del popolo
la Voce
in più
cultura
www.lavoce.hr
Anno 22 • n. 196
mercoledì, 16 settembre 2026

VEDRAN RUŽIĆ

LA RICERCA NUTRITA DALLA LIBERTÀ

ARCHITETTURA

La storia intrigante del Teatro Bono, uno spazio dimenticato

Una ricerca d'archivio ricostruisce la genesi, l'ubicazione, i problemi iniziali, il funzionamento e la fortuna di una struttura che ha intrattenuto i fiumani per 40 anni

4|5

LIBRI

Uno dei libri più celebri di Stephen King, «Il Miglio Verde», compie trent'anni

Nato nel 1996 come romanzo a puntate, il racconto è una riflessione sulla giustizia, sulla colpa e sulla possibilità di conservare l'umanità di fronte alla morte

6|7

I LIBRI PREFERITI

Florinda Klevisser presenta la sua lista dei cinque testi che ha più amato

La scrittrice e geografa, pluripremiata al Concorso d'Arte e Cultura «Istria Nobilissima», è appassionata di lettura fin dall'infanzia

7

IL PERSONAGGIO

di Ornella Sciucca

GORAN ŽIKOVIĆ

L'artista al lavoro

LIBERTÀ FINO ALL'ULTIMA BATTUTA

Vedran Ružić sembra appartenere alla specie degli artisti per i quali una sola disciplina finisce presto per risultare insufficiente. All'Hotel Ambasador di Abbazia, dove lo incontriamo durante la residenza che per un anno accompagnerà il suo lavoro, questa irrequietezza espressiva trova una misura particolarmente felice. Sculture, tele, disegni e installazioni abitano gli spazi dell'albergo; cento catene compongono "Prometeo incatenato", mentre i suoni raccolti nell'edificio attendono di essere tradotti nella materia di un dipinto. Alcune opere sono ancora in divenire e conservano l'incertezza fertile di ciò che potrebbe prendere una direzione inattesa. Ružić si muove fra loro con la stessa naturalezza con cui la conversazione procede dalla pittura al contrabbasso, da Dante alla cementificazione di Abbazia, dalla vita con i figli alla Torre di Babele, dalla necessità di correre per disperdere l'adrenalina alle migliaia di mozziconi modellati in ceramica. Le associazioni sono rapide, governate da una logica intima che diventa progressivamente leggibile. Una parola ritorna più delle altre, la libertà, intesa in un'accezione concreta, quotidiana, persino fisica. Cominciare un disegno senza conoscerne l'esito, seguire ciò che suggerisce la materia, arrivare a un concerto con pochissime prove, lavorare nell'atelier di casa mentre i bambini trafficano accanto, dedicare settimane a un'opera della quale non importa prevedere la destinazione. Anche le idee che potrebbero apparire eccentriche meritano, per l'artista, di essere condotte fino alle loro conseguenze. Da una di queste intuizioni sono nate "Carne del tempo", composta con la polvere domestica, e "Il mio tempo è più prezioso del tuo", una moltitudine di mozziconi in ceramica pazientemente prodotti uno a uno. Presentate quest'anno al 61° Salone di Zagabria di Arti applicate e design, alla sua prima partecipazione, le due opere hanno portato Ružić a ottenere uno dei tre riconoscimenti equivalenti assegnati dalla giuria. In entrambe, ciò che appartiene alla parte più trascurata della quotidianità acquista peso e durata. La polvere registra impercettibilmente il trascorrere dei giorni; il mozzicone misura alcuni minuti consumati e restituisce loro una presenza materiale. Altrove è il paesaggio a registrare il tempo, attraverso mutamenti assai più invasivi. Le discese quotidiane da Bregi, dove vive, verso Abbazia hanno alimentato "Metropolis", il grande acrilico premiato quest'anno al "Mandracchio" di Volosca. Vedran osserva l'avanzare delle costruzioni, la moltiplicazione degli appartamenti, la progressiva alterazione del rapporto fra edificato e territorio. La città vista dall'alto entra nella pittura e assume una monumentalità inquieta, nutrita da Fritz Lang, Bruegel e dalla Torre di Babele. Poco più in là compare Dante, con i suoi nove cerchi restituiti al presente e a un territorio nel quale l'espansione turistica ha modificato insieme il paesaggio e i modi dell'abitare.

La musica attraversa tutto questo con una discrezione solo apparente. Ružić pensa spesso come il contrabbassista jazz che è da molti anni; conosce la struttura, ascolta ciò che accade intorno, interviene nel momento necessario e conserva uno spazio per l'improvvisazione. Nel suo modo di raccontarsi, pittura e musica finiscono così per illuminarsi reciprocamente. Una frase pronunciata quasi incidentalmente può aprire una questione molto più ampia; il turismo conduce all'Inferno dantesco, un nuovo appartamento alla trasformazione sociale di un territorio, il mozzicone alla misura privata del tempo, la polvere alla sostanza dei giorni trascorsi. Persino il contrabbasso, quando Ružić ne descrive il compito di sostenere, orientare e talvolta prendere la parola, acquista qualcosa dell'autoritratto. La residenza all'Ambasador raccoglie per un anno queste diverse inclinazioni del suo lavoro. Dal luglio 2026 al giugno 2027 si articolerà in tre nuclei, "Forma", "Colore" e "Linea", tre elementi primari che attraverserà mediante scultura, pittura, disegno e ricerca multimediale. Ogni primo venerdì del mese, dalle dieci alle diciotto, lavora negli spazi dell'albergo, dove gli ospiti passano, osservano, si avvicinano, talvolta si fermano a parlare. Il lavoro prosegue sotto i loro occhi e conserva qualcosa che l'opera conclusa inevitabilmente trattiene dietro di sé, l'istante ancora aperto nel quale un segno può chiamarne un altro e un'intuizione modificare la direzione iniziale. È forse in questa disponibilità all'imprevisto che Ružić si racconta meglio. E presto, durante la conversazione, comprendiamo che anche per intervistarlo conviene seguirne il passo.

Una grammatica della libertà

La residenza all'albergo Ambasador nasce da un invito e si estende lungo un anno, lasciandole al tempo stesso un ampio margine di autonomia. Che cosa l'ha persuasa della proposta iniziale e in quale direzione ha voluto condurla?

"La proposta è arrivata all'inizio dell'anno dall'albergo Ambasador, in particolare da Maja Stevanović, che segue da tempo il mio lavoro. L'idea iniziale prevedeva una retrospettiva accompagnata dalla mia presenza come artista al lavoro e dalla creazione di una nuova serie di opere che sarebbero state successivamente esposte. È stata stabilita la mia presenza ogni primo venerdì del mese, con la libertà di tornare a lavorare qui ogni volta che lo desidero. Il progetto avrebbe compreso installazione, pittura e disegno e proprio questa apertura fra linguaggi diversi mi ha spinto a proporgli un'impostazione contemporanea e concettuale. Avevo già lavorato in presenza del pubblico, sul palcoscenico e anche per strada, e ogni esperienza aveva modificato in qualche misura il mio modo di percepire ciò che stavo facendo. L'Ambasador introduce una dimensione ulteriore. L'architettura possiede una forte identità e l'atmosfera dell'albergo determina inevitabilmente il modo in cui le opere vengono percepite. Me ne sono accorto in maniera particolarmente evidente durante l'allestimento di 'Prometeo incatenato', un'installazione composta da cento catene autoportanti, attraverso la quale affronto ancora una volta la questione del tempo mettendo in relazione forme artistiche differenti. Una volta collocata nello spazio, la materia dell'opera ha cominciato a dialogarci spontaneamente e mi ha richiamato anche una certa sensibilità che ritrovo nei lavori di Dušan Džamonja. 'Prometeo incatenato' era nato altrove e possedeva già una propria autonomia. Vederlo assumere qui una presenza diversa è stata una scoperta. Ho apprezzato molto la disponibilità dell'albergo verso il progetto nella sua interezza. Sono stati realizzati anche materiali grafici molto curati, disponibili nella hall e distribuiti agli ospiti. Ciò che mi incuriosisce maggiormente, però, è il modo del tutto naturale in cui le persone si avvicinano alle opere. Passano, mi vedono lavorare, rallentano, si fermano, fanno una domanda. A volte qualcuno chiede persino se un lavoro sia in vendita. Non esiste una distanza prestabilita fra chi crea e chi osserva. Tutto rimane, in qualche modo, on the road".

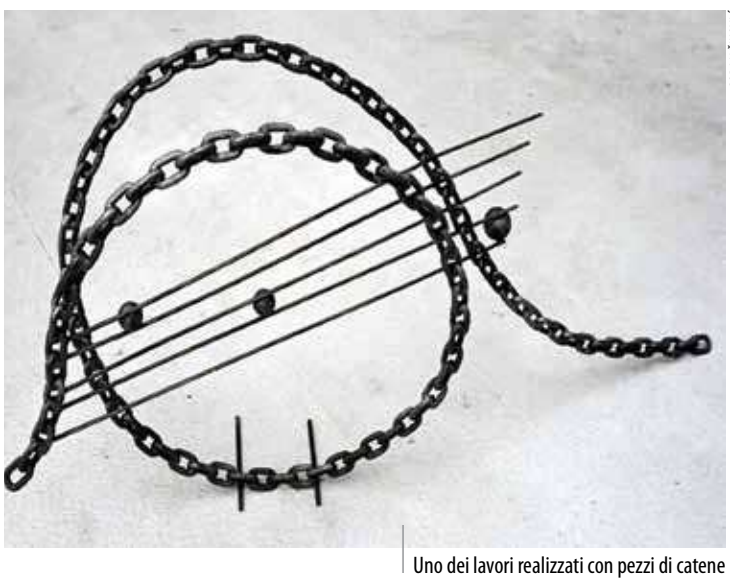
L'esperienza si articola intorno a tre elementi primari del linguaggio visivo, "Forma", "Colore" e "Linea". Se queste parole uscissero per un momento dal lessico dell'arte e diventassero altrettanti modi di riconoscersi, quale sente oggi più prossima a sé?

"In questo periodo sento molto il disegno e una progressiva attrazione per il blu, insieme al bianco e nero. Fra i tre nuclei della residenza, però, credo di riconoscermi soprattutto nel colore, perché nel mio lavoro cerco sempre una componente emotiva. Ho bisogno che qualcosa accada anche a quel livello e che rimanga percepibile nel gesto. In fondo è lo stesso principio che ritrovo nella musica. Mi capita di essere chiamato all'ultimo momento per sostituire un musicista a un concerto e di salire sul palco praticamente senza prove. Sono situazioni nelle quali mi sento molto a mio agio, perché richiedono presenza, ascolto e una certa disponibilità verso ciò che può accadere in quell'istante. La libertà per me nasce anche da qui. Riguarda il modo in cui creo e il modo in cui mi muovo, la possibilità di non conoscere in anticipo ogni passaggio e di lasciare uno spazio reale a ciò che emerge mentre sto lavorando. È una condizione della quale ho bisogno, nella musica come nell'arte".

