

È
TRIESTE,
UNA
BELLEZZA

Luciano Celli

EUT Edizioni Università di Trieste

A cura di:
Giovanni Fraziano

Progetto grafico:
Samuel Iuri

© Copyright 2024
EUT Edizioni Università di Trieste
via Weiss 21, 34128 Trieste
eut@units.it – eut.units.it
facebook.com/EUTEditioniUniversitaTrieste

*La versione ad accesso aperto di
questo volume è disponibile al link:
openstarts.units.it/handle/10077/36128*

Proprietà letteraria riservata.
I diritti di traduzione, memorizzazione
elettronica, di riproduzione e di adattamento
totale e parziale di questa pubblicazione, con
qualsiasi mezzo (compresi i microfilm, le
fotocopie e altro) sono riservati per tutti i paesi.

ISBN 978-88-5511-526-1 (stampa)
ISBN 978-88-5511-527-8 (online)

	Il regalo – Giovanni Fraziano	7
1	NATURA E ARTIFICIO Natura e artificio Giano bifronte Nuvole e mare Due castelli in mezzo al mare Miramar e il mito La città illuminista Scenografie sul mare	15
2	LA QUARTA DIMENSIONE Abitare	37
3	VISIBILE E INVISIBILE Il Museo Commerciale di Trieste La chiesa dei greco-ortodossi Il Canal Grande La città invisibile La Risiera di San Sabba: Fuma el camin Lo spazio sacro, la piazza Il Tergesteo e Italo Svevo	47
4	LA CITTÀ DEL MITO L'identità collettiva, il mito La città della storia e i luoghi sacri La città dei morti La Sinagoga dei Berlam	67
5	MEMORIA DELLA CITTÀ Memoria e identità	77
6	AL DI LÀ DEL CATINO Huet, Durand e piazza dell'Unità d'Italia Le rive e il ciglione carsico	87
7	POSTFAZIONE	90
	NOTE	95





IL REGALO

Giovanni Fraziano – Luglio 2024,

A Trieste, nello studio di Luciano, nel disordine ordinato dello studio di Luciano, accarezzavo con lo sguardo i contorni di una serie di oggetti misteriosi avvolti con cura in vecchia carta di giornale.

C'erano mille cose in quello studio, una vita certo, prove d'autore e libri rari. Schizzi, disegni, sculture, modelli, objets trouvés e objets d'affection, poesie messe in forma ed altre svolazzanti alle pareti come farfalle. Per ogni cosa un racconto e ci raccontammo.

Favole di architetti, favole da architetti.

Dove l'orco cattivo è sempre in agguato, ma non per questo ci si spaventa.

Di racconto in racconto quel filo sottile che lega le parole l'una all'altra si faceva via via più tenue e alla fine erano i gesti a guidare, o un semplice movimento degli occhi. Fu a quel punto che gli oggetti misteriosi rifecero la loro comparsa, liberati uno ad uno dall'involucro casuale che li custodiva.

Allineati progressivamente sul tavolo, una serie di bozzetti in fusione, dal vivo riflesso metallico. «Li abbiamo colati in modo piuttosto artigianale, qui, sui gradini dello studio. Una pazzia! Una vera pazzia».

Sono minotauri: "il minotauro".

In diverse pose, atteggiamenti, con varie espressioni... ah il minotauro, così lui: «un'ossessione, una mia piccola ossessione. Di altri momenti, con altri pensieri, o forse no. Poi alla fine tutto si mescola e ritorna, soprattutto i pensieri. Puoi scegliere, uno è per te».

Non capita spesso di ricevere in dono un Minotauro e men che meno un frammento di ossessione, ma inaspettatamente era così. Ed era evidente da subito che il dono si configurava come tessera hospitalis, atto simbolico, offerta di un legame di anime. Poiché per l'artista, per

quell'artista, le "cose" hanno ancora anima, e farne dono equivale a regalare qualcosa di sé. Di converso, riceverle corrispondeva ad accettare qualcosa della sua essenza spirituale, della sua anima. Un'anima nel labirinto verrebbe da pensare, dove per dirla con Dürrenmatt forse: «Teseo stesso è il Minotauro e ogni tentativo di venirne a capo col pensiero [...] è una battaglia che si combatte contro se stessi». Una battaglia tra umano e disumano, tra naturalità ed esodo dall'umano, dalla natura, dalla verità.

*Non ci sarà sortita. Tu sei dentro
e la fortezza è pari all'universo
dove non è diritto né rovescio
né muro esterno né segreto centro
— Borges, 1969*

Quel Minotauro, quello di Dürrenmatt appunto, vaga inconsapevole della propria bestialità in un labirinto di specchi che all'infinito riverberano una Immagine, che non sa e non può riconoscere come sua. Teseo, per ingannarlo si fa come lui, indossa una testa di toro che lo rende simile mentre al contrario è "l'altro" colui che dissolve le sue illusioni: la sua gioia, la sua innocenza, la sua volontà di farsi uomo, perché «l'esistenza di uno come lui, non era consentita dal confine posto fra animale e uomo e fra uomo e dei, affinché il mondo conservi il suo ordine e non divenga labirinto, per ricadere nel caos da cui era scaturito».

Ed ecco che il labirinto teatro di quella lotta tra "sé" poteva essere ed era, lo studio stesso di Luciano, e per estensione la città delle sue "riflessioni", di molti progetti e altrettante realizzazioni: Trieste. Città-mondo, con tutte

le città e non-città di cui è fatta, paradossale “enclave topologica” come dice Rovatti, città liminare, «dove vivendo ci si accorge di non sapere dove finisce il mare e dove comincia la terra, dove stiano precisamente l’uno e l’altra. Se – camminando – i piedi poggino sulla ferma terra o sul mare in movimento... perché la città è percorsa, pervasa dal mare, senza bisogno che dovunque ci siano ponti e canali come a Venezia». E puoi incontrare «l’esperienza di un intrinseco spaesamento che già appartiene agli abitanti della città». È Trieste, una bellezza, anche per questo. Fuggevole e presente, ingannevole e confidenziale, chiara nella sua oscura razionalità, seducente allusiva e incognita, stesa com’è tra le pieghe dei suoi crinali, della sua ambiguità, della sua architettura. La città come architettura, “L’architettura della città”, è stata per me, per Luciano prima di me e per altri ancora, una delle chiavi di lettura de la “chose humaine par excellence” dove la bellezza, ben oltre le linee del proprio e dell’immediato che spengono il desiderio, era nella compiutezza delle parti, nella loro misura, relazione, interazione, metrica, carattere, espressione, così come nello stratificarsi, opporsi, confliggere, contrastare di queste. Nella scena, nelle scene, nei costumi nei personaggi, nei primi attori e nelle comparse di un parterre urbano visto come grande azione teatrale. Non era un restar fuori «credendo di poter vincere i labirinti sfuggendo alle loro difficoltà». Era accettare la sfida, “la sfida al labirinto”, ben sapendo come Calvino sapeva «che la via d’uscita non sarà altro che il passaggio da un labirinto all’altro». Che la città, enigmatica verso il futuro «non dice il suo passato, lo contiene... come le linee di una mano...» e che, presente e celata, la città,

