Trieste si presenta come una celebrazione solenne del prestigio asburgico, un'operazione di pianificazione urbana che Jan Morris definisce attraverso il concetto di «impressionismo civico» (p. 17). La struttura della città bassa, edificata su una griglia razionale nel XVIII e XIX secolo (il cosiddetto Borgo Teresiano), fu concepita come uno strumento di ordine e un manifesto della potenza imperiale. Edifici massicci e gravi, come il Palazzo del governo con i suoi mosaici vitrei o la sede della Banca d'Italia, formano una parata di stili che spaziano dal neoclassico all'eclettismo, testimoniando la ricchezza di una plutocrazia di banchieri e armatori. Simbolo di questo rigoglio passato è il Lloyd Triestino, nato originariamente come Lloyd austriaco, la cui flotta vantava piroscafi leggendari come il *Primo*, che nel 1869 partecipò all'inaugurazione del Canale di Suez, segnando l'apogeo di Trieste come emporio mondiale (p. 15).

Piazza Unità d'Italia, che si apre scenograficamente verso il mare, è il fulcro di questa narrazione visiva. È uno spazio maestoso, circondato da palazzi che sembrano «meravigliosamente fieri di sé stessi», ma che spesso trasmettono un senso di sottile inquietudine. La Morris nota il contrasto tra la grandiosità dei prospetti ornati di statue e allegorie massoniche e l'atmosfera spesso «semideserta» delle strade, dove il traffico moderno appare talvolta come un'interruzione abusiva di un silenzio più profondo. In questa scenografia, l'autrice legge i segni di una gloria che appartiene ormai al regno delle ombre: i *lamparetti* (p. 49), ovvero la guardia civica municipale dai baffi risoluti che ancora sembra sorvegliare la città dalle vecchie foto di gruppo, o le statue di Verdi e dei due mori bronzei, Micheze e Jacheze, che segnano le ore sulla torre del municipio. Un esempio lampante di questa opulenza individuale è la dimora



Jan Morris
Trieste o del nessun lungo
traduzione di Piero Budinich
Il Saggiatore, Milano 2023
pp. 224, euro 17,00

IL PONTE ROSSO
MENSILE DI ARTE E CULTURA
N. 129 luglio/agosto 2026

La metafora del nessun luogo nella lettura di Jan Morris

del barone Pasquale Revoltella, un tempo scapolo immensamente ricco che accumulò fortune speculando su grano e legname. Il suo palazzo – oggi museo con quadri, sete, velluti e candelabri – conserva l'eco di feste sfarzose e di una rispettabilità conquistata con fatica, specchio di una borghesia che vedeva in Trieste la propria personale California.

Il mare e il confine: Adriatico e Carso

La geografia di Trieste è definita da un dualismo quasi metafisico che ne stringe l'identità in una morsa: da un lato l'Adriatico, descritto come un mare «per metà reale e per metà immaginato», e dall'altro l'aspro Carso (o Karst), una distesa di calcare inospitale che preme la città contro la costa. Questi due poli rappresentano i confini fisici e psicologici dell'isolamento triestino. Il Carso è una terra dura, pietrosa, un tempo infestata da briganti e oggi percepita come una zona di «quarantena o di confino» (p. 14), segnata negli atlanti storici da quei tratteggi che indicano le regioni liminali. Qui, sulla strada che porta a Opicina, sorge l'Obelisco eretto nel 1830 per celebrare la via regia che collegava Vienna al suo porto marittimo; un monumento che oggi appare scrostato, ma che un tempo annunciava al viaggiatore l'arrivo in un approdo di rango imperiale (p. 23).

Il rapporto con il confine è viscerale e ineludibile. La frontiera slovena, situata a soli otto chilometri dal centro, ricorda costantemente che Trieste è un «ultimo respiro della civiltà», come rifletteva Chateaubriand nel 1806, immaginando con timore che oltre quel limite iniziassero le «barbarie» (p. 13). Ma l'elemento che più di ogni altro definisce la «geografia emotiva» della città è la Bora. Non è solo un vento; è un fenomeno grandioso e implacabile che la Morris descrive come capace di purificare l'aria o di esasperare l'alienazione degli abitanti. La Bora rovescia carrozze, scaglia uomini contro le catene dei moli e sibila tra i vicoli con una violenza che costringe alla riflessione forzata (pp. 85-86). È il respiro selvaggio del Carso che invade la città

asburgica, ricordando che Trieste è una penisola dell'Europa occidentale che si protende precariamente verso i Balcani. Questo senso di fine geografica e storica trova la sua massima espressione simbolica nel castello bianco che sorge sulla costa, sentinella di una gloria precocemente svanita.

Miramare e l'*hybris* di Massimiliano: monumenti alla transitorietà

Il Castello di Miramare (in origine *Mirammar*) non è solo una residenza nobiliare di rara bellezza, ma rappresenta l'idealizzazione romantica dell'impero e un monumento eterno alla fragilità delle ambizioni umane. Voluto dall'arciduca Massimiliano d'Asburgo, fratello dell'imperatore Francesco Giuseppe, il castello è descritto dalla Morris come un «fiabesco maniero posticcio» (p. 41), un'espressione di *hybris* che sfida la logica del tempo e della politica. Massimiliano, uomo di mare e sognatore incline alle fantasticherie, lo fece costruire come nido d'amore per sé e per la moglie Carlotta del Belgio, creando un'oasi di perfezione estetica che si sarebbe rivelata il tragico preludio ad un disastro d'oltremare.

La vicenda della coppia reale è il fulcro della «dolce malinconia» triestina. Gli arredi interni di Miramare, con i loro trofei cremisi, i soffitti decorati a cassettoni e lo studio che riproduce l'ambiente di una nave, sono intrisi di un senso di sventura imminente. È qui che Massimiliano ricevette la delegazione messicana che gli offriva una corona illusoria; partendo da questo molo verso il Messico, egli andava incontro alla fucilazione da parte dei repubblicani di Benito Juárez, mentre Carlotta sarebbe sprofondata in una follia senza ritorno, prigioniera dei propri fantasmi proprio in quelle stanze affacciate sull'Adriatico. Miramare ricorda «dolorosamente la transitorietà di tutti gli imperi» e delle seducenti illusioni di permanenza» (pp. 80-81). Per Jan Morris, osservare il profilo candido del castello significa confrontarsi con l'idea che la bellezza sia spesso il velo che copre il fallimento. Questo luogo è il santuario dell'ipocondria triestina, dove la gloria imperiale si è cristallizzata in un'eterna e immobile attesa.

Trieste è una città che si legge come un palinsesto di nostalgie incrociate

LUOGHI

sommario

Il genio del luogo: Morris, Joyce, Svevo e la prosa della solitudine

La letteratura è la vera linfa vitale di Trieste, una città che si legge come un palinsesto di nostalgie incrociate. Morris intreccia la propria prosa con quella dei grandi geni inquieti che hanno abitato questi luoghi, creando un dialogo tra epoche diverse basato sul disincanto. L'autrice utilizza il termine gallese *hiraeth* (p. 83) per definire quel misto di nostalgia, desiderio e *pathos* che permea l'aria triestina: una sensazione che ha nutrito autori capaci di vedere la città sotto le sembianze di una metafora universale.

James Joyce visse a Trieste per vent'anni, insegnando alla *Berlitz School* e conducendo una «vita pensosa e schiva». La sua celebre imprecazione ipocondriaca, «ah trieste il fegato mi rose» (p. 17), sintetizza un rapporto tormentato con una città che però fu la culla dell'*Ulisse*. Per Joyce, Trieste era un rifugio di ambiguità linguistica e morale perfetto per la sua rivoluzione letteraria.

Italo Svevo, il creatore de *La coscienza di Zeno*, incarna il «tormentoso senso di incompiutezza» (p. 83) triestino. La sua figura di uomo d'affari e scrittore segreto riflette la dualità di una città mercantile che, dietro la facciata di rispettabilità borghese, nasconde un'angoscia modernissima e una propensione all'autoanalisi distruttiva.