La serietà dell'assurdo

La libertà ritorna spesso nel suo modo di raccontare il lavoro e sembra riguardare anche il rapporto con il tempo, con le regole, con ciò che ci si aspetta da un artista. Che cosa cerca di preservare quando difende questa autonomia?

GORAN ŽIKOVIĆ



GORAN ŽIKOVIĆ

Uno dei lavori realizzati con pezzi di catene

A COLLOQUIO CON VEDRAN RUŽIĆ, ARTISTA VISIVO E MUSICISTA DALLA FORMAZIONE ECLETTICA, OGGI IMPEGNATO IN UNA RESIDENZA ANNUALE ALL'HOTEL AMBASADOR DI ABBAZIA. PITTURA, SCULTURA, DISEGNO E JAZZ RACCONTANO UNA RICERCA NUTRITA DALLA LIBERTÀ E DALL'IMPROVVISAZIONE

"Soprattutto la possibilità di seguire ciò che sento di dover fare e di farlo nel momento in cui ne avverto la necessità. Molti miei colleghi dell'Accademia sono diventati professori. Credo che potrei essere un buon motivatore e che avrei qualcosa da trasmettere agli studenti, perché mi piace incoraggiare gli altri a trovare una propria direzione. La continuità e le regole di quella vita, però, sarebbero difficili per me. Ho lavorato soltanto un anno con un contratto dalle otto alle sedici e ho capito molto presto quanto sia importante poter disporre liberamente del mio tempo. Il luogo in cui preferisco creare è il mio atelier, nell'appartamento dove viviamo. È uno spazio di lavoro immerso nella nostra vita familiare. Mia moglie e io lavoriamo, ci occupiamo dei bambini, loro stanno accanto a noi e trafficano con le loro cose. Molte idee nascono proprio in quella dimensione quotidiana, senza che io le stia necessariamente cercando. Alcune possono sembrare strane agli altri e so che certi lavori probabilmente non verranno mai esposti. Per me non è determinante. Quando un'idea mi interessa, voglio realizzarla e capire dove può arrivare. Trovo una soddisfazione molto profonda nel creare anche quando non esiste una destinazione precisa, senza pensare immediatamente a un'esposizione o alla possibilità che qualcuno acquisti l'opera. È forse questa la forma di libertà che sento più mia, fare qualcosa perché sento che deve esistere".

È seguendo una di queste intuizioni che ha cominciato a modellare migliaia di mozziconi in ceramica, pur non essendo un fumatore. Che cosa succede quando un'idea apparentemente assurda insiste fino a chiedere di essere realizzata?

"Di solito finisco per seguirla. Con i mozziconi è accaduto proprio così. Non fumo e a un certo punto mi è venuta l'idea di riprodurli in ceramica. Ho cominciato a farli e sono diventati migliaia, fino a trasformarsi in un'installazione. Sapevo che difficilmente qualcuno avrebbe pensato di comprare un lavoro del genere e la cosa non mi preoccupava affatto. Mi piaceva realizzarlo. Volevo vedere che cosa sarebbe successo continuando a ripetere quel piccolo gesto e portando l'idea fino in fondo. Anche le reazioni delle persone mi divertivano. Mi vedevano lavorare e chiedevano: 'Che cosa stai facendo?'. Io rispondevo semplicemente: 'Faccio mozziconi'. Detta così sembrava ancora più assurda. Con la polvere è successo qualcosa di simile. Sono allergico e proprio io ho cominciato a raccoglierla dappertutto, aspirandola e conservandola per poterci lavorare. A un certo punto mi sono accorto di una cosa piuttosto curiosa. Mentre ero immerso nel lavoro, i sintomi dell'allergia sembravano quasi scomparire. La materia che normalmente il mio corpo rifiuta era diventata qualcosa che cercavo, raccoglievo e manipolavo. Anche questo paradosso mi piaceva".

I mozziconi hanno poi ricevuto un riconoscimento molto importante. Alla sua prima partecipazione al 61° Salone di Zagabria di Arti applicate e design ha ottenuto uno dei tre premi equivalenti con "Il mio tempo è più prezioso del tuo". Accanto a quell'installazione è stato selezionato anche "Carne del tempo", realizzato con polvere domestica. In entrambi i casi una materia residuale diventa una misura dell'esistenza trascorsa. Che cosa cercava attraverso questi due lavori?

"Avevo presentato tre opere e ne sono state selezionate due. 'Il mio tempo è più prezioso del tuo' è composto da migliaia di mozziconi in ceramica. Un oggetto che normalmente viene gettato acquista una durata completamente diversa; attraverso questa trasformazione mi interessava indagare il valore del tempo, il rapporto con lo scarto e una società che misura continuamente il tempo e molto più difficilmente riflette sul suo significato. Tutti noi 'perdiamo tempo' in qualche modo e la domanda che mi interessa è come potremmo utilizzarlo meglio. E quando dobbiamo comunque 'perderlo', forse possiamo renderlo piacevole e smettere quindi di considerarlo perduto. 'Carne del tempo' nasce invece dalla polvere domestica raccolta e depositata su una base a rete fino a creare una specie di tappeto. La polvere è composta dai resti della vita e degli ambienti in cui viviamo; diventa una registrazione del passaggio del tempo. Anche la lentezza necessaria alla realizzazione dell'opera entra in relazione con la velocità alla quale viviamo. Mi ha fatto molto piacere che la giuria abbia riconosciuto l'idea, soprattutto perché era la mia prima partecipazione al Salone".

GORAN ŽIKOVIĆ

Vedran Ružić

L'arte di perdere il controllo

Nel ciclo "Forma" la materia entra direttamente nel processo creativo con il proprio peso, la propria resistenza, persino con una sorta di volontà. Quanto è disposto a lasciarsi condurre da ciò che accade mentre lavora?

"Molto. Ogni materiale richiede un adattamento e, mentre lo lavoro, finisce inevitabilmente per suggerirmi una direzione. È proprio questo che mi interessa, scoprire fin dove posso accompagnarlo e quale forma possa emergere da quel rapporto. Anche davanti a una tela preferisco cominciare senza sapere esattamente dove arriverò. La possibilità che il lavoro prenda una direzione che non avevo previsto è una delle ragioni per cui continuo a trovare così stimolante dipingere e disegnare. Negli ultimi anni sento sempre più chiaramente quanto questo modo di procedere provenga anche dalla musica. Non sono particolarmente bravo nella lettura a prima vista e le prove non mi hanno mai appassionato. Mi è capitato di stare al leggio con le partiture davanti e un libro accanto, approfittando delle pause per leggere qualche pagina. Mi trovo meglio quando devo ascoltare, reagire, entrare in ciò che sta accadendo. Anche qui all'Ambasador lavoro così. Comincio a disegnare senza stabilire in anticipo ogni passaggio e lascio che un segno suggerisca il successivo. A un certo punto il lavoro comincia a indicarmi da solo dove vuole andare".

Questa disponibilità a ciò che accade sembra appartenerle profondamente nel lavoro. Come entra invece nella sua vita quotidiana, fra famiglia, impegni e quella libertà personale di cui sente tanto bisogno?

"Negli aspetti pratici sono una persona che rispetta gli accordi e gli impegni presi. Le regole, in generale, mi stanno meno bene. A casa sento il bisogno di avere una certa percezione di controllo, di sapere che tutto sia a posto, anche se con i bambini si impara molto presto quanto sia relativa questa aspirazione. Per stare bene ho bisogno anche di qualche ora per me. Quando per un certo periodo non riesco a trovarla, comincio ad avvertire pressione. La famiglia, allo stesso tempo, mi manca molto quando sono lontano. Se parto per suonare e rimango fuori alcuni giorni, la distanza comincia presto a pesarmi. È un equilibrio che cambia continuamente e che cerco di assecondare. Quando sento accumularsi troppa tensione, vado a correre. È il modo più immediato che conosco per scaricare l'adrenalina. Dopo una corsa ritrovo una misura diversa delle cose e riesco a rimetterle al loro posto".

Cartograia della dismisura

In "Metropolis", l'opera con cui ha ottenuto il primo premio al "Mandrać - Mandracchio 2026" di Volosca, lo sguardo si sposta verso il territorio e verso la trasformazione urbanistica di Abbazia. Lei la osserva quotidianamente scendendo da Bregi, dove vive. Quando quella visione ricorrente ha cominciato a chiedere una forma pittorica?

"Abito a Bregi e ogni volta che scendo verso Abbazia vedo comparire nuove costruzioni. È un'immagine che si è imposta progressivamente, perché la città cambia davanti ai miei occhi e con essa cambia il rapporto fra gli edifici, il paesaggio e la vita di chi abita qui. 'Metropolis' nasce da questa esperienza quotidiana della cementificazione, dalla continua crescita degli appartamenti e dalla sensazione che una certa misura si stia perdendo. Avevo già affrontato questioni vicine nel progetto multimediale '6 metri', dedicato agli effetti che le infrastrutture producono sulle case e sulle persone. Con 'Metropolis' ho sentito il bisogno di dare a questa pressione anche una dimensione fisica. La tela misura duecento per centocinquanta centimetri e volevo che chi la guarda avvertisse la presenza della città davanti a sé, quasi fosse costretto a misurarsi con essa. La grande scala riduce la possibilità di osservarla da una distanza rassicurante. Gli edifici occupano il campo visivo sulla tela con la stessa insistenza con cui le nuove costruzioni stanno occupando il panorama. Da qui nascono inevitabilmente alcune domande. Chi decide quale forma avrà una città fra dieci o vent'anni? Fino a dove possiamo costruire? Per chi stiamo costruendo tutti questi appartamenti? E quanta parte del paesaggio siamo disposti a perdere in nome del rendimento economico? Per me non è un argomento distante. L'ho vissuto anche attraverso vicende familiari, attraverso malattie e perdite, e per questo la questione assume una dimensione molto personale. Quando qualcosa entra così profondamente nella tua esperienza, comincia a irritarti nel significato più letterale del termine. Rimane addosso, insiste, e arriva un momento in cui senti di doverle dare una forma".

La città di "Metropolis" porta con sé una genealogia visiva che conduce a Fritz Lang, a Bruegel e alla Torre di Babele. Intanto sta lavorando a un'animazione in bianco e nero costruita sui nove cerchi dell'"Inferno" di Dante. Che cosa trova in queste immagini antiche e moderne che continua a riconoscere nel presente di Abbazia e del suo territorio?