quella città, come altre città, non può che essere “analoga”, “invisibile”. Trieste, nella sua realtà materiale, era letteralmente sparita dalle carte nautiche quando nell’ottantacinque del secolo scorso, di un altro millennio, uno strano equipaggio con alla guida un altro Luciano, Luciano Semerani, salpò con l’intento di ritrovarla. Al grido di “Trouver Trieste” sbarcò a Parigi con un bianco battello e lì, nel cuore de la ville, alla portata di tutti, per un breve istante la ritrovò o pensò di averla trovata. Non era la Trieste reale, ma un artefatto, un simulacro, ma sufficiente ad alimentare il sogno, il desiderio, a far parlare le cose, mettendo in luce al di là delle nostalgie, delle cronologie, delle frasi fatte, dei cliché del momento, di sempre, e di quelli a seguire, il fatto, come amava ripetere Aldo Rossi, che «le distanze invisibili hanno una passione che travolge la logica quotidiana, per cui non è sufficiente sapere che la terra è rotonda per provare qualche emozione scientifica o personale».

Così come questo scritto che Luciano Celli mi offre a Barcola, dove lui viene e io ci sono, e capita casualmente di incrociare le nostre ombre e le nostre traiettorie. Con il quale intraprendendo l’unico viaggio ancora possibile, quello attraverso la nostra vita, risveglia il futuro della memoria nell’estensione ormai infinita del labirinto.

È Trieste, una bellezza.

Un’affermazione, una constatazione, ma volendo molto di più.

Poiché la bellezza, nella circolarità tra chi guarda ed è guardato con quanto osserva, chiama, con la concezione di sé, la pienezza del proprio sentimento del mondo.

Quello in cui siamo. Qui, ora.

*...e quando lo percepì come un sentire senza sapere,
un intuire senza intendimento, non come
un pensare da Minotauro, attraverso
immagini e sentimenti, quando se ne accorse
crollò a terra, e stando così a giacere
rannicchiato su sé stesso, com'era rannicchiato
nel ventre di Pasifae, il Minotauro sognò
di essere un uomo. Sognò un linguaggio, sognò
fratellanza, sognò amicizia, sognò accoglienza,
sognò amore, intimità, calore eppure
mentre sognava sapeva di essere un mostro
cui mai sarebbe stato concesso un linguaggio,
mai fratellanza, mai amicizia, mai accoglienza,
mai amore, mai intimità, mai calore,
sognò come gli esseri umani sognano gli dèi
l'uomo con la tristezza degli uomini,
il Minotauro con la tristezza degli animali.
Così lo trovò Arianna addormentato.*

—Friedrich Dürrenmatt, Il Minotauro



Un simbolo più complesso, che mi ha dato le maggiori possibilità di esprimere la tensione tra razionalità geometrica e groviglio delle esistenze umane è quello della città. Il mio libro in cui credo d'aver detto più cose resta
Le città invisibili, perché ho potuto concentrare su un unico simbolo tutte le mie riflessioni, le mie esperienze, le mie congetture; e perché ho costruito una struttura sfaccettata in cui ogni breve testo sta vicino agli altri in una successione che non implica una consequenzialità o una gerarchia ma una rete entro la quale si possono tracciare molteplici percorsi e ricavare conclusioni plurime e ramificate.

—Italo Calvino

NATURA
E
ARTIFICIO

1

Natura e artificio

È il mattino presto di una domenica primaverile.

La città in cui abito è Trieste, ma potrei anche dire che la mia città è Trieste oppure che, per me, *la* città è Trieste. La ritengo infatti una tipica città europea, quasi un paradigma, che unisce in sé qualità paesaggistiche e preesistenze architettoniche di grande interesse. Il tutto nella giusta proporzione: natura e artificio, vuoto e costruito, mare e cielo, pianura e collina, palazzi e monumenti, viali e piazze...

Esco di casa chiudendo il cancello piano piano, senza far rumore, quasi per non turbare una condizione ambientale singolare, fatta di silenzi e di aria trasparente. Mi piacciono le giornate con l'aria tersa, il cielo limpido. Abitando in collina, vedo la città ai miei piedi, immersa in un'atmosfera rarefatta, quasi metafisica. Ciò succede quando il freddo vento di nord-est la spazza in lungo e in largo, per qualche ora, o qualche giorno. Allora tutto diventa più chiaro ed evidente, come se il vento restituisse alla città una purezza di forme e di volumi originaria.

Esco di casa, come altre volte, con l'intenzione di riappropriarmi della città: percorrere le strade, abitare gli spazi... cammino quasi in punta di piedi, per non provocare rumori che possano interrompere la continuità avvolgente di quel silenzio irreal.

Abito in periferia, là dove la città, diradandosi, sale di quota, disponendo case e strade su pendii collinari. talvolta dolci, spesso erti e faticosi da percorrere. Il cuore della città rimane giù in pianura, in una stretta fascia di terreni contenuti e compressi da un lato dalla linea di demarcazione del mare, dall'altro dalle pendici delle colline. Il mare finisce contro il rigido bordo di pietra dei moli e delle banchine, artifici inventati dagli uomini per contenere il fluido acqueo con linee rette e precise. E disegnare così geometricamente quanto la natura lascia di norma indeterminato, casuale, variabile, in balia dei flussi e riflussi delle maree.

Vedo dall'alto la città che nel corso dei secoli si è attestata su quella linea zigzagante. Dentro e fuori, moli e banchine, rive e costiere, approdi e dighe: il tracciato della linea terra-

mare sembra cercare un'impossibile integrazione tra le due materie, liquido e solido.

In questo modo la linea di contatto si allunga di molto, moltiplicando così le possibilità di approdo per i naviganti, permettendo l'ormeggio e l'imbarco di persone e cose, accrescendo le occasioni di incontro fisico tra la città e il mare.

Nel caso del golfo di Trieste l'andamento serpeggiante della linea terra-mare si chiude a semicerchio. La città proiettata sull'ampio golfo e adagiata sulla stretta striscia di terreni pianeggianti è protetta alle spalle dalle gibbosità collinari. La sequenza sviluppata in verticale mare-pianura-collina, dislocata in orizzontale circolarmente crea una specie di gigantesco catino contenente la presenza, sempre diversa, del mare.

All'interno del catino, il mare perde i suoi connotati naturali e naturalistici per assumere accenti trascendenti, metafisici: la città ha costruito se stessa con l'intento di raccordare la mobilità dell'acqua con l'immobile durezza delle colline. Una composizione equilibrata, il mare, la città costruita, la collina, e poi il costone carsico e l'altipiano che si espande verso nord-est.