Richard Burton, l'esule scontento, esploratore e traduttore de *Le mille e una notte*, passava le giornate tra i moli, oppresso dalla noia di un incarico consolare che considerava oltraggioso e Trieste «indegna di lui» (p. 103), finendo per diventare uno degli spettri più vividi della solitudine cittadina.

In questo coro di voci s'inserisce anche il tragico destino di Johann Winckelmann, il grande studioso dell'antichità classica che fu brutalmente assassinato a Trieste nel 1768, presso la *Locanda grande* (p. 94). La sua morte è il simbolo massimo della città come luogo dove l'ideale della bellezza greca incontra un destino assurdo e brutale. Morris sottolinea inoltre come Trieste sia, nel profondo, una «città ebraica» (p. 109): non solo per la presenza storica della co-

munità, ma per un'affinità spirituale legata al talento cosmopolita, al dislocamento e alla «fuga nel tempo». L'identità ebraica di Trieste, con i suoi «tristi interrogativi su sé stessi», è la chiave di volta che sostiene l'intera impalcatura intellettuale della città, rendendola un crocevia di modernità e dubbio.

La capitale del nessun luogo nel nuovo millennio

Trieste emerge come un'opera fatta in egual misura di impressionismo civico e di profonda introspezione. È una città che ha elevato a sistema di vita la filosofia del *fortwursteln* - quel «tirare avanti in qualche modo tipico» dell'ultimo periodo asburgico – sopravvivendo alla fine del proprio mondo con una dignità malinconica. Nonostante la caduta dell'impero, i traumi del confine e l'oblio da parte della nazione madre, Trieste mantiene una «diabolica influenza» su chiunque sappia mettersi in ascolto dei suoi silenzi. Essa rimane il cuore di quella *Kakanien*, la *Cacania* di Musil, che non ha mai smesso di esercitare il suo incantesimo (p. 51).

L'immagine finale che Jan Morris ci consegna è quella della piazza dove solo la banda continua a suonare, un miraggio di eleganza che persiste anche quando le grandi navi sono salpate per sempre. Il graffito del millennio apparso in Piazza unità, che raffigura una giovane donna dai capelli biondi che cavalca un toro verso il mare aperto sotto le stelle delle Pleiadi, sembra suggerire una proiezione verso il futuro, ma è un futuro che non rinnega il peso del passato. Trieste resta, per l'autrice e per il lettore attento, una casa spirituale per chiunque si senta un esule nel mondo. In questa «capitale del nessun luogo» (p. 201), la condizione di essere stranieri diventa finalmente un valore condiviso, trasformando l'isolamento in una forma di appartenenza universale e la fuga nel tempo in un atto di suprema resistenza poetica. Chi visita Trieste non cerca una meta, ma un riconoscimento: il riflesso del proprio limbo interiore in una città che ha fatto dell'attesa la sua unica, magnifica forma di realtà.

IL PONTE ROSSO
MENSILE DI ARTE E CULTURA
N. 129 luglio/agosto 2026

L'AFRICA DI EDOARDO DI MURO

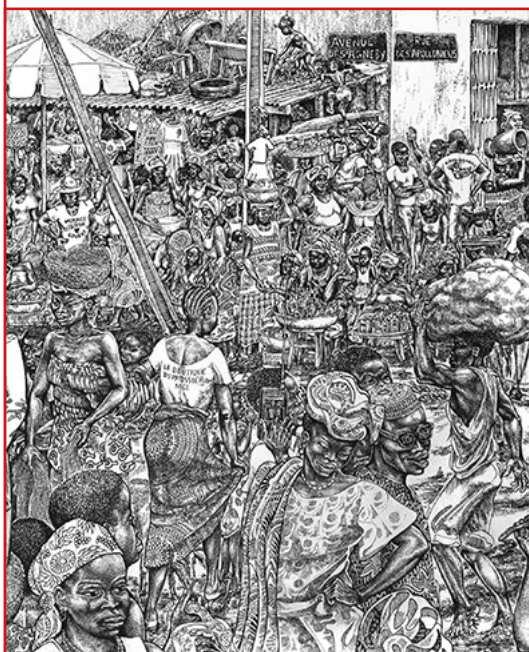
di Walter Chiareghin

Edoardo Di Muro



È allestita alla Sala Nathan del Magazzino 26, nel Porto Vecchio di Trieste, la mostra "Africa 1970-2005. Disegni di Edoardo Di Muro. Trieste-Dakar", che rimarrà visitabile fino al prossimo 27 settembre. Curata da Paola Bristot, docente di Storia dell'Arte Contemporanea e Linguaggi dell'Arte Contemporanea presso l'Accademia di Belle Arti di Venezia, e da Mimina Di Muro, antropologa e figlia dell'artista, l'esposizione è realizzata dall'Associazione Viva Comix in coorganizzazione con il Comune di Trieste, con il sostegno della Regione Autonoma Friuli Venezia Giulia. Sono proposte al pubblico cento opere prestate

Mercato di Adjamé
Abidjan, Costa d'Avorio,
1989



dagli eredi dell'artista, selezionate tra le oltre settecento da lui prodotte.

Nato a Cuneo nel 1944, Edoardo Di Muro fin dagli anni dell'infanzia, nel non facile dopoguerra, trovò nel disegno una modalità di espressione che rimase forma privilegiata anche negli anni della sua maturità. Dopo diversi mestieri tra i quali quello di guardiacaccia nei parchi delle Alpi Marittime, nel 1973 si imbarcò come marinaio su un cargo, sbarcando infine in terra d'Africa, il che segnò il seguito della sua esistenza, con la scelta di vivere stabilmente dentro la complessa realtà africana, diventando un attento osservatore della vita quotidiana degli autoctoni e della natura che circondava i centri abitati. Il suo stile grafico, caratterizzato da un tratto minuzioso a china e rapidograph, realizzato direttamente dal vivo, gli permise di catturare istantaneamente l'anima di mercati brulicanti, foreste lussureggianti, animali selvatici e riti ancestrali.

La sua parabola esistenziale lo portò anche a collaborare negli anni Ottanta a Parigi con prestigiose riviste di fumetti come *Charlie Hebdo* e *Pilote*, stringendo amicizie durature con figure del calibro di Georges Wolinski (noto anche in Italia per la sua collaborazione a *Linus*, e caduto nella redazione di *Charlie Hebdo* assieme ad altre undici vittime nella strage compiuta da terroristi islamici il 7 gennaio 2015) e lo scrittore e disegnatore francese François Cavanna.

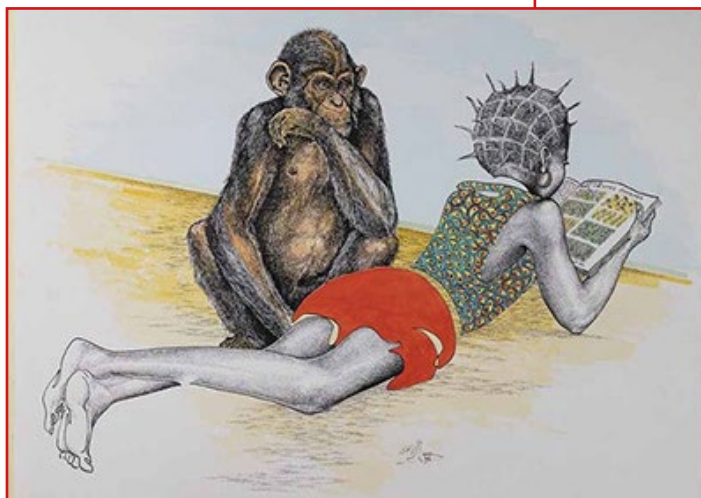
La versatile creatività di "Edo" si esprime, oltre che nel minuzioso realismo dei disegni, nella creazione di raffinati batik in Senegal, nell'illustrazione di manuali medici per i villaggi più remoti e nella pubblicazione di importanti antologie introdotte da figure chiave della cultura africana. Dalla Costa d'Avorio, dove lavorò come guida nel Parco Nazionale della Comoé, fino agli imponenti altipiani dell'Etiopia, Di Muro ha attraversato e amato visceralmente il continente, prima di ristabilirsi in Italia negli anni Duemila e continuare a esporre le sue opere in tutto il mondo.