"Dante è arrivato con grande naturalezza. Ho mantenuto la struttura dei nove cerchi dell' 'Inferno' e li sto popolando con situazioni del nostro presente. Ne nascerà un'animazione in bianco e nero di circa venti minuti, un lavoro piuttosto impegnativo che richiede moltissimo tempo. Nel primo cerchio ho collocato i locatori e ci sono anch'io, perché appartengo a quella realtà. Mi interessava partire proprio da questa implicazione personale. Qui quasi ogni cosa finisce per essere orientata verso il turismo e progressivamente anche il nostro modo di abitare il territorio viene determinato da quella logica. Basta andare la sera sul molo di Volosca e guardare le luci in lontananza, pensando poi a quanto è stato venduto. Quell'immagine dice già molto. Io lo chiamo una sorta di inferno turistico. Abbiamo una casa e sentiamo di aver bisogno di tre automobili; raggiunto quello standard, cominciamo a pensare ad altri due appartamenti. La crescita si alimenta da sola e ogni nuovo possesso sembra autorizzare il successivo. Alla fine rimane una domanda molto semplice e per me decisiva. Dove stiamo andando? La responsabilità appartiene alle persone e alle scelte che compiamo. 'Metropolis' nasce anche da questa consapevolezza. Il riferimento visivo è il film di Fritz Lang del 1927 e, risalendo lungo quella genealogia, si arriva a Pieter Bruegel e alla sua Torre di Babele, la cui costruzione richiama a sua volta la monumentalità del Colosseo romano. Mi interessa soprattutto quel movimento verso l'alto, l'ambizione di continuare ad aggiungere, costruire, accumulare. Per questo la Torre di Babele è diventata per me un'immagine così precisa del presente. L'architettura cresce insieme al desiderio di possedere sempre di più e, a un certo punto, viene meno persino la possibilità di comprendersi. Nel racconto biblico Dio confonde le lingue. Guardando ciò che accade intorno a noi, qualche volta ho l'impressione che anche le nostre lingue stiano cominciando a confondersi".

Contrappunti familiari

Nel jazz il contrabbasso occupa una posizione singolare. Sostiene l'insieme, ne custodisce l'andamento, lascia spazio agli altri e, quando arriva il suo momento, può avanzare e prendere la parola. Dopo tanti anni trascorsi con questo strumento, riconosce qualcosa di sé proprio nel modo in cui vive la musica?

"Sì, molto, soprattutto per la funzione che il contrabbasso ha all'interno di un gruppo. Rimane spesso dietro, sostiene gli altri, tiene insieme la musica e poi, quando arriva il momento, può uscire e prendere la parola. Mi riconosco in questo modo di esserci. Nel jazz mi affascina soprattutto la libertà che nasce all'interno di una struttura. La forma esiste, ci sono accordi, tempi, passaggi che appartengono a tutti e poi arriva lo spazio dell'improvvisazione. La libertà non è continua e forse proprio per questo acquista valore. Hai a disposizione alcune battute e dentro quel tempo puoi costruire la tua linea, decidere dove andare, ascoltare ciò che fanno gli altri e rispondere. È una libertà che richiede presenza. Credo sia questo che continuo ad amare del jazz e del contrabbasso".

La musica appartiene alla sua formazione da molti anni. Ha frequentato il Conservatorio jazz di Klagenfurt, ha pubblicato sei album e nel 2017 ha ricevuto il "Porin" per il miglior album jazz, oltre ai riconoscimenti "Status" come contrabbassista. In seguito è arrivata la pittura, studiata all'Accademia di Arti applicate di Fiume. Quanto profondamente il musicista è entrato, negli anni, nel modo di pensare dell'artista visivo?

"Sempre di più. Per molto tempo ho vissuto musica e pittura come linguaggi distinti e con gli anni ho cominciato a riconoscere quanto l'una fosse già presente nell'altra. Il jazz mi ha insegnato ad ascoltare ciò che accade, a muovermi dentro una struttura e a riconoscere il momento in cui posso allontanarmene. Mi ha insegnato anche a reagire rapidamente e a fidarmi di ciò che nasce nell'istante. Quando dipingo o disegno ritrovo qualcosa di molto simile. Posso partire da un'idea e poi il lavoro comincia a suggerire altre possibilità. Il gesto precedente condiziona quello successivo, quasi come accade quando improvvisi insieme ad altri musicisti. Oggi questa relazione mi appare molto naturale. Sento sempre meno il bisogno di stabilire dove finisca la musica e dove cominci la pittura".

Prima del Conservatorio e dell'Accademia c'era stata una scelta molto diversa. Ha studiato alla Facoltà di management nel turismo e nella ristorazione di Ica e oggi, molti anni dopo, una residenza artistica la riporta proprio dentro un albergo. Che ragazzo era quello che allora accettò una strada indicata dalla famiglia?

"Ero molto introverso e timido e non avevo ancora un'idea precisa di ciò che avrei voluto fare. I miei genitori ritenevano che dovessi frequentare quella facoltà e io ho seguito il loro consiglio. A quell'età non possedevo ancora una direzione abbastanza chiara da opporne un'altra. Una parte di quella timidezza è rimasta. Curiosamente, davanti al pubblico quasi scompare. Il palcoscenico crea una condizione particolare, una specie di costruzione nella quale entro e riesco a muovermi con molta libertà. La presenza di molte persone non mi mette necessariamente in difficoltà. Mi agita molto di più, per esempio, condurre un laboratorio con i bambini. Ne ho fatti diversi e prima di cominciare mi domando sempre se riuscirò davvero a interessarli, a motivarli, a raggiungerli. Con loro non puoi affidarti a una posa. I bambini percepiscono immediatamente ciò che è autentico e ciò che non lo è. Hanno una purezza nello sguardo che rende l'incontro molto esigente. Per questo lavorare con loro, per me, è una responsabilità particolare".

Ai suoi figli sta consegnando anche qualcosa che appartiene a una memoria più antica, il ciacavo. Lo parla ovunque e in casa continua a essere una lingua viva. Che cosa sente di custodire quando sceglie di trasmetterlo alla generazione successiva?

"Amo parlare in ciacavo e lo faccio ovunque. È la mia lingua e desidero che anche i miei figli crescano conoscendola e usandola. A casa la parliamo tutti. Per me è importante che non rimanga qualcosa da ricordare o da recuperare più avanti, perché una lingua continua a vivere finché viene parlata naturalmente, nelle cose di ogni giorno. Ricordo un episodio molto semplice che mi ha reso particolarmente felice. Mia moglie non era abituata a parlare in ciacavo con sua madre. Un giorno l'ho sentita rivolgersi a lei nella nostra lingua. Non era accaduto nulla di straordinario e proprio per questo quel momento mi è rimasto impresso. Una lingua era tornata spontaneamente fra una madre e una figlia. Per me è stata una piccola vittoria".

ARCHITETTURA

di Ivana Precetti

IL TEATRO CHE NESSUNO SAPEVA DOVE FOSSE

UNA RICERCA D'ARCHIVIO RIMETTE INSIEME I PEZZI DI UNA STORIA DIMENTICATA: NOME, FORMA E INDIRIZZO DELL'EDIFICIO VOLUTO DA GIUSEPPE BONO NEL 1764

Per quasi centotrent'anni Fiume ha avuto un teatro di cui si sapeva tutto e niente. Se ne conosceva l'esistenza, il nome del fondatore, perfino il numero dei palchi che ospitava; ma nessuno era mai riuscito a indicare con certezza in quale punto della città sorgesse, né come fosse fatto davvero al suo interno. Gli storici locali si sono passati di mano in mano le stesse poche informazioni, ricavate da fonti indirette e mai davvero verificate: un nome, qualche cifra, la vaga collocazione "fuori dalle mura".
Una recente ricognizione condotta negli archivi cittadini dalla ricercatrice fiumana Nana Palinić – e i cui dati sono stati poi riportati nella sua monografia "I teatri fiumani" –, incrociando fondi documentari che nessuno aveva ancora messo sistematicamente a confronto, ha permesso di colmare questo vuoto, restituendo al Teatro Bono, divenuto poi Teatro Gerliczi, un'identità fisica precisa: un indirizzo, una pianta, una storia di famiglia che attraversa tre generazioni di proprietari.

Una licenza per il Carnevale

La storia comincia il 30 ottobre 1764, quando Giuseppe Bono, imprenditore immigrato dall'Italia, si rivolge al Governatorato di Fiume chiedendo il permesso di costruire, su un terreno di sua proprietà, un edificio dove "ogni anno durante il Carnevale, nonché in altri periodi", si potessero rappresentare opere teatrali e organizzare feste da ballo in maschera aperte a persone di ogni ceto. Nella domanda Bono non manca di sottolineare l'utilità pratica dell'iniziativa per una città portuale in piena espansione commerciale: un teatro, scrive, offrirebbe ai mercanti un luogo dove, nelle ore libere, "ristorarsi e per breve tempo prendere sollievo dalle loro gravose speculazioni".
La richiesta si articola in sei punti. Bono chiede il diritto esclusivo, per trent'anni, di organizzare a Fiume spettacoli, balli pubblici e il gioco del Faraone a pagamento, a condizione che nessun altro potesse aprire un teatro concorrente. In cambio si impegna a costruire, sul proprio terreno, un edificio "proporzionato alla località", dotato di buoni palchi e di due ingressi distinti, uno per il pubblico e uno per gli attori; a mettere gratuitamente un palco a disposizione del Governatore; a garantire ogni anno una buona compagnia di comici durante il Carnevale, e negli altri periodi un'ulteriore compagnia di operisti, comici e ballerini; ad attenersi alle norme contro disordini e inconvenienti; e a versare annualmente 50 fiorini all'Ospizio dei poveri per ogni giornata di spettacolo consentita.
Il contratto viene stipulato il 31 dicembre 1764, ma con una condizione più severa rispetto a quanto richiesto: la licenza esclusiva scende da trenta a vent'anni. L'edificio sorge fuori dalle mura cittadine, su un terreno situato davanti alla porta occidentale detta Porta Augustina. I lavori procedono con relativa rapidità per gli standard dell'epoca: la prima notizia certa sulla costruzione risale all'aprile 1765, quando l'edificio risulta già parzialmente completato; nell'ottobre dello stesso anno il teatro è del tutto ultimato, appena dieci mesi dopo la firma del contratto.
È proprio in quei mesi, però, che il progetto di Bono viene colpito da un imprevisto di portata imperiale, capace di ribaltare l'intero equilibrio economico dell'operazione. Il 5 ottobre 1765 l'imperatrice Maria Teresa emana un'ordinanza che vieta tassativamente tutti i giochi d'azzardo, indipendentemente dal fatto che vi si giocasse per denaro o semplicemente per divertimento. Per un teatro settecentesco la notizia è tutt'altro che marginale: le sale da gioco costituivano, infatti, una componente essenziale dell'offerta di ogni teatro dell'epoca, e ne garantivano spesso la parte più consistente dei profitti, più ancora degli incassi da biglietteria. Bono si rivolge quindi al Governatorato chiedendo il rimborso delle spese sostenute, sulla base di condizioni contrattuali che le nuove disposizioni imperiali avevano di fatto reso inapplicabili. Segue un lungo tira e molla burocratico. Il Governatorato accoglie le ragioni di Bono e propone all'Intendenza che sia lo Stato ad acquistare il teatro, ponendolo sotto la gestione della Cassa commerciale e destinando i proventi all'Ospizio dei poveri; viene incaricata una perizia, condotta dall'esperto edile Antonio Collenz, dal falegname Penko e dal pittore Fayenz. Il contratto che ne scaturisce, però, non viene mai firmato: l'Intendenza chiede di poter mantenere comunque i giochi d'azzardo, Bono sollecita l'accordo, il Governatorato propone un sussidio annuo di 100 fiorini. Anche questa soluzione viene infine respinta, e la vicenda si chiude lasciando Bono con un teatro completato, ma privo della componente economica su cui aveva costruito il proprio piano d'impresa.