Il mare non è mai uguale a se stesso, la superficie è eternamente variabile, una texture che cambia di continuo colore e finitura. Dall'azzurro al blu, dal grigio all'indaco, dal bianco al cobalto, dall'elettrico al brillante, dal metilene al prussia, dal celeste al turchino, dall'oltremare al ceruleo: tutte varianti dell'azzurro. E poi la finitura della superficie: dal liscio all'increspato, dallo spumeggiante all'ondulato, dal luccicante al piatto, dall'arruffato al glabro, dal goffrato al rutilante, dal ruvido al levigato, dal fluttuante al marezzato, dallo striato al corrugato, dal raggrinzato al turgido...

Sempre diverso, sempre cangiante, nella sua eterna mobilità si contrappone alla staticità della collina. Il mare, mai uguale a se stesso, rappresenta la funzione variabile da inserire nella lettura del paesaggio, l'elemento instabile nel quadro di un panorama, il fattore volubile che si contrappone alla fissità della terra, allo skyline delle colline, così immobile, costante, stabile.

Nel quadro di un panorama è il mare che rappresenta la quarta dimensione. Rende il senso del tempo che passa, della realtà apparentemente uguale e invece sempre diversa.

Qui, fuori dal cancello di casa, sono ancora una volta attratto dalla visione del mare. Da questa collina si coglie il panorama del golfo e la superficie del mare che si perde all'infinito, laggiù sull'orizzonte.

L'orizzonte: astratto concetto mutuato dalla geometria, come se fosse possibile dare una logica razionale all'incontro impossibile tra mare e cielo, una linea di contatto inesistente, eppure così visibile. In certi giorni sembra di poter toccar con mano quella retta così precisa, definita, netta, senza sbavature, come se fosse stata tracciata da un gigantesco righello, maneggiato con cura e tenuto perfettamente a bolla: zac, una linea esatta a separare due fluidi, acqua e aria. Quella sì che è una linea immobile, dall'eternità, per l'eternità.

Solo il sole, certe volte, riesce a svelare l'imbroglio. Certe sere d'estate, il sole al tramonto, assumendo la forma di una sfera perfetta (ancora una mutazione dalla geometria), si accosta piano piano a quella linea perfetta, giù giù fino a toccarla. E poi scompare, come se si infilasse nella piega di un vestito, scoprendo così il trucco, rendendo palese l'inesistenza di un contatto diretto tra i due fluidi azzurri.

La collina è uno splendido osservatorio dal quale si può cogliere la bellezza del panorama. La stessa "funzione" delle altre colline disposte a semicerchio a ridosso della pianura che ospita il cuore della città: guardano tutte verso l'arco del golfo, convertendo così tutte le case della periferia in altrettanti luoghi di osservazione privilegiata, vedette panoramiche dalle quali si può leggere nella loro complementarità gli elementi naturali e quelli artificiali di cui la città è composta.

È domenica, le strade sono quasi deserte, la città sembra disabitata. Mi piace questa situazione: l'aria tersa, pulita, limpidissima, trasparente, il panorama della città sotto di me, la strada silenziosa. Scendo rapidamente, con leggerezza; mi disturba persino il rumore dei miei passi. Il

silenzio: nel mondo caotico e rumoroso in cui viviamo, il silenzio diventa sempre di più un valore principale.

Scendo e man mano la città diventa più compatta. In periferia l'ambiente è rarefatto, le case rare, i vuoti in prevalenza. Avvicinandomi al centro, al vuoto si sostituisce il pieno, ai giardini il costruito, al verde il grigio, al disordine la disposizione regolare, alla confusione l'ordine.

La città è la presa di possesso del territorio, della terra, da parte dell'uomo, la supremazia dell'artificiale sulla natura.

L'uomo organizza lo spazio della città a suo uso e consumo. La prima casa era una capanna. Accanto a questa, un'altra capanna, e poi un'altra ancora... tra una e l'altra lo spazio necessario per deambulare. Poi i tronchi d'albero che sostenevano il tetto della capanna saranno sostituiti da pilastri di pietra e la paglia del tetto dalle tegole. Ma la casa dell'uomo rimarrà sempre la stessa nella sua primitiva conformazione: costruita secondo le regole semplicissime del trilito, l'archetipo primitivo. Il trilito è la figura definita dalla memoria collettiva nel corso dei secoli: è il simbolo della casa dell'uomo, è il riparo dalla pioggia e dalle intemperie, è la tana in cui difendersi dagli animali, è l'alcofa in cui ritrovare la dimensione personale, è il rifugio, è il ricovero del guerriero.

Tante capanne, un villaggio. Tante case, una città.

Dentro e fuori. Casa e città. Privato e pubblico. Lo spazio delle strade e delle piazze è lo spazio comune di tutti, in cui la città mette in scena se stessa, e i cittadini recitano la vita.

In mancanza degli attori, questa mattina colgo la città nella sua purezza. È un grande palcoscenico, sul quale mi muovo con circospezione percorrendo strade deserte. Mi viene in mente il palcoscenico del palladiano Teatro Olimpico di Vicenza, dove lo Scamozzi aveva ricostruito un pezzo di città, con strade e palazzi, perché vi fosse rappresentata l'eterna e immutabile storia dell'uomo: dalla nascita alla morte, attraverso episodi d'amore e di dolore. E poi mi viene in mente il Teatro Farnese di Parma, e il Teatro Olimpico di Sabbioneta, dove lo spettatore diventava attore e la finzione diventava realtà e la commedia, vita.

Riprendo il cammino e sono ormai quasi in pianura.

Mi infilo tra due filari di alberi che fanno da cornice ad un lungo viale rettilineo, costituito da case piuttosto basse e rese omogenee da una comune atmosfera ottocentesca. La strada è ancora leggermente in discesa, ma sto ormai avvicinandomi a quell'area pianeggiante in cui la città a suo tempo ha costruito la sua parte migliore.

Questo viale alberato costituisce uno strano connubio tra materiale e vegetale; come se l'uomo avesse voluto mediare il passaggio tra la campagna aperta ed il centro città, con uno spazio ambiguo in cui si mescolano assieme in parti uguali, alberi e volumi costruiti, due filari di alberi e due filari di case che corrono in parallelo. Alla fermezza immutabile degli edifici fa da contrappunto la mobilità delle fronde verdi. Gli alberi, costretti a vegetare lungo l'allineamento del filare, ad elementi equidistanti, rappresentano la costrizione della natura entro la logica astratta della geometria. Qui l'uomo è intervenuto per forzare la natura all'interno di un proprio disegno precostituito.

È il viale xx Settembre che una volta si chiamava "l'Acquedotto". È una parte del tessuto urbano che ha sempre avuto, fin dalla sua formazione, delle caratteristiche ambientali precise, poi consolidate nel corso di due secoli: il suo amato fascino di passeggiata urbana, il suo valore storico di spazio riservato ai rapporti sociali, alla comunicazione, al loisir, al "dolce far niente".

Sono convinto che la città è costituita (anche) da una serie di "luoghi", ciascuno con una propria identità e che l'identità dei luoghi rappresenti una delle qualità specifiche della città storica. Il Viale è sicuramente un luogo con una specifica identità: il viale del passeggio, il viale della sosta estiva ai tavolini dei caffè, il viale dello spettacolo.