Una mostra di stupefacenti disegni ci narra dell'Africa contemporanea ed eterna, acuta opera di un suo straordinario innamorato

MOSTRE IN REGIONE

sommario

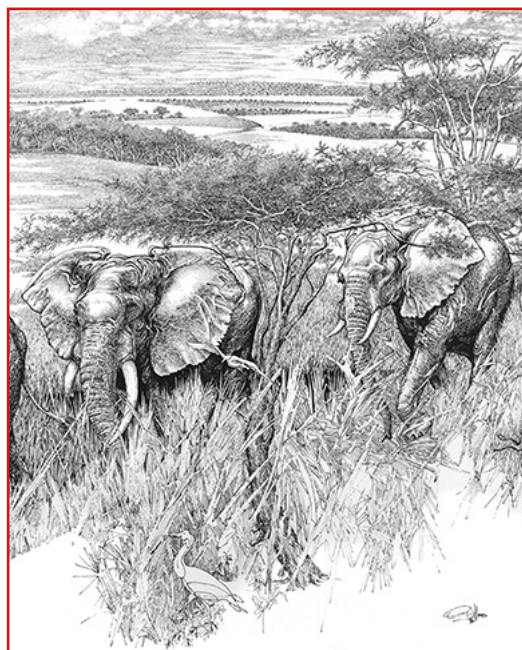
Gina e Mimina
Kafolo Comoe,
Costa d'Avorio,
1992



cise coordinate geografiche, storiche e antropologiche, lasciandoci un tracciato chiaro, profondo ed eloquente».

Per quelli di noi che non hanno avuto l'occasione di viaggiare, nemmeno come turisti, in terra d'Africa – ma che ne hanno ugualmente una nostalgia per quanto hanno loro regalato le letture di Hemingway, di Kapuściński, di Karen Blixen, o, magari negli anni lontani dell'infanzia, di Edgar Rice Burroughs, l'autore del ciclo di Tarzan – capiterà, visitando la mostra, di averne un'immagine aggiornata, dettagliata e fascinosa del continente che finora avevano soltanto modo di sognare.

Kilimangiaro
(particolare)
Kenya, 1997



In Africa il suo impegno creativo non si limitò alla documentazione di quanto gli veniva proposto dall'osservazione attenta ed empatica di paesaggi naturalistici, di ritratti e di momenti associativi della realtà antropologica che lo circondava, ma si esprime anche attraverso opere fortemente connotate da un impegno politico e sociale a supporto di quanti, in diversi Paesi, lottavano contro l'apartheid (in Namibia) e il colonialismo (in Angola), creando manifesti di propaganda di denuncia contro le disuguaglianze sociali e le ingiustizie, portando così il suo contributo alla lotta della SWAPO, Organizzazione Popolare per l'Africa del Sud Ovest, aderente all'Internazionale Socialista, particolarmente impegnata per la separazione della Namibia dal Sudafrica razzista, indipendenza che fu conquistata soltanto nel 1990, dopo una lotta – anche armata – durata un trentennio.

Si sposta in quasi tutti i Paesi dell'Africa sub-sahariana, e dappertutto le sue illustrazioni sono oggetto di mostre ed esposizioni, a cominciare dalla prima presso la "Gallerie 39" di Dakar nel dicembre del 1979. Negli anni Duemila Di Muro ritorna in Italia e si stabilisce nella sua Cuneo, dove diene a mancare nel 2022.

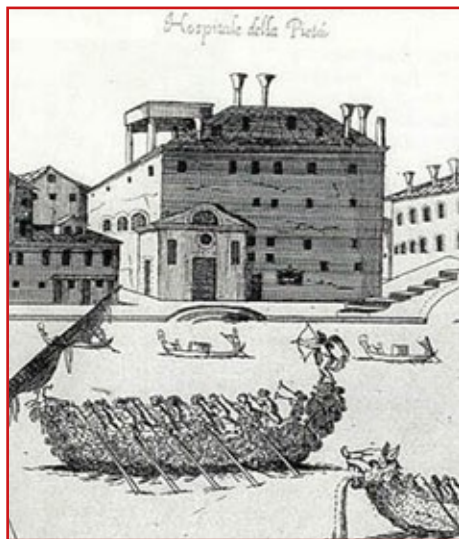
Quanto ci ha lasciato sono oltre 700 disegni, catalogati dalla figlia Mimina, da Paola Bristot e dalla fotografa Elena Tubaro, che da tale patrimonio iconografico hanno selezionato le opere esposte alla Sala Nathan del Magazzino 26, che testimoniano del suo appassionato lavoro. Come ha detto la figlia nel presentare la mostra, suo padre «aveva sempre seguito una bussola interiore: ha costruito il lavoro di una vita con la precisa intenzione di consegnarlo ai posteri. Dietro il caos apparente della sua esistenza si cela infatti un ordine rigoroso. I suoi disegni non sono solo una documentazione capillare sull'Africa, ma rivelano un filo conduttore invisibile che lega ogni illustrazione ai viaggi e agli spostamenti della nostra famiglia. Di fatto, mio padre ha strutturato la sua opera secondo pre-

IL PONTE ROSSO
MENSILE DI ARTE E CULTURA
N. 129 luglio/agosto 2026

Pio Ospedale della Pietà
Venezia, 1686
collezione privata

LA GUERRA DI VENEZIA E LA PACE DI JUDITHA

di Luigi Cataldi



Sono passati 310 anni dalla prima esecuzione dell'oratorio latino di Antonio Vivaldi *Juditha triumphans devicta barbarie Olofernis*. L'unico superstite di quattro da lui composti: indubbiamente, una delle sue opere migliori.

Fu commissionato dall'ospedale della Pietà, dove il Prete rosso era stato assunto come "maestro dei concerti" per fornire musica strumentale e curarne l'insegnamento e l'esecuzione. Si trattò dunque di un impegno occasionale aggiuntivo per lui. L'ospedale dava ricetto alle orfanelle abbandonate nella ruota della chiesa. Le più dotate fra loro divenivano "figlie del coro". Erano virtuose preparatissime, educate dai migliori compositori dell'epoca e formavano una delle più prestigiose orchestre di Venezia, come confermano le testimonianze di famosi viaggiatori, De Brosses, Goethe e Rousseau fra gli altri. Si dedicavano allo studio del canto o degli strumenti musicali più diversi. Perciò in quest'oratorio Vivaldi poté sfoggiare un'orchestra davvero fuori del comune: oltre agli archi tradizionali, viola d'amore, cinque viole «all'inglese» (con corde di risonanza come il precedente strumento), trombe, timpani, flauti dritti, oboi, quattro tiorbe che suonano assieme ai cembali, mandolino, salmoè ("chalumeau" per i francesi), uno strumento ad ancia simile al clarinetto, due "claren", che di quest'ultimo strumento sono gli antenati e organo. C'è poi un coro poderoso in quattro

parti (soprano, contralto, tenore e basso). Come fossero eseguite da sole voci femminili le parti di tenore e basso (trasposte o reali?) è questione ancora aperta. Ci sono infine le voci soliste: Juditha (contralto), Abra, sua ancella (soprano), Holofernes (contralto), Vagaus, suo servo (soprano), Ozias, sommo sacerdote (contralto). Fra le molte esecuzioni moderne (se ne trovano di eccellenti anche *on line*) segnalo, per la scrupolosa osservanza dei criteri esecutivi in uso alla Pietà (compreso il coro solo femminile), quella dell'Academia Montis Regalis con la direzione di Alessandro de Marchi e Magdalena Kožená nei panni di Juditha (Opus 111, 2001).

L'autore del testo è Jacopo Casseti, cavaliere, probabilmente originario di Monfalcone, noto solo come autore di oratori. Egli definisce l'opera scritta con Vivaldi «*sacrum militare oratorium*», perché di un oratorio sacro e di guerra si tratta.