Da Bono a Gerliczi

Di fronte a un'impresa che non riesce a decollare secondo il progetto originario, non resta che affittare. Bono cede così la gestione dello spettacolo alla "Compagnia per i balli e le commedie di Giulio Moretti e Giovanni Battista Sgarri", che inaugura la prima stagione teatrale un anno e mezzo dopo il completamento dell'edificio, durante il Carnevale del 1767. È un lasso di tempo significativo, che lascia intuire quanto la vicenda del divieto sui giochi d'azzardo abbia rallentato l'avvio effettivo dell'attività, al di là della semplice ultimazione dei lavori edilizi.
Due anni dopo, il 23 dicembre 1769, il capitano di marina Giuseppe de Gerliczy acquista da Bono tutte le quote del teatro, che da quel momento comincerà a essere chiamato anche Teatro Gerliczi. Nel 1770 il Comune, attraverso la Cassa commerciale di Fiume, avvia una trattativa per l'acquisto complessivo del teatro, negoziando contemporaneamente con de Gerliczy, proprietario delle quote di gestione, e con Bono, che restava proprietario del terreno e dell'edificio. Le trattative procedono in modo favorevole, ma la cronica mancanza di fondi pubblici impedisce al Comune di portarle a termine: l'unico risultato concreto è che vengono mantenuti a disposizione pubblica i due balconi – le gallerie – della prima fila. La gestione quotidiana passa nel frattempo dapprima al giudice rettore Marotti e successivamente al consigliere Fortunato de Barcich.
È proprio sotto questa amministrazione comunale che, dal 1786, prende avvio quella che le fonti definiscono la prima stagione operistica regolare della città: gli spettacoli si tengono con cadenza fissa in primavera e in autunno, mentre durante il Carnevale l'attività si concentra sui balli in maschera, secondo lo schema già previsto nel contratto originario del 1764. Le concessioni di gestione si susseguono negli anni con un ritmo quasi annuale: nel primo anno dell'amministrazione comunale la concessione viene affidata alla compagnia di Federico Sacchetti, poi passa ad Andrea Nembrini, quindi a Giuseppe Bartolini, per tornare infine, nel 1790, allo stesso Giuseppe de Gerliczy, che questa volta ottiene un vero e proprio monopolio decennale su tutti gli spettacoli pubblici e i balli della città.
Alla scadenza di quel monopolio, nel 1800, il teatro viene preso in affitto da un terzetto di nuovi gestori: Giuseppe David, Giorgio Milissino e Matteo Bassich. Da quel momento in poi, tutti gli spettacoli e gli intrattenimenti pubblici si concentrano in questo edificio, al punto che, mentre erano in corso rappresentazioni teatrali, veniva addirittura vietato organizzare balli nelle locande, nelle birrerie e negli altri locali pubblici della città: una misura che testimonia tanto l'importanza sociale acquisita dal teatro quanto la volontà delle autorità di proteggerne l'esclusiva economica. Tra gli obblighi imposti agli affittuari figurano quello di garantire una buona orchestra e un'adeguata illuminazione a candele durante i balli, oltre naturalmente al regolare il versamento delle tasse destinate all'Ospizio dei poveri, eredità diretta di quel sesto punto scritto da Bono trentacinque anni prima.

Trecento posti, trentasette palchi

Per l'aspetto fisico dell'edificio, prima che le nuove ricerche archivistiche aggiungessero dettagli inediti, la fonte più ricca era quella tramandata da Giuseppe Viezzoli nel 1936: un teatro con una capienza di 300 spettatori, sorto lungo l'attuale via XXX Ottobre, nello stesso punto dove circa cinquant'anni prima si trovava l'Hotel della Stella. Per costruirlo, Bono aveva dovuto abbattere tre case preesistenti. L'edificio che sorse al loro posto misurava 15 tese italiane di lunghezza per 7,5 di larghezza; la facciata rivolta a nord era lunga 16 tese e alta 6, mentre quella affacciata sulla Via Reale – poi Corso Vittorio Emanuele III – ne misurava 14 di lunghezza. I soli lavori murari costarono 3.727 fiorini, cifra a cui va aggiunta, separatamente, la spesa per la demolizione delle tre case preesistenti. All'interno trovavano posto 37 palchi riservati al pubblico pagante, più uno destinato gratuitamente al Governatore in base a quanto pattuito fin dall'inizio, oltre ai già ricordati due ingressi distinti per gli spettatori e per gli artisti, e a una sala da gioco interna al complesso – quella stessa sala che, come si è visto, l'editto di Maria Teresa avrebbe reso improduttiva pochi mesi dopo l'apertura.
L'attività teatrale si interrompe nel 1805, dopo circa quarant'anni di programmazione ininterrotta tra spettacoli, opere e balli. L'edificio passa quindi in proprietà a Giovanni de Kertiz e, successivamente, ad Antonio Zazanich, che nel 1819 lo trasforma in edificio residenziale e, in un secondo momento, anche in albergo. Il 28 maggio di quell'anno, Zazanich presenta al Magistrato cittadino una richiesta formale di ristrutturazione del vecchio teatro, corredata da un progetto che purtroppo non si è conservato. Dalla domanda risulta con chiarezza che l'intervento fu radicale, al punto da comportare la modifica anche dei prospetti esterni.
Fino a oggi, questi erano sostanzialmente tutti i dati disponibili sul Teatro Bono, ripetuti con poche varianti da un autore all'altro a partire da Giovanni Kobler nel 1896, passando per Silvino Gigante nel 1912, fino allo stesso Viezzoli nel 1936. Nel periodo successivo alla Seconda guerra mondiale diversi autori hanno continuato a menzionare l'esistenza del teatro, senza però mai apportare dati realmente nuovi. Mancavano, in particolare, l'esatta ubicazione dell'edificio, l'aspetto reale degli interni e degli esterni, le informazioni sui lavori di riparazione e sulle modifiche intervenute nel corso dei decenni. Non era nemmeno del tutto chiaro se l'edificio fosse stato concepito come costruzione isolata o come parte di una fila di case, né chi ne avesse firmato il progetto originario o le successive trasformazioni.

Le fonti riscoperte

Gli autori che finora avevano fornito il maggior numero di informazioni sul Teatro Bono avevano attinto i propri dati essenzialmente da due fonti: gli Atti sul teatro e sui giochi d'azzardo del Governatorato regio di Fiume, relativi al periodo 1752-1772, e i verbali delle sedute del Comune di Fiume. Si tratta di fonti note da tempo, ma mai esaminate in modo davvero sistematico. È in questo margine di incompletezza che la nuova ricerca ha trovato spazio, portando alla luce dati finora sconosciuti.
La fonte più significativa è una pianta rinvenuta nel fondo Municipalità di Fiume, conservato presso l'Archivio di Stato cittadino, tra gli atti separati relativi al Teatro civico intitolato ad Adamich. Il documento chiave porta il numero 595 ed è datato 18 settembre 1799: una comunicazione indirizzata da Andrea Lodovico Adamich all'Amministrazione della libera città mercantile e porto franco di Fiume, corredata da due allegati. Il primo, A, è la pianta del Teatro Gerliczi, come ormai veniva chiamato l'ex Teatro Bono; il secondo, B, è una relazione tecnica sulla misurazione dello stesso edificio. Il fascicolo, intitolato "documenti sulle dimensioni del vecchio e del nuovo teatro", è inserito in un incartamento più ampio, il numero 594 del 28 agosto 1799, con cui lo stesso Adamich propone alle autorità cittadine la costruzione di un nuovo teatro destinato a sostituire quello di Bono e Gerliczy.

Una pianta dimenticata

La pianta allegata al documento del 1799 è realizzata a inchiostro bruno con acquerello rosa, su un foglio di carta filigranata C. & I. Honig, la stessa carta su cui è redatto anche il testo dei fascicoli sopra menzionati, un dettaglio che rafforza l'ipotesi di un'unica commissione e di un'unica mano di lavoro.
Il disegno reca un titolo vergato in eleganti caratteri settecenteschi ornati: "Teatro Gerliczi".
La pianta rappresenta la planimetria dell'edificio e, sotto di essa, riporta la scala di riferimento in braccia, l'unità di misura tecnica nota come Klafter nella tradizione austriaca. All'interno di una costruzione dal perimetro rettangolare regolare è inserita la sala vera e propria, a forma di U allungata e suddivisa in 19 palchi, pressoché uniformi tranne quelli centrali alle due estremità, adiacenti al proscenio, sensibilmente più grandi degli altri. Il corridoio di accesso circonda l'intera sala fino alle pareti perimetrali, tranne nell'angolo destro, dove sono disegnate due rampe di scale.
Sul palcoscenico, di forma rettangolare, sono indicati con precisione i muri del portale scenico e le quinte scorrevoli, cinque per ciascun lato. Le aperture esterne, invece, non sono indicate nel disegno.
La relazione allegata come documento B, firmata dal perito pubblico De Verneda con la collaborazione del capomastro Vincerutti, porta la data del 9 settembre 1799 e fornisce le misure rilevate sul campo: il "Teatro del nobile signor de Gerliczy" risulta lungo 12 tese e 4 piedi, largo 6 tese e 4 piedi, per una superficie di 84 tese e mezzo quadrate. Segue la misurazione del terreno per il nuovo Teatro Adamich: 19 tese per 20, che al netto delle otto tese da detrarre per le due strade longitudinali porta a una superficie lorda

ŽELJKO JERNEIĆ

L'edificio della Biblioteca universitaria di Fiume, da poco rinnovato

di 234 tese quadrate. Lo stesso Adamich, commentando i due allegati, osserva che l'allegato A presenta "la pianta del vecchio teatro, disegnata nella stessa scala di quello nuovo", e che il confronto tra i due mostra come il nuovo teatro sarebbe stato, all'incirca, grande quanto il vecchio è lungo. Se ne deduce, calcola Adamich, che il nuovo teatro sarebbe stato più grande di 149 tese e mezzo quadrate rispetto al vecchio, "il che significa quasi tre volte tanto, e più che sufficiente per la popolazione di Fiume anche qualora questa raddoppiasse e triplicasse".
La pianta ritrovata non è il progetto originario del 1764-1765, ma un rilievo dello stato di fatto, realizzato con ogni probabilità nel 1798 o 1799, contemporaneamente alla valutazione dei terreni per il nuovo teatro. Non porta firma, ma la coerenza tecnica con gli altri documenti rende probabile che sia opera dello stesso De Verneda o del suo collaboratore Vincerutti. È la planimetria di un solo piano: poiché vi compaiono già 19 palchi, è ragionevole ipotizzare almeno due piani identici o simili, per un totale di 38 palchi, dato che integra, senza contraddirla, la cifra di 37 palchi tramandata da Viezzoli.