Continuo a scendere. E intravedo la nuova fontana dedicata a Giano.

Giano bifronte

La fontana è collocata al centro di un disegno geometrico, un tracciato di assi dalla geometria semplice che diventa

ordinatore delle diverse direzioni confluenti in questa parte terminale del Viale. Costituito da assi virtuali (geometrici) e fisici (posizione delle alberature e dei lampioni, disegno delle fasce decorative di pietra del pavimento), questo disegno dà il massimo risalto alla fontana, la cui presenza ricorda come la storia di questo luogo è da sempre legata al fluire dell'acqua.

L'elemento figurativo principale della fonte è la figura di "Giano bifronte", qui rappresentata da due mascheroni tipicamente teatrali, che fungono da bocche d'acqua.

All'inizio del Viale, dove nell'800 c'era un cancello d'ingresso che richiama il confine tra la città e la campagna, Giano, figura mitologica che presiede alla nascita e alla fine di ogni cosa, introduce alla passeggiata. Rappresenta simbolicamente la porta (*ianua*) e nello stesso tempo la dualità: è raffigurato con i due mascheroni contrapposti che guardano nelle due direzioni dello spazio (entrata e uscita) e del tempo (passato e futuro).

La fontana è collocata nel punto da cui si diparte il lungo rettilineo del vecchio Acquedotto che collegava il centro città al bosco di Farneto.

Essa è dedicata idealmente alla memoria di Domenico Rossetti, che aveva casa proprio a metà del Viale e che donò alla città uno dei due filari di platani e promosse la raccolta dei fondi per l'altro filare; e ci narra come questo sito fosse caratterizzato in passato dalla presenza dell'acqua, che ora sgorga dalle bocche della grande testa bifronte raffigurante Giano, il dio della mitologia romana.

Giano viene riproposto ora nelle sue funzioni di simbolo del transito a una parte della città riservata ai pedoni, alla ricreazione e agli spettacoli.

Da sempre infatti sul Viale si sono affacciati teatri, sale cinematografiche, a suo tempo locali di varietà, pubblici esercizi.

La presenza più prestigiosa è quella dell'ottocentesco Teatro Politeama Rossetti: ed è dal calco dei due mascheroni

situati sotto la sua gronda che sono stati riprodotti i volti di Giano.

Uno stretto legame tra mito e teatro esiste da sempre. Il mito come repertorio dell'immaginario collettivo da cui attingere stimoli per elaborare meditazioni sul contemporaneo, costituisce fonte inesauribile per il teatro: da sempre, fin dai tempi della classicità, fin da quando questa "invenzione" esclusiva dei greci, il teatro, ha utilizzato il mito come modalità espressiva e spunto narrativo.

All'inizio del Viale, Giano rappresenta simbolicamente la porta che si apre su un'altra parte di città, sul viale alberato frequentato come passeggio pedonale.

Inoltre una relazione profonda coniuga Giano a Trieste e alla vocazione mercantile della città, a testimonianza della inesauribile vitalità della mitologia classica. Il dio romano era venerato quale inventore delle navi e protettore della navigazione e dei porti.

Posto al sommo di questa fontana è un auspicio di continuità tra la nostra storia di oggi e quella illustre del fiorentino emporio centroeuropeo che siamo stati, di dialogo fervido e operoso tra il mare e il vasto entroterra continentale che s'annuncia nelle lunghe prospettive dell'altipiano carsico.

"Esco" così dal viale xx Settembre ed attraverso l'ampia via Carducci, un tempo alveo di un torrente che perimetrava il borgo imperiale denominato "Teresiano" in memoria dell'imperatrice Maria Teresa d'Austria. Il cielo non è più filtrato dall'intreccio arcuato dei rami frondosi. È libero, chiaro e luminoso. Qui ho la sensazione di penetrare nel cuore della città, caratterizzata da severa compattezza.

Nuvole e mare

Il borgo Teresiano: una serie di case di quattro, cinque piani, dalla base larga, dal profilo squadrato, massicce ma non tozze, solide ma non grevi. Anzi una singolare eleganza caratterizza la salda staticità dei volumi.

Attraverso la strada e mi inoltro nel reticolo del borgo, le

case intervallate con regolarità dalle strade, a formare una razionale maglia geometrica.

Tante strade parallele, tutte simili eppure differenti. Intersecate da tante altre strade, parallele, perpendicolari alle prime, ugualmente simili, eppure differenti. Una geometria semplice, astratta impronta il volto di questa parte di città, una geometria che conferisce al borgo una precisa identità.

Questa parte di città non era nata, giorno dopo giorno, con costruzioni erette per far fronte alle necessità contingenti espresse dagli abitanti. Era invece nata ai primi del '700 da un disegno complessivo totalizzante, uno schema superiore che traeva le proprie regole ordinatrici dalla razionalità della disciplina geometrica. Tutto questo la pone, per così dire, al di fuori del tempo e le dà un valore di absolutezza che ancor oggi si coglie percorrendo le strade del borgo.

Il cuore centrale della città, costituito dai tre borghi imperiali – Teresiano, Giuseppino, Franceschino – era stato progettato a tavolino a Vienna. Obiettivo: rendere al massimo funzionali le strutture del porto dell'Impero austro-ungarico. Vienna, capitale dell'Impero, si affacciava sull'Adriatico, e quindi sul Mediterraneo, attraverso la sua città più meridionale.

Percorro le strade-corridoio, strette e lunghe. Solo lì, in fondo, dove si percepisce la presenza del mare, il rettangolo azzurro del cielo è striato dalla presenza di qualche nuvola magrittiana. E colgo la stridente compresenza tra questo reticolo così rigido ed immobile e la straordinaria variabilità del disegno delle nuvole, una presenza vitale e surreale. Le nuvole rendono visibile il concetto della leggerezza e dell'immaterialità. Sfuggono alle leggi di gravità, a quelle della fisica dei corpi, proprio perché corpi non sono, bensì ectoplasmi, senza un contorno definito, o meglio con un contorno instabile e quindi variabile. Evanescenti e vaporose: si può giocare all'infinito per cercare nel loro contorno la somiglianza a figure conosciute: un profilo umano che si trasforma nella silhouette di un albero e poi nel fianco di una montagna... Quante volte nella storia dell'arte ricompare questa figura aerea: quante volte nella forma sempre cangiante delle nuvole i pittori hanno fissato

la variabilità del loro immaginario. Fino alla dimensione surreale di Magritte.

E in fondo: il mare. Quello stesso mare che all'inizio della passeggiata avevo visto dall'alto della collina, esteso e solenne, grande e perentorio, ora aveva un'altra dimensione. Inquadrato nelle fughe prospettiche delle case, a destra e a sinistra aveva subito una sorta di appiattimento, di riduzione, di compressione, all'interno di una cornice che lo rimpiccioliva riducendolo alla funzione di comprimario.

Ora è la città con la sua fissità eterna che fa sentire la propria presenza, solida e immutabile. Gli edifici si susseguono uno dopo l'altro. Anche loro, simili ma non uguali. Questo è il bello di questa città, sempre uguale e sempre differente.