Si combatteva infatti l'ultimo conflitto turco-veneziano (1714-1718). L'inizio fu rovinoso: nel 1715, una dopo l'altra, tutte le città della Morea (Peloponneso) capitolarono. Durante la pausa invernale dei combattimenti Venezia riorganizzò le sue difese e arruolò il maresciallo Matthias von Schulenburg come comandante delle forze terrestri, inoltre la forte pressione diplomatica di papa Clemente XI favorì l'ingresso in guerra dell'impero asburgico (13 aprile 1716). Da quel momento le sorti belliche si raddrizzarono: Schulenburg resistette all'assedio di Corfù (luglio-agosto 1716) e i turchi vennero sbaragliati da Eugenio di Savoia a Petervaradino il 5 agosto 1716. Con la pace di Passarowitz (21 luglio 1718) la Serenissima non riacquistò la Morea, ma ottenne alcune compensazioni territoriali in Dalmazia, in Albania, nell'Epiro e alcuni vantaggi doganali: iniziato disastrosamente, il conflitto si concluse con una pace non disonorevole. Venezia peraltro aspirava ormai più alla neutralità che al dominio (si può vedere in proposito Gaetano Cozzi, Michael Knapton, Giovanni Scarabello, *La Repubblica di Venezia nell'età moderna. Dal 1517 alla fine della Repubblica*, UTET 1992, p. 556 e, sull'ultimo conflitto turco-

L'oratorio latino di Antonio Vivaldi è l'unico superstite di quattro da lui composti

MUSICA

sommario

François Morellon la Cave

Antonio Vivaldi

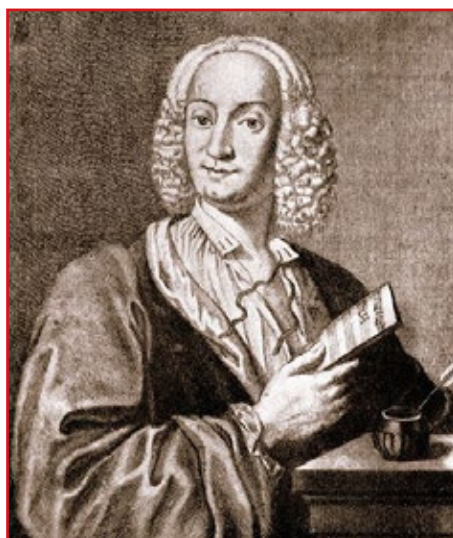
incisione, c.a 1725

140x113 cm.

veneziano, pp. 556-560).

Il 5 marzo 1716, quando (secondo l'ipotesi più verosimile, formulata da Michael Talbot) *Juditha triumphans* venne eseguita, la guerra coi turchi sembrava preludere alla disfatta e la riscossa dell'alleanza cattolica non era ancora iniziata. La Pietà fra i quattro ospedali è quello più strettamente legato ai Procuratori di San Marco, dunque al governo della Serenissima, perciò, date le circostanze, è possibile che l'oratorio sia stato commissionato per essere un rito beneaugurante per la guerra. Infatti Cassetti lo definisce *carmen allegoricum* e alla guerra fa esplicito riferimento nel rivelare tutte le allegorie: «La guerra è in corso, feroci nemici minacciano», Juditha è Adria (Venezia), Abra è la fede, Ozias è il papa, Holofernes è il re dei turchi e da qui (dalla chiesa della Pietà) si auspica che «l'intera flotta veneta, nel modo migliore possibile, sarà vincitrice».

La guerra è in corso e la vittoria solo auspicata. Non si tratta di una normale rappresentazione, ma di una cerimonia religiosa propiziatoria della vittoria. Vi è perfetta sovrapposizione delle vicende bibliche con quelle della più stretta contemporaneità. Ciò spiega la mancanza dell'imprescindibile antefatto, che nella *Vulgata*, fonte del libretto, occupa ben nove capitoli su sedici. Manca ciò che giustifica l'omicidio nel sonno di Holofernes: le atroci sofferenze a cui tutto il Medio Oriente è sottoposto per volontà del re assiro Nabuccodonosor che pretende di esser venerato come unico dio e in particolare quelle della città ebraica di Betulia la quale, per non tradire la propria fede, tenta di resistere, ma è assediata da Holofernes ed è ridotta allo stremo per la mancanza di acqua e di cibo. Certo, il testo biblico è dato per conosciuto, ma le violenze, i saccheggi e le stragi là minuziosamente descritti, potevano essere omessi perché drammaticamente noti ai veneziani dalle cronache che giungevano dalle città della Morea espugnate (Corinto, Nauplia, Modon): assedi prolungati, rese condizionate con patti violati che aprivano la strada a saccheggi, stermini, deportazioni e decapitazioni. Un solo esempio. Girolamo Ferrari



(che nel suo *Delle notizie Storiche della lega tra l'Imperatore Carlo VI e la Repubblica di Venezia contra il Gran Sultano Acmet III e de' loro fatti d'armi dall'anno 1714 sino alla pace di Passarowitz*, Venezia, Buonarrigo 1723, ha lasciato una dettagliata descrizione della guerra) racconta che il gran visir Damat Ali Pascià, celebre per la sua crudeltà, pagò trenta "oselotte" (monete turche del valore di cinque lire di Venezia) per ogni prigioniero da decapitare davanti a lui. «Di questa maniera rannati molti centinaja davanti alla sua tenda ebbe il piacere tirannesco e fiero, di vederli decapitare ad uno ad uno» (pp. 52-53). Si può dire, insomma, che l'oratorio non rappresenta tanto la lotta di Juditha contro Holofernes, quanto quella di Venezia contro i turchi.

La vicenda biblica è narrata nel *Libro di Giuditta*, che si trova fra i libri storici del *Vecchio Testamento* (una versione italiana pregevole e un commento esauriente si devono a Dionisio Candido: *Giuditta*, Edizioni Paoline 2020). Di ciò che là si narra Cassetti non solo tralascia l'antefatto (più di cinque anni di violente conquiste assire), ma riduce personaggi ed episodi, omette la riscossa degli ebrei, che sbaragliano gli assiri e riduce all'essenziale l'impresa di Juditha. Così rimaneggiata, la vicenda dura un solo giorno, o, meglio, una sola notte (rispettando le aristoteliche unità di tempo e di azione): dall'arrivo dell'eroina ebrea

IL PONTE ROSSO
MENSILE DI ARTE E CULTURA
N. 129 luglio/agosto 2026

Artemisia Gentileschi
Giuditta decapita Oloferne
 olio su tela, 1612-1613
 158,8 x 125,5 cm.
 Museo di Capodimonte
 Napoli

*L'autore del testo è Jacopo Casseti,
 probabilmente originario di Monselice,
 noto solo come autore di oratori*



all'accampamento di sera, al suo ritorno a Betulia all'alba del giorno successivo.

Il libretto di Jacopo Casseti (spesso mal tradotto e mal giudicato) mostra una chiara strategia drammatica. Si passa dal buio alla luce e dalla guerra alla pace, poli opposti, incarnati rispettivamente da Holofernes e Juditha. All'inizio dell'azione (non c'è scenografia, perciò luoghi e vicende sono evocati esclusivamente dalle parole e dalla musica) Holofernes è insieme ai suoi soldati. Tutti attendono per il giorno seguente la vittoria. Inneggiano alle stragi nel trionfale coro iniziale, che Vivaldi ha rinforzato con assordanti trombe e timpani: «*Arma, caedes, vindictae, furores, / angustiae, timores / precedite nos. // Rotate, / pugnate, / o bellicae sortes, / plagas mille, / mille mortes / adducite vos*». (Eserciti, stragi, vendette, furori, sofferenze, terrori, precedeteci. / Destini di guerra girate, combattete; mille ferite, mille morti voi portate).

Al suo solo apparire, Juditha muta il clima da bellico a dolcemente pastorale (*Quocum patriae me ducit amore*: Fa maggiore in tempo di 6/8). La guidano, dice, «la dolcissima speranza della libertà e l'amore di patria»: non c'è nulla della marziale e mascolina possanza con cui l'eroina viene solitamente rappresentata. Vagaus, il servo che letteralmente si annulla in Holofernes, la dice «portento per gli occhi» e

immagina che accrescerà la gloria del suo padrone. I soldati, nel successivo coro (*O quam vaga venusta, o quam decora*), perdono il tono marziale e, per la vittoria, sperano in lei. Anche Holofernes è accecato dalla di lei bellezza e dai sogni di gloria. Juditha invece «supplica la pace di Betulia» e nell'aria *Quanto magis generosa* invoca da lui clemenza e pace: «*Parce, Dux, ac tolle amara*» (risparmiaci e poni fine alle sofferenze). Vivaldi compone un largo in 3/8 e accompagna la dolcissima supplica di Juditha con archi «con piombi» (un particolare tipo di sordina) e con la risonanza profonda della viola d'amore concertante.