La stima del 1766 e un'incisione controversa

Un secondo documento di grande importanza è il cosiddetto "Progetto di stima della casa", redatto subito dopo la costruzione del teatro e dopo l'emanazione dell'ordinanza governativa sui giochi d'azzardo, nel contesto della richiesta di rimborso avanzata da Bono. Il documento si compone di tre parti datate 1º, 14 e 26 febbraio 1766: la prima contiene dati dettagliati sulle dimensioni delle pareti, delle fondamenta, del tetto e delle aperture esterne e interne; la seconda riguarda gli interni: la struttura dei pavimenti della sala e dei palchi, oltre agli arredi; la terza riporta la valutazione dei lavori di pittura e tinteggiatura.
Tutte le misure sono espresse in passi italiani e piedi, i valori economici in fiorini e soldini, secondo il sistema monetario dell'epoca in cui un fiorino corrispondeva a venti soldini. Il documento era corredato anche da alcune planimetrie di dettaglio, purtroppo non conservate. Trattandosi, comunque, della più antica descrizione conosciuta di un teatro fiumano, il suo valore documentario resta considerevole.
Un terzo elemento, da valutare con maggiore cautela, è una grafica intitolata "Fiume nella prima metà del XVIII secolo", pubblicata nel volume "Fluminensia" di Vanda Ekl, la cui provenienza e il cui originale non risultano indicati con precisione. La grafica raffigura la città murata, le case, la spiaggia e il mare, i colli retrostanti, il Calvario dei Gesuiti con le sue cappelle, e il colle di Tersatto con torre e chiesa. Sebbene la legenda la collochi nella prima metà del Settecento, un'analisi degli elementi rappresentati suggerisce una datazione successiva: nella grafica non compare la Grande fortezza, il bastione di San Girolamo, demolito tra il 1760 e il 1762, mentre è ancora raffigurata l'antica torre angolare nord-occidentale, abbattuta solo nel 1806. Se ne deduce un arco temporale compreso tra il 1760 e il 1806.
Il disegno, per quanto schematico e impreciso nelle proporzioni, mette in risalto gli edifici più importanti della città. A occidente della Cittavecchia sono raffigurati tre edifici di dimensioni maggiori: uno isolato, più a sud, e due uniti tra loro, più a nord, separati da una strada. Poiché il Vicolo dell'antica cereria è l'unica strada presente in quella parte della città, e confina proprio con la facciata settentrionale del teatro, l'edificio meridionale raffigurato potrebbe essere proprio il Teatro Bono, tanto più che, fino alla sua costruzione, quel lotto risultava inedificato. Questo permette di restringere la datazione della grafica al periodo 1765-1806.
Oltre alle fonti fin qui descritte, per la ricostruzione della collocazione e delle dimensioni del teatro si sono rivelate importanti anche le planimetrie della città risalenti al periodo compreso tra il 1760 e il 1861, insieme ai registri catastali del fondo dell'Ufficio tavolare del Tribunale di Fiume.

Un secolo di equivoci sull'indirizzo

Se la fisionomia interna del teatro era, almeno in parte, già nota, la sua collocazione esatta è rimasta per oltre un secolo materia di semplice supposizione. Diversi studiosi lo collocavano fuori dal nucleo storico, di fronte alla porta occidentale della città, chiamata all'epoca Porta Augustina; ma nessuno era riuscito a indicare l'esatto edificio tra i molti che sorgevano in quella zona.
Giovanni Kobler sosteneva che nello stesso edificio si trovasse, a fine Ottocento, l'Hotel della Stella: un dato ripreso senza verifiche anche da autori successivi. Un confronto più attento delle fonti cartografiche mostra, però, che l'unico albergo presente in quella parte della città, visibile nella pianta di Antonio Pirsì del 1852, è in realtà l'Hotel della Posta. Ipotizzando una continuità dell'attività alberghiera pur sotto nome diverso, si può concludere che il teatro sorgesse proprio su quel sito: nell'ala orientale dell'attuale edificio al civico 1 di via Dolac, che oggi ospita la Biblioteca universitaria.
A confermare questa identificazione concorrono i registri catastali. Nel Catasto giuseppino di Fiume, compilato tra il 1785 e il 1787, a pagina 112, progressivo 650, civico 510, risulta registrato, come proprietà di Joseph Gerliczy, l'edificio del teatro con il relativo cortile, inserito in una fila tra la casa n. 511 di Anton Zanchi e la n. 509 di Franz Franula. Le planimetrie corrispondenti non si sono conservate, ma in una pianta precedente, quella di Mathias Anton Weiss datata al 1726 circa, sul sito della vicina casa d'angolo meridionale compare già la dicitura "Zancki", possibile indizio di una continuità di proprietà durata sessant'anni.
La conferma decisiva è stata rinvenuta nel fondo dell'Ufficio tavolare di Fiume, tra i registri relativi agli anni 1836-1846. Per la particella n. 552 (in precedenza 555, e ancora prima 526/537 e 528/540), in via della Vecchia Posta, è registrato il trasferimento della proprietà da Antonio Zazanich a Paolina Giacich, nata Zazanich, il 4 maggio 1842. La particella comprende una casa con pianoterra, due piani superiori e soffitta, oltre a un cortile con pozzo; confina a est con via della Vecchia Posta, a ovest con il giardino n. 559, a nord con il Vicolo dell'antica cereria e a sud con la casa sulla particella 553 e il giardino 556, per una superficie di 131 pertiche quadrate. La planimetria conferma pienamente l'ubicazione ipotizzata.
I proprietari Zazanich corrispondono esattamente ai dati già menzionati da Kobler e Viezzoli, chiudendo il cerchio dell'identificazione. All'epoca l'edificio risultava già a uso abitativo, con dimensioni solo leggermente modificate: nella planimetria del 1776 presenta ancora una pianta trapezoidale semplice, mentre in quelle successive è visibile un ampliamento sud-occidentale che porta la pianta ad assumere la forma di una L rovesciata, con un cortile e un pozzo nella parte nord-occidentale della particella.
Che si tratti effettivamente di questa collocazione è confermato anche da un ulteriore confronto cartografico: nella pianta di Fiume del 1760, all'angolo tra via della Vecchia Posta e il Vicolo dell'antica cereria, non risultano ancora raffigurati edifici; nella pianta del capitano von Benko, datata al 1766, sul sito della stessa particella è invece raffigurato un edificio le cui dimensioni corrispondono a quelle attese per il teatro. Il fatto che nella pianta del 1760 non risultino ancora le tre case demolite da Bono per costruire il teatro, può avere diverse spiegazioni: furono costruite nel breve periodo 1760-1764, oppure erano provvisorie, oppure la pianta non era ancora aggiornata.
L'edificio del teatro, come si è visto, fu successivamente trasformato in edificio residenziale e poi in albergo, per essere infine demolito nel 1886, in occasione della costruzione della scuola elementare femminile che sarebbe sorta sullo stesso sedime.

Da isolato a inserito in una fila di case

Restava, a questo punto della ricerca, un'ultima questione da chiarire: se il Teatro Bono fosse stato concepito, fin dall'origine, come un edificio isolato, oppure come uno degli edifici componenti una fila continua. Nella grafica pubblicata da Vanda Ekl, l'edificio che potrebbe corrispondere al teatro è raffigurato come isolato; le planimetrie coeve e quelle successive, tuttavia, restituiscono una situazione diversa, più coerente con la tipica edilizia a schiera delle città portuali di antico regime. Nella planimetria della prima metà del Settecento intitolata "Rappresentazione topografica della foce della Fiumara prima dello scavo del nuovo sbocco in mare", è raffigurato l'edificio d'angolo meridionale a forma di L rovesciata – probabilmente lo stabile Zanchi – seguito verso sud da un'intera fila di case fino al ponte sul torrente Andrejšćica, con il Vicolo dell'antica cereria ben visibile. Nella pianta del 1760, appena prima della costruzione del teatro, il lotto risulta ancora libero, mentre più a sud si trova già un edificio d'angolo dalla pianta più articolata. Nella pianta di Maximilian Fremaut (1765-1768), il teatro compare per la prima volta come edificio compiuto, mentre per gli edifici più a sud sono tracciate solo le linee stradali. Nella pianta del capitano von Benko (1776-1795), il teatro risulta ormai inserito in una fila continua, collegato sul lato meridionale alla casa adiacente.
Questa conclusione trova riscontro nella perizia-descrizione del teatro redatta all'epoca, secondo cui tutte le facciate presentavano aperture tranne quella meridionale: un dettaglio tutt'altro che casuale, poiché una facciata cieca è tipicamente indice di un muro addossato a un edificio confinante. In tutte le planimetrie successive, fino alla demolizione del 1886, il teatro continua a essere raffigurato come inserito in una fila continua di case.
Per quanto riguarda la forma della pianta, l'edificio viene rappresentato con una semplice sagoma trapezoidale in tutte le planimetrie disponibili, dal momento della sua costruzione fino al 1897. Nella planimetria del 1814, così come in quella praticamente identica redatta dall'ingegner Johann Candido nello stesso anno, l'edificio è ancora raffigurato con una pianta trapezoidale, ma leggermente spostato verso ovest, vale a dire arretrato rispetto alla strada e alla fila di edifici adiacente sul lato meridionale.
È soltanto nella planimetria del 1830, opera di Johann Meltzel e Ladislaus Vőrőš, che diventa visibile per la prima volta un vero ampliamento: la pianta assume la forma di una L rovesciata, configurazione che si ripete in tutte le planimetrie successive. L'ampliamento sarebbe dunque databile tra il 1814 e il 1830, a meno che i rilievi del 1814 non abbiano registrato il cambiamento collocandolo per errore nel posto sbagliato, caso in cui la finestra si estenderebbe fino al 1897. Ciò che resta comunque certo è che, per tutto il periodo in cui l'edificio svolse la propria funzione teatrale, dal 1765 al 1805, mantenne invariata la propria pianta trapezoidale originaria: le modifiche più significative appartengono tutte alla fase successiva, quella residenziale e alberghiera.