C'è una straordinaria unitarietà-analogia stilistica tra le facciate dei vari edifici: le finestre rettangolari sono disposte ad intervalli regolari, come se all'interno le stanze si disponessero con monotona continuità. Al piano terra si aprono fori più ampi (i magazzini che dovevano servire il porto), all'ultimo piano le finestre più piccole, sicuramente per illuminare gli ambienti del sottotetto. La posizione dei fori sulla superficie di facciata è molto regolare: allineati in orizzontale e in verticale, i vuoti sono allineati intervallati ai pieni in un rapporto scandito che a chi guarda l'edificio trasmette una sensazione contraddittoria di solida leggerezza. Vuoto, pieno, vuoto...

Il pieno è costituito da superfici ora lisce, ora bugnate, ora fugate, ora rivestite da lastre di pietra e spesso interrotto da lunghe cornici orizzontali che campiscono la facciata in ampie fasce parallele. L'ultima di queste fasce, in alto sotto al tetto, conclude la facciata e si trasforma in una cornice aggettante, talora sostenuta da mensoloni di fine fattura. Le finestre sono contornate da cornici di pietra, ben lavorata: modellata, martellinata, levigata. Le finestre intelaiate in sottili profili di legno dipinti di bianco...

Eppure tutto questo apparato architettonico non dà mai l'impressione di volersi esibire con ostentazione, anzi rivela un atteggiamento dichiaratamente antiretorico, caratterizzato da un profilo decisamente *understatement*. Ciò conferisce

alla città un certo fascino coinvolgente: quello di apparire sempre uguale a se stessa, anche se sempre diversa.

Sorpassati un po' di incroci, mi si apre davanti la lunga prospettiva del porto-canale. Il borgo compatto trova la strada del mare attraverso il porto-canale secondo una stringente logica funzionale: gli edifici hanno ampi magazzini al pianoterra (uffici e abitazioni ai piani superiori) di forma rettangolare, paralleli alla banchina per offrire la massima facilità di trasferimento delle merci dai velieri ai magazzini.

E in fondo alla prospettiva del canale ancora la presenza del mare.

Due castelli in mezzo al mare

Il catino del golfo è dominato dai due castelli, quello di Miramar e quello di Duino. Il primo sembra galleggiare sull'acqua, proteso verso l'orizzonte, emanazione della collina sistemata a parco dai giardinieri di Massimiliano d'Austria. Il secondo ancorato alla costa, come nato da un'esplosione della roccia.

Il mare, il golfo di Trieste, punto d'incontro tra la cultura del nord e la cultura del sud. Trieste è fisicamente a contatto con il mare; la sua storia ci racconta che la vita stessa della città è sempre stata legata al mare, un mare popolato di leggende e di miti che si specchiano nelle acque del golfo, e rimbalzano da nord a sud, dalle brumose pianure europee alle soleggiate spiagge del Mediterraneo. Chiuso tra le due sponde da est ad ovest dell'Adriatico, anche qui legate a due mondi diversi, quella italiana e quella slava, è luogo di confronto tra due grandi aree di pensiero, rappresentate l'una dal conflitto romantico tra natura e tecnologia, l'altra dai miti eterni, pagani e religiosi.

I miti rappresentano da sempre le condizioni esistenziali dell'uomo; prova ne è la permanenza di temi ed echi dei miti classici in epoca moderna.

Il fulcro attorno al quale si elaborano esperienze artistiche di varia natura attraverso i secoli resta il mito; il mito

come identificazione collettiva da cui attingere stimoli per elaborare meditazioni sul contemporaneo; il mito da sempre utilizzato dall'uomo come modalità espressiva e spunto narrativo.

Molti grandi miti dell'antichità riguardano il mare in una dimensione epica, il navigare, il viaggiare, l'uso di quella straordinaria metafora che è la barca, la nave, la "casa sull'acqua". Ma che riguarda il viaggiare non solo sulle acque del mare, ma anche su quelle del fiume: anche qui le civiltà continentali, centroeuropee hanno costruito miti attorno ai tracciati dei fiumi, attraverso confini che segnano culture, lingue, etnie differenti: il Danubio, il Reno, la Moldava.

Il rapporto con l'eredità della cultura classica è organico a tutta la cultura europea ed affiora con evidenza anche nel periodo romantico per confrontarsi con l'universo classico mediterraneo.

Il classico è il grande serbatoio del nostro immaginario: in esso convivono il fantastico, il magico, il simbolico. In esso si generano i modelli di riferimento mentale, in esso si struttura il vocabolario artistico, si formano gli archetipi, si generano simboli e metafore.

Il Mediterraneo. Sulle coste di questo mare si è formata, cinque secoli prima di Cristo, la civiltà classica: arte, filosofia, religione, politica trovarono un'armonica coesistenza in ogni singolo individuo.

È quindi un grande palcoscenico, costellato di luoghi mitici, dove si sono esibiti tutti i personaggi del mondo mitologico, primo fra tutti Ulisse nell'interminabile odissea.

Ai due castelli di Miramar e di Duino prospettanti sul panorama del golfo, è curiosamente legato il ricordo di due personaggi-protagonisti che per vicende molto diverse vi hanno abitato per brevi periodi e in epoche diverse.

Elisabetta d'Austria a Miramar. Rainer Maria Rilke a Duino.

Miramar era definito da Sissi un bel cadavere di marmo, come ricorda Cristina Benussi: «È la notte in cui il mare libera i mostri che in esso vivono: il buio, l'abisso e il mare agitato sono

le manifestazioni simboliche di una Grande Madre che divora, aspetti dell'inconscio negativo, minaccia di inondazione e di morte.» Sissi:

*E in mezzo a quella lotta scatenata
in cui il mondo sembra naufragare,
in cui il mare sembra liberare
i suoi demoni per scardinare tutto,
s'erge col suo freddo, rigido pallore
così funereo, così immobile
come un bel cadavere di marmo
di Miramar il maestoso castello*

Sissi e Rilke. Ambedue coinvolti nella passione per la poesia, anche se con risultati di ben differente intensità e qualità estetiche. L'una si muove all'interno di un quadro culturale limitato anche se pretenzioso, l'altro fu protagonista assoluto in Europa e testimone della cultura del suo tempo.

Ambedue figure tragiche. L'una uccisa per mano di un anarchico italiano in seguito ad una assurda fatalità, l'altro vittima di un lamento esistenziale e psicologico che ha segnato la sua intera esistenza. L'una rappresentante di una scrittura femminile improntata all'inconscio negativo, l'altro perennemente sensibile all'incombere della morte, vittima di un'onnipresente ombra di presagio, portatore di negatività psicologiche, interprete di un eterno unico processo circolare tra vita e morte.