Stordito dalla bellezza di lei Holofernes la trattiene (*Sede, o cara*) e fa allestire il più sopraffino banchetto mai visto, procacciando i cibi più prelibati fra «chiunque nuoti in mare o sia nutrito in cielo e sulla terra». Lei replica che fra convivi e banchetti le sue labbra abituate al digiuno si infangano («*Inter convivias et dapas / torpescent labia mea in jejunio assueta*»). La sua condizione è come quella della disperata rondine dell'aria di paragone che segue, *Agitata infidu flatu*. È fra le più belle che Vivaldi abbia composto, di andamento fortemente cromatico, in Sol minore. L'incessante motivo degli archi mima il pianto di una rondine «agitata da un vento maligno, ignara del bene», che ritrova la gioia solo quando, trascinata da un'«aura serena», torna al suo nido.

Restate sole, Abra esorta Juditha ad usare ogni arte per ottenere il fine a cui aspirano. Reciprocamente si promettono di condividere la sorte nell'impresa. Juditha di impazienza «geme come tortora» e invita l'ancella a seguirla. Vivaldi in quest'aria, *Veni, veni me sequere fida*, intreccia con il canto dell'eroina il verso della tortora a cui dà voce il «salmoè».

La prima parte è conclusa dal «coro di vergini che suonano arpe in Betulia» (*Mundi Rector, de caelo micanti*). È una preghiera al Rettore del mondo affinché, «domata la barbarie del nemico, la speranza della pace si diffonda in Betulia». Qui e nel coro finale vi è perfetta sovrapposizione fra Betulia, Venezia e la chiesa della Pietà, dun-

La vicenda biblica è narrata nel Libro di Giuditta, che si trova fra i libri storici del Vecchio Testamento

MUSICA

sommario

que fra ciò che si rappresenta e chi lo rappresenta. Vergini, ovviamente, non sono tutte le donne di Betulia. L'espressione si addice invece a tutte le "figlie" della Pietà. Dio è invocato affinché accolga i voti «*quae de corde pro te dimicanti / sunt pietatis in sinu devota*» (che da un cuore che combatte per te sono consacrati in seno alla pietà), frase che acquista senso solo se si intende che i voti si elevano dalla chiesa della Pietà. Ecco riaffiorare l'intento votivo dell'oratorio.

Il sommo sacerdote Ozias apre la seconda parte. Ha doti di veggente: «i profondi segreti nella mente del Sommo Re sono miei. [...] Prevedo il fato estremo dei tiranni guerrieri nemici». Auspica che la notte prepari la loro sconfitta (*O sidera, o stellae*). Ha un tono grave e solenne come si addice a un personaggio illustre. Egli corrisponde allegoricamente a papa Clemente XI, che in quei mesi andava costruendo l'alleanza antiturca e nel quale Venezia riponeva grandi speranze. Ecco la ragione del prestigio con cui è presentato nell'oratorio.

Intanto nell'accampamento Holofernes vaneggia di una notte oscura che sorge luminosa grazie a Juditha (Vivaldi compone un'aria dolce in Mi bemolle maggiore, *Nox obscura, tenebrosa*): il suo impeto bellico è già vinto.

Segue un dialogo, sebbene tra sordi, a suo modo amoroso fra i due. Holofernes «brucia» di passione e sogna amore e gloria terreni; Juditha, nella bellissima aria accompagnata dal mandolino (*Transit aetas*) pensa all'anima immortale: «L'amore della vita, il fuoco, ogni cosa è fumo; l'anima vive immortale». L'eloquio fuorviato di lui è reso da Casseti con insistite litoti nell'aria, con oboe obbligato, *Noli, o cara, te adorantis*: «Non volere, cara, non esaudire il desiderio del condottiero che ti adora». Poi i due paiono unirsi nella speranza di pace, ma per lui la pace è l'amore che crede di ottenere quella notte, mentre per lei è quella di Betulia. Un'originalissima aria di Juditha conclude il loro dialogo (*Vivat in pace, et pax regnet sincera*), singolare perché Casseti usa l'ottava epica (ABA-

BABCC), che Vivaldi mette in musica in tre sezioni distinte, incorniciate da ritornelli orchestrali: «Viva in pace e la pace regni sincera, e in Betulia sorga la fiaccola dell'amore. La vera felicità sta sempre nella pace, né le guerre siano più causa di dolore», dice lei.

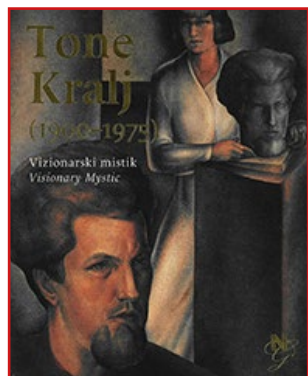
Holofernes nel frattempo, ubriaco, si è addormentato. Juditha chiama Vagaus. Lui fa sprecchiare e si allontana: «Puoi diletarti sola col tuo duce [...] in fretta mi ritiro e così lascio spazio al tuo amore». Juditha mette Abra di guardia alla porta poi prega dio, perché infonda forza al suo braccio e perché Holofernes continui a giacere nel sonno profondo. Vivaldi rende la scena con un recitativo accompagnato da un concerto di cinque viole all'inglese (*In somno profundo*). Poi Juditha prende la spada appesa al muro, taglia la testa di Holofernes, la consegna in un sacco a Abra e insieme tornano a Betulia, dove Ozias sa dell'impresa già prima del loro arrivo. Vagaus intanto scopre il corpo del suo padrone, si disperava, poi si lascia andare a un'aria di furore addirittura demoniaco (*Armatae face et anguibus*), che Vivaldi rende magistralmente con vorticoose scale discendenti degli archi e estremo virtuosismo vocale del canto nella cupa tonalità di Do minore.

Nelle parole di Ozias la similitudine fra vicenda biblica e contemporaneità si fa esplicita: «Così, per volontà divina, scorgo inviolata la città del MARE VENETO, come in Asia dall'empio tiranno Holofernes, la città vergine sarà una nuova Giuditta». Conclude l'oratorio un «Coro di vergini esultanti per il trionfo di Juditha», che è (lo si dà per certo) il trionfo di Venezia contro i turchi: «Debellato così il barbaro Trace, sei trionfatrice REGINA DEL MARE e, così placata l'ira divina, ADRIA viva e regni in PACE».

La prima parola del testo è «arma», l'ultima è «pace»; quello d'apertura è un poderoso coro militare, quello conclusivo un festoso inno alla pace. Significati perseguiti concordemente da librettista e compositore. Siamo di fronte a un capolavoro nella produzione vivaldiana ben piantato nella realtà contemporanea.

IL PONTE ROSSO
MENSILE DI ARTE E CULTURA
N. 129 luglio/agosto 2026

Tone Kralj
Autoritratto con la moglie
 1932
 Galerija Božidar Jakac



Il catalogo

Tone Kralj
Crepuscolo della vita
 1921
 Galerija Božidar Jakac

IL PONTE ROSSO
 MENSILE DI ARTE E CULTURA
 N. 129 luglio/agosto 2026

TONE KRALJ: UN MISTICO VISIONARIO

di Alessandro Quinzi

Alla Narodna galerija di Lubiana è visitabile fino a domenica 4 ottobre la mostra “Tone Kralj (1900–1945). Un mistico visionario”, organizzata dalla Galleria in occasione del 50° anniversario della morte e del 125° anniversario della nascita del grande artista sloveno, in collaborazione con la Galerija Božidar Jakac - Museo di arte moderna e contemporanea di Kostanjevica na Krki. Dai fondi di entrambe le istituzioni sono state selezionate più di ottanta opere, per la maggior parte dipinti e incisioni (xilografie, acquaforti, litografie), ma anche rilievi in bronzo e legno e sculture intagliate nel legno o modellate in gesso. L'impressione di varietà che il visitatore percepisce già all'ingresso dello spazio espositivo è accentuata anche dalle differenti dimensioni delle opere, che spaziano dalle incisioni di pochi centimetri, alle tele monumentali.