Un tassello ritrovato

Demolito nel 1886 per far posto alla scuola elementare femminile, il teatro voluto da Giuseppe Bono e passato poi, per acquisto, a Giuseppe de Gerliczy, resta oggi solo nella memoria documentaria della città. Ma è una memoria che, incrociando planimetrie, catasti, perizie tecniche e un'incisione a lungo trascurata e mal datata, ha finalmente restituito un volto e un indirizzo preciso a uno dei capitoli meno conosciuti della vita culturale fiumana del Settecento: un teatro da 37, forse 38 palchi, nato per intrattenere i mercanti del porto franco nelle loro ore libere, sopravvissuto per oltre un secolo tra balli in maschera, stagioni operistiche e un contenzioso sui giochi d'azzardo che rischiò di stroncarlo appena nato. Quel ricordo ha oggi un indirizzo esatto: lo stesso, non a caso, dove sorge la Biblioteca universitaria, come se la vocazione culturale di quell'angolo di città, cominciata con Giuseppe Bono nel 1764, non si fosse mai davvero interrotta.

SHUTTERSTOCK

Michael Clarke Duncan

LIBRI di Jan D'Alessio

NATO NEL 1996 COME ROMANZO A PUNTATE, IL RACCONTO DI STEPHEN KING RAPPRESENTA UNA RIFLESSIONE SULLA GIUSTIZIA, SULLA COLPA E SULLA POSSIBILITÀ DI CONSERVARE L'UMANITÀ DI FRONTE ALLA MORTE

TRENT'ANNI LUNGO IL MIGLIO VERDE

Nel 1996 Stephen King decise di fare qualcosa di insolito persino per uno scrittore abituato a muoversi con disinvoltura tra generi, formati e dimensioni narrative. Invece di pubblicare un nuovo romanzo in un unico volume, scelse di dividerlo in sei parti, distribuite mensilmente tra marzo e agosto. Il lettore avrebbe dovuto aspettare l'episodio successivo per sapere come sarebbe proseguita la storia, senza poter sfogliare le pagine successive e senza alcuna possibilità di anticipare gli sviluppi. The Green Mile, questo il titolo originale, nacque dunque come un romanzo a puntate, un esperimento editoriale che guardava deliberatamente alla tradizione ottocentesca e che si sarebbe rivelato un enorme successo. Trent'anni dopo, l'esperimento è diventato parte della storia editoriale di Stephen King, mentre il romanzo è ormai inseparabile dall'immaginario costruito dal film di Frank Darabont del 1999. Eppure, Il miglio verde continua a meritare una lettura autonoma, lontana per quanto possibile dalla memoria della pellicola con Tom Hanks e Michael Clarke Duncan. Perché sotto la superficie di quella che potrebbe sembrare una delle storie più sentimentali dello scrittore di Maine si trova un romanzo che affronta alcuni dei suoi temi più ricorrenti come la violenza, la colpa, la morte e la paura dell'ignoto attraverso un ambiente nel quale il soprannaturale non rappresenta una fuga dalla realtà diventando uno strumento per metterne in discussione le regole.

Il braccio della morte

Il luogo scelto da King è il braccio della morte della prigione di Cold Mountain, in Louisiana, nel 1932. Il corridoio che conduce alla sedia elettrica è chiamato dagli stessi detenuti e dalle guardie "il Miglio Verde" per il colore del linoleum che ricopre il pavimento. È una denominazione quasi rassicurante, persino banale, per un luogo nel quale ogni passo può essere l'ultimo. I condannati percorrono quel corridoio sapendo esattamente dove conduce; gli uomini incaricati di accompagnarli hanno invece il compito di trasformare un'esecuzione in una procedura ordinata, regolamentata e il più possibile priva di imprevisti. È proprio questa normalità burocratica a rendere inquietante l'ambientazione.
King non presenta il braccio della morte come un luogo popolato esclusivamente da mostri. Al contrario, lo costruisce come una piccola comunità con le proprie regole, le proprie gerarchie e le proprie abitudini. Le guardie discutono, scherzano, svolgono il proprio lavoro; i detenuti litigano, si annoiano, ricordano il passato. Anche l'attesa della morte finisce per assumere una dimensione quotidiana. La sedia elettrica, chiamata "Old Sparky", è allo stesso tempo uno strumento di morte e una componente dell'ambiente di lavoro. A raccontare questa storia è Paul Edgecombe, responsabile del blocco della prigione. Il punto di vista è quello di un uomo anziano che rievoca avvenimenti accaduti molti decenni prima. Questa scelta consente a King di costruire una distanza tra l'uomo che ricorda e quello che un tempo percorreva quotidianamente quel corridoio. Paul sa già che alcuni degli uomini incontrati durante quell'anno sono destinati a morire e che alcune decisioni prese allora continueranno a seguirlo per tutta la vita. Il romanzo diventa così, fin dalle prime pagine, una storia sulla memoria; il racconto del tentativo di un uomo di dare un ordine a qualcosa che non può essere realmente risolto. Ricordare significa tornare davanti alle proprie responsabilità, riconoscere gli errori e confrontarsi con conseguenze che il tempo non è riuscito a cancellare. La vecchiaia di Paul rappresenta quindi sia una cornice narrativa che la prova vivente che alcune esperienze non terminano con gli eventi che le hanno provocate.

Il peso di John Coffey

L'arrivo di John Coffey modifica completamente questo equilibrio. Condannato per lo stupro e l'uccisione di due bambine, Coffey sembra incarnare inizialmente la figura del criminale irrimediabilmente colpevole. È gigantesco, fisicamente imponente e destinato a essere ricordato soltanto attraverso il crimine per il quale è stato condannato. Eppure, il suo comportamento contraddice immediatamente l'immagine che gli altri hanno di lui. Coffey è gentile, impaurito dal buio, ingenuo fino all'inverosimile. Soprattutto, possiede un potere inspiegabile: riesce a guarire le persone e gli animali trasferendo dentro di sé il loro dolore e la loro malattia. King inserisce il soprannaturale all'interno di un ambiente estremamente concreto, senza trasformare Coffey in un eroe tradizionale. Il personaggio non arriva nel braccio della morte per combattere il male o per salvare il mondo. È un uomo che vorrebbe soltanto essere lasciato in pace, che non comprende pienamente il proprio dono e che, soprattutto, non riesce a sottrarsi alla sentenza pronunciata contro di lui. Il contrasto è deliberatamente crudele: l'uomo condannato come assassino possiede una capacità quasi miracolosa di restituire la vita, mentre gli uomini incaricati di amministrare la giustizia sono costretti a prepararlo alla morte. La domanda che nasce da questa contraddizione non riguarda soltanto l'innocenza o la colpevolezza di Coffey. Riguarda la possibilità stessa che un sistema umano possa amministrare la giustizia con assoluta certezza. King non ha bisogno di trasformare il romanzo in un trattato sulla pena capitale. Gli basta mostrare cosa accade quando una procedura concepita per essere impersonale incontra persone concrete. Ogni condannato porta con sé una storia diversa, e il lavoro delle guardie consiste proprio nel mantenere una separazione tra quella storia e il compito che devono svolgere. Finché i detenuti possono essere considerati soltanto "condannati", l'esecuzione rimane una procedura. Quando invece acquistano un volto, una voce, un passato e una relazione con chi li sorveglia, la distanza morale comincia a cedere.

I volti dei condannati

Il romanzo è particolarmente efficace proprio perché non presenta tutti i detenuti allo stesso modo. Alcuni sono chiaramente crudeli, altri sono meschini, altri ancora suscitano compassione. Eduard Delacroix, per esempio, è un assassino ma è anche un uomo terrorizzato dalla propria esecuzione, legato affettuosamente a un piccolo topo che ha addestrato durante la permanenza in prigione. William Wharton, al contrario, incarna una forma di violenza quasi incontrollabile. In mezzo a loro, Paul e gli altri agenti penitenziari devono continuare a

JAN D'ALESSIO

distinguere tra il mestiere che svolgono e le persone con cui hanno a che fare. Questa varietà impedisce a King di costruire una semplice opposizione tra vittime innocenti e carnefici malvagi. Il problema della pena di morte diventa più complicato proprio perché il romanzo riconosce l'esistenza della colpa portando il lettore a chiedersi che cosa significhi attribuire allo Stato il potere irreversibile di stabilire chi debba morire. L'arrivo di Coffey rende questa domanda impossibile da ignorare perché introduce nella storia qualcosa che il sistema giudiziario non può riconoscere: una verità diversa da quella contenuta nella sentenza. Il soprannaturale, dunque, viene introdotto per mettere in crisi la certezza. La società ha deciso chi sia John Coffey; il lettore scopre progressivamente che quella decisione non coincide necessariamente con la realtà.
È una distinzione fondamentale, perché il vero orrore del romanzo non nasce dal fatto che esistono poteri inspiegabili, ma dal fatto che un uomo può essere condannato a morte anche quando la verità rimane più complessa di qualsiasi verdetto. Anche il titolo assume allora un significato più ampio. Il Miglio Verde è il corridoio percorso dai condannati verso la sedia elettrica, ma è anche lo spazio nel quale tutti i personaggi sono costretti a confrontarsi con la morte. Lo percorrono i detenuti, ma ne subiscono il peso anche le guardie. Paul non entra fisicamente nella stanza delle esecuzioni con lo stesso destino dei prigionieri, eppure ogni morte lascia una traccia nella sua memoria. Il percorso, insomma, non termina necessariamente davanti alla sedia elettrica: per chi rimane, può continuare per decenni.