Per Rilke l'incombere della morte è una costante della vita; solo "il libero animale" è veramente libero da dolorosa consapevolezza proprio perché «ha sempre il tramonto dietro a sé»:

*La creatura, qual siano gli occhi suoi,
vede
l'aperto. Soltanto gli occhi nostri son
come rigirati, posti tutt'intorno ad essa,
trappole ad accerchiare la sua libera
uscita.*

*Quello che c'è di fuori, lo sappiamo
soltanto
dal viso animale; perché noi, un tenero
bambino
già lo si volge, lo si costringe a
riguardare indietro e
vedere
figurazioni soltanto e non l'aperto ch'è sì
profondo
nel volto delle bestie. Libero di morte.
Questa la vediamo solo noi; il libero
animale
ha sempre il suo tramonto dietro a sé.
E dinanzi ha Iddio; e quando va, va
in eterno come vanno le fonti.
Noi non abbiamo mai dinanzi a noi,
neanche per un
giorno,
lo spazio puro dove sbocciano
i fiori a non finire...*

Il castello di Duino è fondato nella roccia calcarea; sotto il giardino circostante, durante l'ultima guerra, l'esercito tedesco ha scavato una lunga galleria sotterranea che porta ad un bunker. Qui la postazione della batteria tedesca aveva il controllo del tratto di mare della baia di Sistiana e quindi dell'accesso al porto di Trieste.

La galleria si sviluppa in discesa: scende dalla quota del giardino del castello fino a metà costa. Sembra di inabissarsi nelle viscere della terra, in un percorso totalmente ipogeo. Scavato nella roccia pietra dopo pietra, una sessantina di metri, quasi al buio, una discesa agli inferi... Mi accompagna il commento poetico di Rilke, i suoi temi preferiti: l'incombere della morte, l'onnipresente ombra di presagio, la vita e la morte come processo circolare, il lamento esistenziale e psicologico, la "silenziosa intelligenza" degli Angeli, l'esperienza umana nel segno del dolore e della morte, la povertà spirituale dell'uomo...

L'ultima tappa della discesa è costituita dal bunker, con le tracce delle basi che sorreggevano le armi, rombo di cannone, crepitio della mitraglia... Davanti, finalmente, la roccia si apre, la vista è libera e si può ammirare la bellezza del golfo, la luce abbacinante del mare.

Miramar e il mito

La leggenda racconta che Massimiliano scelse di costruire un castello sul promontorio di Miramar (allora noto come Punta Grignani) dopo che la nave Madonna della Salute, su cui era imbarcato trovò un provvidenziale ricovero nell'insenatura di Grignano durante un fortunale.

Forse Massimiliano riteneva troppo modesta la residenza di Villa Lazarovich, in via Tigor sulla collina di S. Vito, dove allora alloggiava a Trieste, e decise di costruire una nuova dimora più consona al suo rango.

Forse l'Arciduca è stato attratto dalle bellezze paesagistiche della riviera triestina e soprattutto dal desiderio di fondare la nuova dimora nelle acque del Mediterraneo, culla della civiltà classica.

Mi piace pensare – e forse non sono tanto lontano dalla verità – che da Vienna si guardasse all'Adriatico, oltre che con un'ottica strettamente economica (Trieste porto dell'Impero), anche in termini simbolici come prospettiva culturale verso il bacino del Mediterraneo.

Entrare nella dimensione classico-mitologica del parco di Miramar (e delle belle architetture di Carl Junker) è come entrare in un racconto che allude a viali silenti, acque presidiate da presenze classiche, custodi rassicuranti, sostruzioni abitate... un racconto che produce uno scarto rispetto alla stabilizzazione dell'iconografia corrente che ripercorre realtà passate come mere sopravvivenze.

La città illuminista

Mi immergo nuovamente nel “Teresiano”. Gli isolati sono compatti e vanno a coprire i vari tasselli della griglia ortogonale geometrica. La griglia si sfrangia e s’interrompe solo ai bordi del quartiere, in presenza di preesistenze naturali o artificiali: a nord-est il torrente che un tempo occupava la via Carducci che ho appena oltrepassato, a sud le pendici del colle di S. Giusto con l’insediamento compatto del borgo medievale. Il colle di S. Giusto si intravede in fondo alle lunghe strade-corridoio.

È in posizione centrale rispetto alla città, quasi baricentrica. Ospita i primi insediamenti di Trieste fin dal periodo romano. Successivamente secondo una logica insediativa di tipo organico, intorno all’acropoli (con l’emergenza della cattedrale) gli edifici si distribuiscono seguendo l’andamento delle curve altimetriche.

Casa dopo casa, si è definito spontaneamente il tracciato organico delle strade, come sempre succede nella città medievale e come tuttora possiamo constatare. Si forma così la città murata, tutta racchiusa in se stessa, che comunica con il territorio circostante solo attraverso alcune “porte”.

Allora la città si affacciava sul mare con il piccolo porto, il mandracchio, fuori dalle mura, al quale corrispondeva, all’interno delle mura, il vuoto della “piazza grande” e del foro, luoghi rappresentativi, primo nucleo organizzato che nei secoli successivi si ampliarà per dare origine all’invaso di piazza dell’Unità.

A questo primo insediamento, così definito nelle sue caratteristiche tipologiche e morfologiche, nei rapporti casa-strada, nelle relazioni tra spazio edificato e spazio vuoto, così concluso autonomamente entro le mura medievali, ad iniziare dai primi anni del ’700 si giustappone per semplice accostamento la città nuova, la città moderna, la città dei borghi imperiali sette-ottocenteschi. Questi danno un contributo decisivo alla costruzione di quella immagine della città che ancora oggi riteniamo costituisca il volto di

Trieste, la sua identità irripetibile. È per volontà di Vienna che in questi anni Trieste assume un ruolo importante, di livello europeo: Carlo VI (e poi Maria Teresa d'Austria) intuiscono le potenzialità della città e ne programmano con ferrea logica lo sviluppo, al fine di attrezzarla quale porto principale dell'Impero.

Così nasceva il borgo Teresiano, costruito per primo, sugli insediamenti delle saline esistenti, ai piedi del borgo medievale adagiato sulla collina, culminante con la chiesa e il castello di S. Giusto. Il suo tracciato regolare, ippodameo, ancor oggi chiaramente identificabile, si organizza in presenza del porto-canale.

Gli altri due borghi, il Giuseppino e il Franceschino, saranno costruiti negli anni a seguire, secondo una logica d'insediamento del tutto analoga. Tengono conto per la loro definizione-perimetrazione dei limiti naturali e artificiali del contesto, pur conservando alla fine una forma compatta, chiaramente identificabile: gli sbarramenti dei colli, la linea terra-mare, l'alveo dei torrenti, definiscono le aree pianeggianti dove l'edificazione risulta più semplice, meno onerosa e la movimentazione delle merci risulta più agile.

Così il Giuseppino, disposto in prossimità della riva con il lato lungo parallelo al mare. Così il Franceschino, ultimo costruito in ordine di tempo, andrà a organizzare l'espansione della città a est oltre quel torrente che, successivamente interrato, avrebbe preso il nome di via Carducci.