La mostra è incentrata sugli anni Venti e Trenta del secolo scorso, quando Tone Kralj, dopo il trauma della prima guerra mondiale, vissuto in prima persona sulla linea del Piave, esordì alle soglie della maggiore età sulla scena artistica slovena, inizialmente sotto l'ala protettrice del fratello maggiore France (1895-1960), per poi affermarsi in modo sempre più autonomo anche su quella europea. Questa ascesa è ripercorsa nel catalogo (disponibile in edizione inglese) da Goran Milovanović, curatore della mostra, che ha messo in luce la reattività di Kralj agli stimoli artistici contemporanei. Suggestivi nella formazione di un linguaggio personale i paralleli proposti con le opere dello svizzero Ferdinand Hodler (1853-1918), al quale si può affiancare pure il nome del belga George Minne (1866-1941), sempre per «l'eleganza delle forme associate



a una forte espressività che declina in movenze dolenti» come suggerito da Maurizio Lorber in un recente contributo apparso su *Frontiera Adriatica*. Forte è stata anche la fascinazione subita da Gustav Klimt (1862-1918), in particolare dalla *Hygieia*, l'allegoria della medicina dipinta entro il 1907, poi rifiutata dalla committenza, l'Università di Vienna, finalmente esposta al Belvedere tra il 1919 e il 1938 e infine distrutta durante la seconda guerra mondiale. Echi immediati si possono cogliere nell'esposto ciclo delle sei incisioni intitolato *Vita*, tirato a Praga tra il 1921 e il 1922, oppure nella tela del *Crepuscolo della vita*, una danza macabra realizzata sempre nel 1921. Il tema della morte come quello della sofferenza, ma anche della rinascita accompagneranno l'intero iter creativo dell'artista.

L'abbrivio al palcoscenico europeo è offerto dalle partecipazioni alla Biennale di Venezia: nel 1926 con la composizione scultorea *Passio* (Galleria Moderna, Lubiana; Museo della Letteratura, Praga); nel 1928 con tre dipinti, tra cui le premiate *Nozze contadine slovene* (Museo d'Arte Contemporanea, Belgrado); nel 1930 con le litografie a tema religioso della *Natività* e del *Benefattore*. L'ultima presenza alla Biennale risale al 1954, ma

in quell'occasione l'artista fu ospitato nel padiglione nazionale jugoslavo, che era stato allestito solo nel 1938. La Biennale di Venezia ha accreditato il nome di Kralj nell'Europa centrale e occidentale. Così nel 1935 allestì una mostra personale all'Hagenbund di Vienna, mentre numerose sono le partecipazioni a esposizioni collettive allestite a Anversa (*Harmonie*, 1930), Londra (Tate Gallery, 1930), Milano (Palazzo della Permanente, 1931), Padova (Fiera dei Campioni,



Alla Narodna Galerija di Lubiana una vasta selezione delle opere dell'autore sloveno

MOSTRE IN SLOVENIA

sommario

1931–1932), Amsterdam (Stedelijk Museum, 1932), Lipsia (Museum der bildenden Künste, 1932), Saarbrücken (1933) e Parigi (Salon des Tuileries, 1936). Gli anni Venti e Trenta segnano il progressivo passaggio dall'espressionismo, che raggiunge un primo apice nella decorazione della chiesa di Sant'Elena a Prem vicino a Ilirska Bistrica nel 1921, alla nuova oggettività, che confinerà il linguaggio di Kralj entro il perimetro dell'arte figurativa, alla quale rimarrà fedele anche nell'ultimo periodo creativo degli anni Cinquanta e Sessanta. Questi decenni sono presenti in mostra con una sezione autonoma e a sé stante dedicata alle illustrazioni, con gli immancabili acquerelli realizzati per l'edizione del *Martin Krpan* di Fran Levstik (1831-1887), uno dei classici della narrativa slovena.

Il fiore all'occhiello della mostra di Lubiana sono senza dubbio le due tele di grandi dimensioni, presentate al pubblico dopo un oblio durato quasi un secolo. Dai depositi della Narodna galerija proviene l'*Ultima cena* realizzata tra 1928 il 1929 e premiata nel 1931 all'Esposizione Internazionale d'Arte Sacra Cristiana Moderna di Padova, organizzata nell'ambito delle celebrazioni per il 700° anniversario della morte di Sant'Antonio. Apprezzamenti ancora più convinti ottenne la pittura religiosa di Tone Kralj in Belgio dove il suo nome fu accostato dalla critica a quelli di Giotto e di Bruegel. Tutto ciò ha indubbiamente agevolato l'ingresso del pittore nelle chiese, realizzando quella demarcazione del confine indagata nella monografia di Egon Pelikan (IRSREC FVG 2020). Tale è il caso della *Via crucis* dipinta tra il 15 giugno e il 10 ottobre 1931 sulle pareti della chiesa della Santissima Trinità a Cattinara su invito dell'allora parroco sloveno Hubert Leiler (1894-1942), quando era vescovo di Trieste il goriziano Luigi Fogar (1882-1971). Precede l'inizio dei lavori la monumentale *Salomè*, esposta per la prima e unica volta alla fine di maggio in un padiglione della Fiera di Lubiana e rimasta in



collezione privata sino al 2024. Sulla tela il re Erode e la sua corte sono confinati nell'angolo in alto a destra mentre si abbandonano ai bagordi (lo scrittore triestino Alojz Rebula lo avrebbe definito il tiranno «l'incarnazione della lascivia»), il primo piano è invece occupato dalle figure delle due donne, dipinte in modo marcatamente erotico, di Erodiade e Salomè. Quest'ultima, con un vassoio tra le mani, attende impassibile che il carnefice le consegna la testa di Giovanni Battista, mentre la compiacenza della madre è riassunta nel gesto volgare delle mani, il cui signifi-

cato è per altro ignoto alla cultura slovena. Nella riduzione della scala cromatica alle tinte tricolore è patente la condanna del regime fascista. Scrive in proposito Milovanović che nel contesto storico del Litorale sotto il fascismo italiano «tale iconografia si legge come una diagnosi del rapporto tra il potere e la comunità soggiogata, dove la violenza non è un fatto casuale, ma

è istituzionalizzata, esteticamente ordinata e ideologicamente sostenuta». Come atto di condanna e resistenza al fascismo è stata vissuta e interpretata anche la *Via crucis* di Cattinara, la cui realizzazione fu osteggiata per la cifra stilistica espressionistica, verrebbe da dire «alloglotta», perché non riconducibile alla tradizione italiana. Ed è a suo modo significativo che proprio nel 1932 Ubaldo Oppi (1889-1942), portava a compimento la decorazione della Cappella di San Francesco nella Basilica del Santo a Padova «attenendosi in tutto alla Tradizione Trecentesca e Quattrocentesca» italiana.



Tone Kralj
Salomè
1931

Galerija Božidar Jakac

Tone Kralj
Cieco
1934 circa

Galerija Božidar Jakac

IL PONTE ROSSO
MENSILE DI ARTE E CULTURA

N. 129 luglio/agosto 2026

LA LOCOMOTIVA

di Luigi Cataldi



Francesco Guccini è morto il 6 agosto a Pàvana, «ma a noi piace pensarlo ancora dietro al motore / mentre fa correr via la macchina a vapore», cioè con la sua voce giovane e bella (come quella degli eroi) e la sua chitarra «lanciata a bomba contro l'ingiustizia». Una moltitudine lo piange: alcuni coetanei sopravvissuti e non so quante generazioni a seguire, fino agli adolescenti di oggi. Persone lontane per età, indole, ideologia e inclinazioni, hanno trovato nelle sue canzoni qualcosa di sé e, comprendendo o fraintendendo, hanno fatto proprie le sue fantasie e le sue speranze. Pochi oggi credono, non solo possibile, ma anche solo desiderabile che gli uomini siano tutti uguali, eppure questa moltitudine di seguaci, sebbene dispersa nell'egoismo dei consumi, canta (o rimugina fra sé) le sue canzoni, anche le più «rivoluzionarie» e dunque reca in sé, nascosta da qualche parte, una simile speranza di uguaglianza o anche solo di fratellanza. Guccini l'ha portata alla luce e, chissà, forse potrebbe riaffiorare ancora da qualche altra parte.