Il significato della struttura

La struttura a puntate rafforza questa sensazione. Ogni fascicolo del 1996 doveva lasciare il lettore in attesa del successivo, e King costruisce il romanzo attraverso rivelazioni graduali, cambi di prospettiva e finali destinati a mantenere alta la tensione. Non è un dettaglio puramente editoriale. La forma seriale obbliga lo scrittore a pensare alla narrazione come a una successione di attese: ogni parte deve soddisfare alcune domande e crearne immediatamente altre. Il lettore, a differenza di chi oggi acquista il volume completo, non aveva la possibilità di sapere che cosa sarebbe successo poche pagine dopo.
Il successo dimostrò quanto King avesse intuito il potenziale di quella forma. Le sei parti ottennero un enorme riscontro e arrivarono contemporaneamente nella classifica dei bestseller del New York Times. Quando il romanzo venne successivamente raccolto in un unico volume, la sua natura seriale rimase comunque parte integrante della sua identità. C'è inoltre un elemento quasi paradossale nel fatto che uno dei romanzi più celebri di King sia ambientato in un luogo nel quale apparentemente non dovrebbe esserci spazio per l'orrore soprannaturale. Un carcere è già, per definizione, un luogo di privazione e controllo. Non ha bisogno di fantasmi per essere inquietante. La violenza è istituzionalizzata, l'isolamento è parte della quotidianità e la morte è prevista da un calendario. King deve quindi fare qualcosa di più che introdurre un mostro: deve dimostrare che l'orrore può esistere anche dentro un sistema perfettamente organizzato. Da questo punto di vista, Il miglio verde appartiene pienamente alla narrativa di King. Come spesso accade nei suoi romanzi migliori, il fantastico non sostituisce la realtà ma la rende più leggibile. Il miracolo di Coffey permette di vedere ciò che normalmente rimarrebbe nascosto: la fragilità delle convinzioni umane, la facilità con cui una persona può essere ridotta a un'etichetta e il prezzo che può avere l'obbedienza quando entra in conflitto con la coscienza. Non sorprende, quindi, che il romanzo abbia trovato una seconda vita nel cinema.
Nel 1999 Frank Darabont, già regista de Le ali della libertà, ne realizzò un adattamento con Tom Hanks nel ruolo di Paul Edgecombe e Michael Clarke Duncan in quello di John Coffey. Il film conservò la struttura fondamentale della storia e contribuì enormemente a trasformarla in un fenomeno culturale internazionale. Fu candidato a quattro premi Oscar, compreso quello per il miglior film. La popolarità

SHUTTERSTOCK

Tom Hanks

dell'adattamento è però diventata, col tempo, anche una sfida per il romanzo. Per molti lettori contemporanei Il miglio verde arriva sulla pagina già accompagnato dai volti degli attori, dalle immagini della prigione e dalla colonna sonora del film. È difficile immaginare Paul senza pensare a Tom Hanks o Coffey senza vedere Michael Clarke Duncan. Rileggere il libro significa allora, almeno in parte, separarlo da quell'immaginario e tornare alla storia nella sua forma originaria. È un esercizio che permette di apprezzare quanto King lavori sui personaggi. Il film concentra necessariamente l'attenzione su Coffey e Paul, mentre il romanzo può concedersi deviazioni, episodi laterali e figure secondarie che contribuiscono a trasformare il blocco E in una piccola società. Mr. Jingles, il topo di Delacroix, è forse l'esempio più evidente: una presenza apparentemente marginale che finisce per diventare uno degli strumenti attraverso cui King riflette sul tempo, sulla memoria e sulla possibilità che qualcosa sopravviva alla morte.

Quesito per il lettore

A trent'anni di distanza, Il miglio verde rimane dunque un'opera difficile da classificare. È un romanzo carcerario, una storia soprannaturale, un dramma sulla pena capitale, una parabola sulla fede e un racconto sulla memoria. Nessuna di queste definizioni è sufficiente da sola. La sua efficacia deriva proprio dalla capacità di farle convivere senza che una cancelli le altre. La domanda centrale dell'opera non appartiene al 1932 e nemmeno al 1996. È una domanda che rimane aperta ogni volta che una società affida a un'istituzione il compito di decidere chi debba vivere e chi debba morire: quanto possiamo essere certi di conoscere davvero la persona che stiamo giudicando? King non offre una risposta semplice. Offre invece un uomo che ricorda, molti anni dopo, i volti di coloro che ha accompagnato lungo quel corridoio. Paul Edgecombe sa che alcune delle persone incontrate erano colpevoli, sa che altre erano vittime, sa che lui stesso ha partecipato a qualcosa che non può più modificare. La memoria diventa così una seconda condanna, diversa da quella inflitta dal tribunale ma forse altrettanto irreversibile. Il vero orrore del Miglio Verde, oltre alla sedia elettrica, è l'idea che la giustizia possa essere amministrata da esseri umani e che gli esseri umani possano sbagliare. John Coffey porta questa contraddizione fino alle sue estreme conseguenze, perché la sua esistenza dimostra che la verità può essere completamente diversa da quella stabilita dalla sentenza.
Trent'anni dopo la sua pubblicazione, Il miglio verde conserva per questo una forza che va oltre la nostalgia per una delle opere più celebri di Stephen King. La domanda posta al lettore è più scomoda: interrogarsi sulla possibilità che la giustizia, quando diventa definitiva, debba essere accompagnata da una consapevolezza altrettanto definitiva dei propri limiti. E mentre il vecchio Paul continua a ricordare quei giorni lontani, il titolo torna ad assumere il suo significato più semplice e terribile. Il Miglio Verde è la distanza che separa una cella dalla morte. Ma è anche la distanza che separa una decisione dalle sue conseguenze, una sentenza dalla verità, il dovere dalla coscienza. Una distanza che non si supera finché si resta in vita.

QUAL È IL TUO LIBRO PREFERITO? — di Helena Labus Bačić

«LA **PAROLA** È CAPACE DI RAPIRTI E PORTARTI IN UN'ALTRA DIMENSIONE»

La domanda più difficile per un appassionato di lettura e di libri è "Qual è il tuo libro preferito?". Come scegliere tra decine e anche centinaia di titoli che ci hanno emozionato, commosso, fatto piangere e rabbrividire, che ci hanno entusiasmato con la bellezza della scrittura, la chiarezza del pensiero espresso, la capacità di coinvolgerci in una storia incalzante, che ci hanno fatto sognare e immaginare mondi nuovi, terre che non abbiamo mai visto, ma descritte in maniera così incantevole da suscitare un'inspiegabile nostalgia. E poi, quale criterio adottare? Scegliere i libri che hanno determinato una svolta nella nostra vita, che ci hanno fatto crescere, che ci hanno emozionato e che ci sono rimasti dentro per giorni, oppure quelli che ci hanno aperto gli occhi in riguardo a un argomento o problema, che ci hanno insegnato qualcosa di nuovo e aiutato a superare un periodo difficile nella nostra vita. Quale che sia il criterio, è sempre un compito quasi impossibile da assolvere senza che ci si senta insoddisfatti della lista stilata. Perché i libri che meritano di venire menzionati sono così numerosi e l'elenco non sarà mai definitivo. Ed è un bene che sia così perché vuol dire che le possibilità sono infinite e che ci evolviamo di lettura in lettura. Nell'intento di conoscere i gusti letterari di persone di spicco della scena culturale della CNI, come pure quelle appartenenti alla maggioranza, abbiamo posto loro proprio la domanda più difficile: scegliere cinque libri preferiti in base a un criterio personale.
Abbiamo affidato il compito di fare un elenco dei cinque libri preferiti alla scrittrice e geografa Florinda Klevisser, grande appassionata della storia di Fiume, autrice di diversi libri pubblicati in Croazia e in Italia, nonché vincitrice di diversi premi al Concorso d'Arte e Cultura "Istria Nobilissima" nella categoria Letteratura.

RONI BRMALJ

A PROPORRE L'ELENCO DI CINQUE TESTI PREFERITI È LA SCRITTRICE E GEOGRAFA FLORINDA KLEVISSER, DA SEMPRE APPASSIONATA DI LETTURA

I libri accanto al caminetto

"Ho sempre amato leggere, e anzi leggevo molto più da bambina, quando divoravo con avidità tutti i libri che avevo a disposizione. Ricordo con piacere il periodo in cui mia nonna lavorava alla biblioteca della Comunità degli Italiani e io ci andavo regolarmente. Mi sono letta tutti i titoli della sezione ragazzi, innamorandomi di ciascun libro. L'unico che non mi era piaciuto tanto era *Capitani coraggiosi*, per quella puzza di pesce che permea tutto il romanzo. Probabilmente farei bene a rileggere il capolavoro di Rudyard Kipling e a dargli il giusto apprezzamento. Ma tornando al tema centrale, ovvero i cinque libri che ho amato e che mi hanno influenzato di più, ho scelto di raccontarli in ordine cronologico, secondo il periodo della mia vita in cui li ho incontrati. Ricordo quanto erano speciali per me i libri che trovavo accanto al caminetto la mattina del 6 dicembre come regalo di San Nicolò. Mia mamma li comprava regolarmente alla libreria Edit durante l'anno, acquistando tutti i titoli che arrivavano. Ho ancora una bella collezione dalla quale non mi sono voluta separare. L'autore che preferivo in quel periodo e che rimane uno dei miei autori preferiti ancora oggi è Jules Verne, e in particolare **Il giro del mondo in 80 giorni** (1872). Questo romanzo ha avuto un'influenza profondissima sulla mia vita: mi ha fatto sognare già da bambina di diventare un'amante delle avventure e una scrittrice (a nove anni ho anche iniziato a scrivere un romanzo, ispirato però più all'Isola del tesoro di Stevenson che alle complesse vicende di Verne). Quest'opera ha ispirato il mio viaggio intorno al mondo e il libro che lo racconta (*Viaggia con me*, Edit 2011). Il mio primo libro! Ed era nato da un'avventura. Un sogno che si è realizzato. Anche se da allora sono successe tante cose e ho avuto moltissime soddisfazioni, questo rimane ancora uno dei miei più grandi successi personali e dimostra quanto un libro ci possa influenzare".

Passione per i racconti

"Durante il periodo del Liceo – prosegue – mi sono appassionata ai racconti grazie a Boccaccio e al suo **Decameron**, che rientra sicuramente tra i libri che preferisco e quello in assoluto che mi ha fatto ridere di più. Penso che mi abbia aiutato a capire il potenziale narrativo del racconto, che ho apprezzato anche in Pirandello, ma l'influenza più grande su di me l'ha avuta il maestro del gotico Edgar Allan Poe. I suoi **Racconti del mistero, dell'incubo e del terrore**, o semplicemente **Racconti** (1845), sono per me dei capolavori, ciascuno di essi, a partire dall'introduzione di carattere scientifico o esplicativo che spesso induce a chiedersi il perché di quella disquisizione per poi trovarsi immersi senza accorgersi in emozioni che ti rapiscono e ti trasportano in un mondo di ansia e paure che permangono anche molti anni dopo la lettura. Ci sono racconti che non oso rileggere per quanto mi abbiano coinvolto, e ogni volta che inizio a leggerne qualcuno non riesco a staccarmene. È come una morbosa attrazione che rivela la potenza della parola e del suo stile letterario, capaci di rapirti e portarti in un'altra dimensione, dove tutto è possibile. A questo punto ero tentata di citare anche altri due autori che ritengo tra i massimi geni per quel che riguarda lo stile, con quella capacità di creare un mondo attraverso la scrittura e non semplicemente attraverso la trama: Andrea Camilleri (che amo anche per l'uso che fa del dialetto) e Georges Simenon.
Dopo il Liceo ho studiato geografia. In questo ambito ci sono molti testi che mi hanno influenzata; sono stati fondamentali per me i saggi del professor Larry R. Ford della San Diego State University, con cui ho lavorato per il mio dottorato in geografia urbana. Tra questi ho scelto **The Spaces Between Buildings** (2000), nel quale questo geografo – annoverato tra i 100 più importanti pensatori urbani della storia – parla di identità come fulcro attorno al quale si deve pianificare un luogo e pone il centro dell'attenzione sugli spazi intorno agli edifici che spesso vengono ignorati e sacrificati in nome dello sviluppo urbano, ma hanno un'importanza analoga agli spazi costruiti. Gli spazi aperti permettono ai rapporti sociali di avere luogo in modo spontaneo e, se vengono ideati bene, aumentano notevolmente la qualità della vita dei cittadini. Parliamo di marciapiedi, cortili, vicoli e non solo piazze e giardini. Questo modello per me è la base di quella che potrebbe, spero, diventare la città del futuro: una città pianificata per favorire i rapporti sociali e attività come lo sport, la cultura e il divertimento, con l'obiettivo di rendere le persone più sane e felici".