In un ideogramma schematico che volesse cogliere gli elementi principali che compongono il quadro morfologico naturale e artificiale della città dovrebbe comparire il ciglione carsico come forte linea di separazione tra la corona collinare che cinge la città e l'altipiano, e poi il catino d'acqua del golfo e i tre quartieri imperiali dal tracciato geometrico regolare adagiati nell'area pianeggiante di fondo valle.

Il territorio triestino presenta così modalità d'insediamento molto varie, diverse a fondo valle e sull'altipiano carsico. Se si confronta una planimetria del quartiere teresiano e una

degli abitati ubicati sul Carso traspare chiaramente come il primo insediamento sia stato realizzato seguendo una maglia geometrica, astratta, mentre invece gli abitati carsici sono nati per spontanea aggregazione e costituiscono oggi un tessuto a carattere fortemente organico.

Ed è dalla totalità di queste situazioni esistenti sul territorio che si evince la singolarità identitaria di Trieste: città laboratorio in cui la storia dell'architettura e l'evoluzione del fenomeno di urbanizzazione si sono concretizzati in molteplici episodi di diversa natura.

Scenografie sul mare

Sorge quindi Trieste, come città di fondazione, voluta e disegnata a tavolino a Vienna, con un preciso ruolo e precise finalità di carattere funzionale: Trieste è il porto dell'Impero e come tale deve assumere, anche dal punto di vista formale, architettonico, simbolico, il volto di una città europea. Trieste diventa la porta da cui Vienna accede al mare, il luogo in cui la cultura della mitteleuropa incontra, si fonde, si proietta verso gli orizzonti della classicità, verso il mondo classico del bacino del Mediterraneo.

Dunque, in un momento in cui in Europa nasce la città moderna ed acquistano forma le grandi capitali, a Trieste con la stessa logica strettamente razionale e con un processo formativo di tipico stampo illuminista, si costruisce il primo quartiere settecentesco, il Teresiano, su un impianto a scacchiera derivato dai tracciati delle vecchie saline interrate fuori mura; e successivamente viene realizzato il borgo Giuseppino con le stesse modalità costruttive.

Tra questi brani di città compatti e formalmente conclusi e le pendici del borgo medievale prende forma, intorno al 1860, quella "Piazza Grande" che poi sarà ribattezzata piazza dell'Unità d'Italia, un grande vuoto che assume il ruolo di cerniera nel punto di confluenza tra i due borghi, garantendo così l'indipendenza formale di ciascun sistema

rispetto all'altro. Si risolve così senza mediazione il passaggio tra le strade-corridoio dei borghi imperiali e il grande vuoto della maggiore piazza della città.

Nella mia passeggiata ho la sensazione fisica di sbrogliarmi dalla tessitura della maglia teresiana e di immergermi nello spazio vuoto di piazza dell'Unità, "Piazza Grande", la piazza più rappresentativa della comunità urbana. Penso che la qualità di questo spazio deriva principalmente dalla presenza del quadro naturale del golfo e dalla dimensione metafisica del vasto piano orizzontale delimitato dalla armonica cortina delle facciate che fanno da cornice.

La morfologia della città ci racconta la sua storia.

Lo stato fisico della città, così come si presenta oggi, ci permette di ripercorrere la storia della città, di capire la logica secondo la quale essa si è formata e ricostruire così la sequenza delle trasformazioni avvenute nei secoli.

L'attuale condizione è da considerarsi risultato, finale ma non definitivo, della sedimentazione degli interventi operati nel passato. È possibile quindi cogliere nel volto della città le costanti dello sviluppo urbano, le invarianti che si sono ripetute nel tempo, gli elementi su cui si fonda l'identità della città.

Dallo spazio della piazza, così vasto eppure così accogliente, vengo proiettato verso il mare, attratto dal panorama del golfo. Dalla riva colgo la corona di colline che circonda la città. La conformazione orografica di Trieste è piuttosto articolata e complessa: attorno all'arco del golfo si dispongono a semicerchio, lungo la direttrice nord-est-sud, una sequenza di colline: Greta, Roiano, Scorcola, S. Giusto, S. Vito, S. Giacomo, Chiarbola.

La fascia pianeggiante tra la linea terra-mare e le pendici delle colline è molto ristretta, anche se più volte in epoche successive è stata oggetto di allargamenti, interramenti di banchine o scavi di colline, sempre con l'obiettivo di conquistare spazi utili per l'edificazione o per la movimentazione delle merci sulle rive del porto.

Come per esempio, nella seconda metà dell'800, l'interramento alle pendici del colle di Scorcola finalizzato

all'insediamento del primo nucleo del porto. Fino ad allora le funzioni portuali sono sostenute dal mandracchio, dal porto-canale e dalle rive lungo le quali ormeggiano le navi mercantili. Mentre negli anni subito seguenti il modellamento della costa a sud del promontorio di San Vito crea gli spazi per realizzare il porto nuovo. È allora che si determina quella bipolarità delle strutture portuali che, ancora dopo un secolo, costituisce un problema di fondo nell'organizzazione della città, problema irrisolto, sul quale spesso la città si è divisa nel sostenere soluzioni tra loro discordanti.

Il processo di formazione del centro storico, della parte più significativa di Trieste, quella parte che ha da sempre costituito l'identità della città, passa principalmente attraverso la valorizzazione del rapporto terra-mare: all'interno dell'invaso delle colline il paradigma della città neoclassica e l'emergenza dell'acropoli costituita dal colle di San Giusto si confrontano con l'assolutezza del quadro del golfo.

Successivamente, nel '900, gli sviluppi urbani registrano il superamento delle soglie fisiche, la penetrazione nelle vallate e l'occupazione delle pendici delle colline. Ma l'espansione non è più pianificata secondo modelli precostituiti, non ha più forma riconoscibile. Né la nuova edificazione risulta in qualche modo rapportata alla struttura del centro storico.

La stessa direttrice Stazione Ferroviaria – Barriera – piazza Garibaldi – viale d'Annunzio (creatasi per successivi prolungamenti tra '800 e '900) si forma spontaneamente, senza una precisa volontà pianificatrice: con andamento nord-sud comunque è destinata ad essere elemento regolatore degli insediamenti compatti in serie chiusa che su essa prospettano.

La corona edificata che circonda il centro storico, assumendo sempre maggiore consistenza, risulta più compatta alla base, mentre si sfrangia diluendosi man mano che le colline si elevano verso l'altipiano carsico e lambiscono la linea serpeggiante del ciglione.

Anche il mio sguardo è attirato dal panorama del golfo. Il golfo mi compare come un gigantesco catino, e mi sembra che il bordo sia costituito dal ciglione carsico: al di là di questo limite naturale si estende l'altipiano. Qui la logica che sottende l'edificazione è completamente diversa rispetto al fondo del catino; qui gli insediamenti abitativi sono strettamente relazionati all'ambiente naturale; qui si integrano nel paesaggio in modo inscindibile l'opera dell'uomo e l'ambiente naturale. È un altro mondo, rispetto al fondo del catino, al quale la città ha sempre rivolto lo sguardo con grande attenzione.