Che poi lui fosse un cantautore politico è discutibile, visto che anche la *Locomotiva*, non è nata – lo ha detto lui stesso – da un proposito di lotta, ma di canto. Frequentava amici anarchici. Insieme a loro cantava canti di rivolta, fra cui «la nonna della *Locomotiva*» (parole sue), cioè *Nel fosco fin del secolo morente* di Luigi Molinari, canto che risuonò durante i moti insurrezionali del gennaio 1894 a Carrara contro il governo Crispi. Si parla di «schianto redentore della dinamite», si dice «insorgere-mo ... cadrem in un fulgor di gloria / schiudendo all'avvenir novella via: / dal sangue spunterà la nuova istoria / de l'Anarchia».

C'è poi l'attentato del ferroviere Pietro Rigosi, che nel pomeriggio del 20 luglio

1893 si impadronì di una locomotiva, si lanciò contro un treno di lusso nella stazione di Bologna, ma fu deviato verso un binario cieco, e lì, solo, si schiantò. Guccini ne aveva letto, poi un vicino di casa (il *Pensionato* di un'altra sua canzone) gli aveva raccontato il fatto nei dettagli.

Con queste cose in testa, in meno di mezz'ora la canzone era scritta. Era nata per cantare e non per «far rivoluzioni», era prodotto d'autore e non popolare, sebbene ancora oggi, dopo 54 anni, fra le sue, è popolare come nessun'altra.

Ascoltiamo allora, ricordandola, la locomotiva che va, sospinta da una chitarra ben ritmata in un semplice «giro» di Re maggiore. Sopra quel «mostro strano» c'è uno degli «eroi giovani e belli» della «fantasia», che vive nei «tempi in cui si cominciava la guerra santa dei pezzenti». Corre dietro alla «fiaccola dell'anarchia», pensa ai «velluti, agli ori» di «un treno pieno di signori», «al magro giorno della sua gente», sente dentro sé «generazioni ... che urlavano vendetta». La velocità della canzone aumenta salendo di un tono (strofa 7) ed ecco l'eroe «sul mostro» che «divorava la pianura». L'allarme però viene subito dato alla stazione di Bologna. La velocità aumenta ancora (un altro mezzo tono sopra, strofa 10) mentre «il fischio che si spande in aria» «sembra dire ai contadini curvi ... trionfi la giustizia proletaria». Poi si rallenta un po' (un semitono sotto, strofa 11) in attesa dell'irrevocabile schianto e ancora di più subito dopo (scendendo alla tonalità iniziale di Re, strofa 12), quando «la macchina, deviata lungo una linea morta», si schianta eruttando «lapilli e lava».

Ma c'è ancora lo slancio di speranza dell'ultima strofa, che sale di un tono (Mi maggiore, strofa 13). La canzone, iniziata come una fantasia in prima persona («non so»), ha poi acquistato il tono epico ma impersonale della lotta di classe. Ora finalmente ecco il plurale di una speranza collettiva. Forse è la moltitudine di cui s'è detto sopra a parlare («ma a noi piace pensarlo ancora dietro al motore») e a sperare «che ci giunga un giorno ancora la notizia / di una locomotiva, come una cosa viva, / lanciata a bomba contro l'ingiustizia».

MARTINA E CASARINI

LA MEMORIA

sommario

di Giancarlo Pauletto

Umberto Martina era nato a Dardago di Budoia nel 1880, aveva frequentato l'Accademia di Venezia con Ettore Tito, nel 1904 si era trasferito a Monaco di Baviera per studiare col Marr, pittore americano che là insegnava e di cui egli, ancora ragazzo, aveva ammirato l'opera *I Flagellanti*, esposta alla prima Biennale. Tornato a Venezia, ebbe studio in San Barnaba e si affermò soprattutto come ritrattista – ma anche come autore di pale d'altare –, partecipando alle mostre di Ca' Pesaro e, tra il 1909 e il 1924, ad alcune Biennali. Scoppiata la seconda guerra mondiale, si era trasferito a Tauriano di Spilimbergo, dove aveva acquistato alcuni terreni, e dove morì nel gennaio del 1945.

Di questo autore io, decenne e voce bianca, reclutato per Natale e Pasqua dalla mia parrocchia suburbana nella cantoria del centralissimo duomo di Portogruaro, avevo visto più volte i quattro evangelisti dipinti entro l'alta cupola, ma seppi solo verso i vent'anni chi era il loro autore, e che era anche un bravo autore. Sicché non ebbi obiezioni quando, nel 1985, mi fu chiesto dal parroco di Dardago – per anni mio maestro di coro nella parrocchia di San Nicolò *extra muros* – di aiutarlo nella preparazione di una mostra-ricordo del Martina, nato appunto a Dardago e di cui correva il quarantenna-



le della morte. Fu una mostra realizzata soprattutto con opere di carattere sacro, dalle quali traspariva certo la bravura di un mestiere sperimentato, ma non molto altro, dato che, dipingendo santi e crocifissi, non era certo facile uscire da posture e schemi tradizionali: gli veniva a mancare lo stimolo essenziale del suo lavoro, l'interesse a scoprire, attraverso la pittura, il carattere delle persone che gli stavano davanti. Ciò che fu invece ben visibile nella mostra curata per il Comune di Spilimbergo correndo il cinquantenario, cioè nel 1995, e poi nell'ultimo impegno che ebbi con lui, quando a San Vito al Tagliamento realizzammo l'esposizione intitolata "Storie di pittura a San Vito: Martina Zuccheri Tramontin De Rocco", in cui per la prima volta (2022) veniva indagato, attraverso le opere e non più solo con le parole, il rapporto tra questi nostri importanti autori.

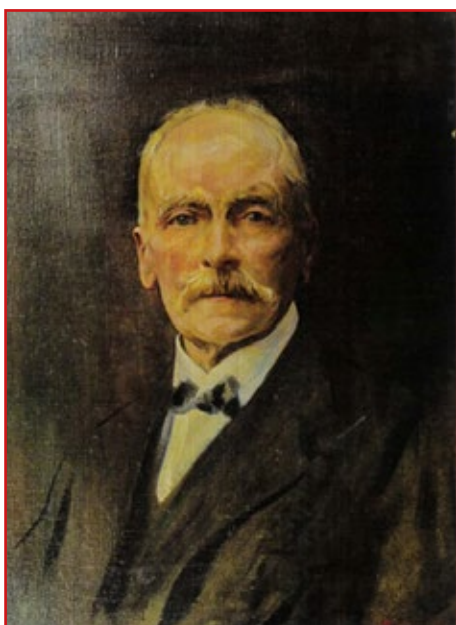
Martina soprattutto ritrattista, dunque, e per avere un'idea del suo livello in questo ambito basterebbe avere sotto gli occhi il grande (162x112) *Ritratto di Giovanni Alborghetti*, una tecnica mista su carta risalente agli anni trenta. Qui la sapienza accademica è tutta al servizio di una resa che si compone in salda unità, ogni particolare anche spaziale assomma