Un viaggio intorno al mondo

"Nel 2010, dopo il viaggio di tre mesi intorno al mondo che mi ha aperto gli orizzonti – continua la nostra interlocutrice –, mi sono dedicata anche alla crescita personale, alla spiritualità e a cercare di approfondire i temi più vari, dal funzionamento della mente alla fisica (in questo momento, ad esempio, sto leggendo *L'ordine del tempo* di Carlo Rovelli, 2017). In questo percorso, che continua tuttora, il libro che mi ha influenzato di più è il saggio di Eckhart Tolle **Il potere di adesso** (1997). Mi ha aperto gli occhi su un fatto apparentemente banale: l'unico momento che esiste e su cui possiamo agire è il presente. Non mi ero mai resa conto di quanto la nostra mente viva nel passato o nel futuro, rimuginando o immaginando problemi che forse non avverranno mai. La consapevolezza del presente mi ha aiutata a ritrovare l'equilibrio e la serenità nei momenti complicati della vita.
Tra i libri che mi hanno influenzata di più, uno occupa un posto speciale e probabilmente, se ne dovessi scegliere solo uno, sarebbe quello che citerei. Si tratta de **Il guerriero della luce** (1997) di Paulo Coelho. È un libro che consulto da quasi vent'anni: apro una pagina a caso e la leggo, e se il concetto non mi è ben chiaro il giorno dopo la rileggo prima di aprire un'altra pagina sempre a caso. Di solito questa breve lettura fa parte del mio rituale mattutino, insieme al caffè. Lo trovo sia stimolante che rincuorante: mi aiuta a credere nelle mie idee e nelle mie capacità, ma anche ad affrontare i dubbi, le paure, ad accettare i miei errori e quelli degli altri. È un libro che, nella sua semplicità, mi fa riflettere e mi fa star bene, e che come per magia trova le parole giuste per ogni situazione. Quando lo chiudo penso spesso: come si fa a scrivere un libro così?".

IL MONUMENTO, RINVENUTO NELL'AMBITO DI UNA MISSIONE ARCHEOLOGICA CONGIUNTA ISPANO-EGIZIANA, CONSISTE IN UNA MASTABA DI MEDIE DIMENSIONI ARTICOLATA IN DUE CAPPELLE FUNERARIE

SHUTTERSTOCK

SCOPERTA A SAQQARA

UNA NUOVA TOMBA RISALENTE ALLA V DINASTIA

SHUTTERSTOCK

Nell'area archeologica è stata scoperta una nuova tomba

SAQQARA

Una nuova tomba risalente alla tarda V dinastia è stata scoperta nell'area archeologica di Saqqara, in Egitto, da una missione archeologica congiunta ispano-egiziana impegnata nella campagna di scavo 2026 nella cosiddetta Necropoli di Mariet, a nord di Saqqara. La tomba, fa sapere il Ministero del Turismo e delle Antichità che ha reso nota la notizia della scoperta, risale in particolare al regno del faraone Djedkare Isesi. Il monumento consiste in una mastaba di medie dimensioni articolata in due cappelle funerarie. La cappella principale, situata sul lato settentrionale, apparteneva a un uomo chiamato Yunmen, che ricoprì diversi incarichi di alto livello nell'amministrazione dello Stato, tra cui quelli di giudice, direttore della corte e capo scriba incaricato di esaminare petizioni e reclami. La seconda cappella era invece destinata a suo padre, Iti, che svolse funzioni di scriba legate all'amministrazione delle terre agricole e delle offerte.

Collaborazione scientifica

Il progetto di ricerca è condotto dall'Università Autonoma di Barcellona e dal Consiglio Supremo delle Antichità egiziano, nell'ambito di una collaborazione scientifica che prosegue le attività di scavo e studio archeologico nell'area settentrionale di Saqqara.
Secondo Hisham El-Leithy, segretario generale del Consiglio Supremo delle Antichità, il ritrovamento fornisce nuovi dati sulla necropoli di Saqqara durante la tarda V dinastia e contribuisce alla conoscenza delle tipologie architettoniche e degli apparati artistici delle tombe, oltre che delle funzioni amministrative ricoperte dagli alti funzionari dello Stato. L'area della mastaba era già nota dagli scavi condotti dall'archeologo francese Auguste Mariette nel XIX secolo, ma non era mai stata sottoposta a un'indagine archeologica e a una documentazione sistematica secondo una metodologia scientifica completa.

Testi funerari e formule di offerta

Josep Serviño Autuori, responsabile della missione per l'Università di Barcellona, ha spiegato che le due cappelle si aprono sulla parete orientale della mastaba. Gli scavi hanno portato alla luce una facciata con testi funerari e formule di offerta, oltre alla raffigurazione del proprietario della tomba in abiti formali. Le pareti della cappella di Yunmen presentano rilievi di alta qualità con scene di attività agricole e processioni impegnate nel trasporto delle offerte verso la tomba. Numerose decorazioni conservano ancora i colori originari.
La cappella meridionale, appartenuta a Iti, comprende una falsa porta e decorazioni parietali policrome con scene di offerte, in larga parte perdute. La missione ha completato lo scavo e la documentazione scientifica delle due cappelle e ha avviato un programma di manutenzione, restauro e conservazione degli elementi architettonici e decorativi rinvenuti, con l'obiettivo di garantirne la tutela nel tempo. Amr El-Tayeb, direttore generale dell'area archeologica di Saqqara, ha sottolineato il completamento degli interventi di conservazione.

la Voce del popolo inpiù
Anno 22 / n. 196 / mercoledì, 16 settembre 2026
inpiucultura@edit.hr
Edizione CULTURA
Caporedattore Ivo Vidotto
Redattore esecutivo Helena Labus Bačić
Impaginazione Marta Lipić
Collaboratori Jan D'Alessio, Ivana Precetti e Ornella Sciucca
Foto Roni Brmalj, Jan D'Alessio, Željko Jerneić, Goran Žiković, Shutterstock, Wikimedia commons

ALLA RICERCA DI MICROBI SULLA «RONDA DI NOTTE»

SHUTTERSTOCK

Il restauro del dipinto viene portato avanti in situ

IL CAPOLAVORO DI REMBRANDT, SOTTOPOSTO A UN COMPLESSO INTERVENTO DI RESTAURO, POTREBBE NASCONDERE DIVERSE SORPRESE

AMSTERDAM | "La ronda di notte" (1642) di Rembrandt, uno dei più grandi tesori del Rijksmuseum, è sottoposta a un complesso intervento di restauro della durata di cinque anni. L'opera di recupero del capolavoro barocco, portata avanti in situ, sotto gli occhi dei visitatori, dal 2024, oltre a ridare splendore al dipinto, punta anche a svelare altri misteri. Il nuovo progetto, infatti, misurerà per la prima volta i batteri presenti sulla superficie di una delle opere più celebri della storia. Come parte dell'intervento di restauro e ricerca intitolato "Operazione Ronda di notte", che si svolge dietro a una parete di vetro al Rijksmuseum, gli esperti campioneranno per sei mesi diverse parti del dipinto, sia con che senza vernice, alla ricerca di tracce di insetti. La ricerca è portata avanti in collaborazione con Artis-Micropia, il museo dei microbi che fa parte dello Zoo di Amsterdam. I campioni verranno coltivati e presentati all'Artis-Micropia nell'installazione "The Night Watch Lives" (La Ronda di notte vive) dall'11 novembre. Questo lavoro comprenderà una riproduzione in dimensioni reali della "Ronda di notte", illustrando quali microorganismi vivano sulla sua superficie e in quali punti.

Il dipinto e i visitatori

"L'idea era di scoprire che cosa possiamo estrarre dalla superficie del dipinto in relazione con il pubblico", spiega Katrien Keune, a capo del dipartimento scientifico del Rijksmuseum. "Ogni volta che ci muoviamo, perdiamo del materiale biologico. Quando parliamo, particelle di saliva vengono espulse dalla bocca. Un curatore ha pensato: possiamo scoprire come i visitatori sono rappresentati sulla 'Ronda di notte'?". Keune aggiunge: "Idealmente, vorremmo trovare batteri provenienti da Rembrandt: questo è il Santo Graal. Credo che i batteri possano sopravvivere per molto tempo. Numerose ricerche sono incentrare sulla ricerca di campioni di DNA o di impronte digitali perché ciò ci porta più vicino all'artista".
Una ricerca recente al Rijksmuseum ha dimostrato che, a differenza dei suoi contemporanei del XVII secolo che ricoprivano le loro tele con uno strato di colla, Rembrandt usava una miscela di olio e piombo per evitare che le sue opere ammuffissero nei palazzi di Amsterdam pieni di umidità. Questo accorgimento ha forse impedito la moltiplicazione di microbi sulla superficie dei suoi dipinti. Al fine di poter conservare capolavori come quello di Rembrandt, salvo per la manutenzione delicata quotidiana, essi vengono puliti in profondità soltanto una volta ogni cinquant'anni.

La reputazione dei batteri

Eline van Bloois, microbiologa all'Artis-Micropia, spera che il progetto contribuirà a migliorare la reputazione dei batteri. "Il confronto tra un enorme capolavoro e la vita invisibile è già straordinario", dice. "Spesso, i batteri vengono visti negativamente, ma i microbi non sono implicitamente buoni o cattivi". Stando all'esperta, si stima che soltanto una minuscola frazione di microbi possa causare malattie negli esseri umani o negli animali. "Sappiamo anche che, in alcuni casi, essi effettivamente ci aiutano ad allenare il nostro sistema immunitario a essere esposto a questi microbi causando una malattia molto più lieve", spiega. "I microbi meritano anche un po' di amore". (hlb)

WIKIMEDIA COMMONS

Rembrandt: Ronda di notte (1642)