Umberto Martina

Ritratto di Giovanni Alborghetti
anni '30, conté su carta

Umberto Martina

Ritratto di Giuseppe Alborghetti
1925 ca, olio su tela



IL PONTE ROSSO
MENSILE DI ARTE E CULTURA
N. 129 luglio/agosto 2026

Umberto Martina
Ritratto di Orsola Springolo
 1925 ca, olio su tela

La bella vita del critico d'arte / 55



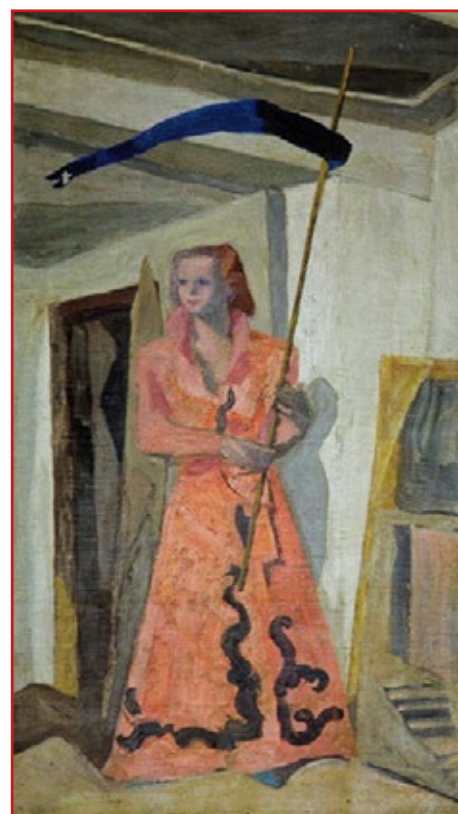
in una potente presenza iconica, di “roc-ciosa” consistenza. Mentre il *Ritratto di Giuseppe Alborghetti*, circoscritto al volto, è severo, affilato, intento, lo sguardo penetrante, e il sommario contesto – giacca e cravatta – risulta perfettamente adeguato a far risaltare la stupenda intensità del volto. Non per nulla Arturo Manzano, nel catalogo del 1970 realizzato per il venticinquennale della morte, citava il *Caegher de la calle de le Pasiense* (1916) definendolo «uno dei più forti ritratti che siano stati fatti in quel tempo non dico a Venezia, ma in Italia». Sulla falsariga si potrebbe continuare a lungo, e citare per esempio il *Ritratto del signor Fioretto*, reso in corposissima solidità, oppure quello di *Orsola Springolo*, una pacata, rasserenante figura di donna matura che ci viene incontro dall'interno della sua equilibrata umanità. Ma citeremo per ultimo il *Ritratto del Bambino Ciriani*, un'immagine in cui l'interrogazione, la delicatezza, l'assoluta vulnerabilità dell'infanzia appare concretamente visibile e palpante. Martina visse tutta la vita facendo soprattutto ritratti su commissione. Chissà quanti ce ne sono ancora il giro, tra Venezia, il Veneto e il Friuli, oggi perfettamente ignorati se non dai loro proprietari. Un bel campo di

ricerca, per un giovane studioso che volesse allargare il catalogo noto di questo non certo trascurabile autore.

Pino Casarini, veronese, fu pittore, scultore, scenografo e frescante, nato nel 1897 e morto nel 1972. Ebbe diversi riconoscimenti, partecipò più volte alle biennali veneziane, lasciò anche nel territorio della Destra Tagliamento parecchie testimonianze d'arte sacra, tra cui affreschi e pale d'altare a Sacile, Cordovado, Nave di Fontanafredda.

Fui chiamato due volte ad allestire sue mostre, la prima nel 1981, quando il Comune di Pordenone mi incaricò di esporre, nelle sale del Civico Museo Ricchieri, l'importante donazione voluta dalla moglie dell'artista, signora Elide, centrata su alcuni capolavori dell'attività da cavalletto; e poi nel più recente 2007, quando fu il Comune di Cordovado a voler realizzare, in occasione del restauro del grande affresco del *Giudizio finale* sulla controfacciata del duomo nuovo, una mostra antologica la più completa

Pino Casarini
Elide con stendardo
 s.d., olio su tela



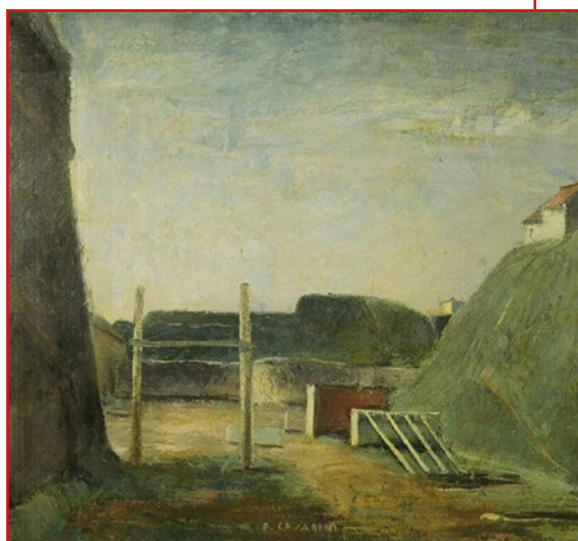
Pino Casarini è stato un artista versatile, che è stato pittore, scultore, scenografo e frescante

LA MEMORIA

sommario

Pino Casarini
Campo di esercitazione
s.d. olio su tela

possibile, che cioè tenesse conto sia delle opere conservate a Pordenone, sia di quelle che, sempre la moglie, aveva destinato alla parrocchia di Sacile, tra cui un gruppo molto ampio e importantissimo di disegni, matrice e sorgente delle idee plastiche del pittore. Di questi disegni se ne poterono esporre, a causa dello spazio limitato, non più di una ventina, con grande rammarico non solo del sottoscritto, ma anche di altri appassionati, poiché era subito evidente, anche solo da essi, che dagli anni trenta ai sessanta si era svolta una vicenda d'arte ricca di capacità narrativa ed espressiva, appoggiata certamente, nella prima maturità, ai moduli della corrente "Novecento", ma poi sempre attenta a ciò che succedeva nel contemporaneo, dall'impulso neofuturista a quello postcubista, a un gusto della materia assonante con l'informale, il tutto declinato – sia in pittura che in scultura e anche nel lavoro per le scenografie dell'Arena di Verona, cui Casarini si dedicò per molti anni – secondo un gusto dei sapori cromatici molto precisato, come si poté vedere in tante opere della mostra di Cordovado: per esempio in alcuni splendidi ritratti femminili, quale quello che campeggiava – e campeggia – sulla copertina del catalogo, classicamente impostato, certo, ma modernissi-



mo in tutto il gusto cromatico, rastremato in tonalità trattenute, d'affresco, vivissimo nella raffinatezza dei particolari – dai fiori bianchi in mano, al braccialetto, all'anello, al gustosissimo *appeal* dei libri in basso a destra; o nella *Giovinetta con la chitarra*, opera d'un quotidiano assai concreto nel volto, nel colore della maglia, infine in tutta la sua compatta unità; o nel ritratto della moglie *Elide con stendardo*, una composizione di lucidissima cadenza, tenuta in pugno, si potrebbe dire, dallo splendido blu che si dispiega in alto: lo stendardo, appunto. Ma poi il felice *Autoritratto* del 1942 e, per quello che riguarda opere del dopoguerra, quadri come *L'implorante* o *La ballerina*, in cui si vede che l'artista aveva ben compreso le ragioni che suggerivano un allontanamento dagli abituali moduli classicisti verso una maggior dinamizzazione degli spazi, senza tuttavia dimenticare la ben collaudata capacità di costruzione. E bisognerebbe continuare, e parlare della scultura, cui pervenne nell'ultima fase dell'attività, producendo cose molto belle sul tema della *Danzatrice*, e poi quel lavoro notevolissimo che è il portale del duomo nuovo di Cordovado. E bisognerebbe anche tornare sul disegno: vi sono centinaia di inediti, custoditi presso la parrocchia di Sacile: ma il tempo e lo spazio stringono, e bisogna andare avanti.

Pino Casarini
Il pittore
1942, olio su tela



IL PONTE ROSSO
MENSILE DI ARTE E CULTURA
N. 129 luglio/agosto 2026

in libreria e su www.hammerle.it



– Ma cossa pensè che andar in America quella volta
fussi come cior el tram per andar a Opcina? Odio, oggi come oggi
xe più facile andar in America che cior el tram de Opcina!

(Maldobria II)



– No capisso, la sardina xe più granda del sardon?
– Xe cussì, no so cossa dirve. Anche Lussinpicolo xe più grande
de Lussingrando e pur se ciama Lussinpicolo!

(Maldobria XVI)



– E po in Giapon ghe xe le gheise, che per un omo in età le gheise xe el massimo.
Lore, ste gheise, le ghe fa a l'omo propriamente tuto quel che lù ghe dimanda.

– Tuto cossa?

– Le lava, le stira e le cusina e le dà una man de bianco al andito!

(Maldobria XXXI)