Scrive Predrag Matvejević:

A Trieste sono arrivato più spesso per terra che dal mare. Venendo dalla parte del mare vedevo un grande porto, uno solo, vecchio e nuovo insieme, con una fortezza e un campanile sovrastanti. Dalla parte di terra, la costa, la periferia e il Carso si collegano in un modo che mi sembrava inconsueto. La città è tutta marittima, il suo primo retroterra è già continentale.

LA
QUARTA
DIMENSIONE

2

Abitare

La città è fatta apparentemente di strade e di facciate di case. Che cosa succede dietro quelle facciate, dietro quelle finestre, simili a canali di osservazione, attraverso i quali le stanze prospettano sulla strada? Quanto succede all'interno della stanza non è visibile dalla strada. Ma viceversa, sì: dall'interno i probabili abitanti possono controllare tutto quanto accade nello spazio della strada.

La finestra, il canale di osservazione è sempre lì; mentre gli occupanti cambiano nel tempo, si alternano: nascono, vivono, muoiono. Le loro azioni, molto varie, scandite dal tempo, condizionate dal modificarsi di usi e costumi. La finestra è sempre lì, indifferente a qualsiasi mutazione avvenga all'interno della stanza. Occhio inalterabile e impenetrabile, permette una visione unidirezionale: dall'interno verso l'esterno.

E sembravano anche a me delle feritoie impenetrabili, una accanto all'altra: quegli occhi equidistanti, in verticale e in orizzontale, non battevano ciglio. Quelle facciate erano lì, da sempre, e non avevano subito deformazioni derivanti da quanto era successo all'interno di quelle stanze: vita e morte, alternativamente.

Questa immutabilità dell'esterno delle case, così indifferente alla mutabilità delle case al loro interno mi affascina: mi ricorda la staticità delle pietre, poste lì da qualcuno, tanti anni fa, una sopra l'altra, a formare quel muro silenzioso, e lì rimaste per secoli. Le pietre non si muovono, penso. E tutto ciò mi dà il senso della città sì costruita dagli uomini, eppure così indifferente alla storia degli uomini.

Rallento per scrutare meglio all'interno di un occhio, mi fermo per cogliere un eventuale movimento, il segno di un'azione o della presenza di un abitante. Nulla.

*Tutti coloro che hanno fuggevolmente
riflettuto sull'argomento sanno che il
carattere precipuo dell'architettura – il
carattere per cui essa si distingue dalle
altre attività artistiche – sta nel suo agire*

con un vocabolario tridimensionale che include l'uomo. La pittura agisce su due dimensioni, anche se può suggerirne tre o quattro. La scultura agisce su tre dimensioni, ma l'uomo ne resta all'esterno, separato, guarda dal di fuori le tre dimensioni. L'architettura invece è come una grande scultura scavata nel cui interno l'uomo penetra e cammina... La cinematografia rappresenta uno, due, tre cammini possibili dell'osservatore nello spazio, ma lo spazio si apprende con infiniti cammini. E inoltre, una cosa è stare seduto nella poltrona di un teatro e vedere gli attori che si muovono, un'altra vivere e agire sulla scena della vita. C'è un elemento fisico e dinamico nella creazione e apprensione della quarta dimensione col proprio cammino; c'è la differenza come tra fare dello sport e veder gli altri che giocano, tra ballare e veder ballare, tra amare e leggere romanzi d'amore.

Così Bruno Zevi in *Saper vedere l'architettura* testo fondamentale, del 1956, su cui si sono formati tutti i giovani studenti italiani d'architettura degli anni '50-'60.

In queste pagine Zevi affronta il tema della terza (e quarta) dimensione dell'architettura, e quindi dell'attenzione che il progetto d'architettura dovrebbe riservare alla definizione degli interni.

Nel giugno del 1989 organizzai una tavola rotonda con esperti di discipline differenti, chiamati a dare un contributo alla definizione del significato di abitare, ciascuno secondo un'ottica pertinente alla propria disciplina, soprattutto in relazione alla situazione triestina. L'attenzione per la cultura dell'abitare delle nostre aree geografiche e per i problemi relativi alla memoria storica del luogo è stata mediata

attraverso l'ottica derivante dal mondo della letteratura, dell'arte, del cinema.

Dunque quali giochi, quali balli, quali modi d'amare si nascondono dietro a quelle facciate, all'interno di quegli edifici, nell'ambito di ambienti socialmente così differenti, ai quali corrispondono naturalmente arredamenti così differenti, immagini domestiche diverse. Immagini che mi sembra interessante relazionare a un'immagine della città che tra '800 e '900 si è via via sostanzialmente consolidata, senza apprezzabili variazioni.

Nelle strade ortogonali del borgo teresiano, dietro quelle finestre degli edifici ottocenteschi, abitati dalla borghesia triestina, gli arredi delle stanze erano più funzionali-pratici che esteticamente raffinati e la borghesia, la media e piccola borghesia triestina, anche se cauta nell'esibire il privato, comunque tradiva la sua recente natura plebea.

Partecipava a quella tavola rotonda anche Roberto Damiani, profondo conoscitore della letteratura triestina, il quale rilevava che anche in tempi recenti «il progetto dell'arredamento è autarchico, corretto appena (e non sempre) dai consigli del falegname sulla robustezza di quel legno o del tappezziere sulla durata di quella stoffa... sono io che ci devo vivere, in casa, è giusto che sia io a farla a misura del mio gusto».

Gli esiti della tavola rotonda furono successivamente raccolti in una pubblicazione, *Modi dell'Abitare*. Nello sviluppare il suo intervento, Damiani passa in rassegna alcune pagine dei principali letterati triestini dell'Otto-Novecento e ci restituisce un quadro complessivo interessante dal punto di vista non solo descrittivo degli interni ma anche degli aspetti sociali e dei molteplici significati simbolici che i singoli abitanti danno alla propria casa, anche se ci mette sull'avviso che concorda con Mario Praz, laddove dice che «in letteratura la troppo analitica precisa descrizione d'ambiente rischia a volte di compromettere irrimediabilmente una Stimmung. Ed è la Stimmung che interessa il lettore».

Lo stesso Italo Svevo, ovvero Ettore Schmitz impiegato di banca e poi dirigente d'industria (dei suoceri), "usa" la descrizione dell'arredamento sostanzialmente a fini

strumentali: è un quadro di fondo su cui si proiettano azioni, relazioni, la vita stessa dei personaggi.

«Nel suo primo romanzo, Una vita, casa Maller è una prestigiosa residenza nel cuore del borgo teresiano. Nella cucina brilla una vasta batteria di rami... La stanzuccia di ricevimento di Annetta, la giovane figlia, è tappezzata di raso, ricoperta di soffici alti tappeti, ingombra di mobiletti che rivestono eloquentemente funzioni d'appoggio alle numerose chincaglierie cinesi, moda quest'ultima alimentata dalle navi del Lloyd Austriaco, che da Trieste fanno le rotte dell'Estremo Oriente. Nel tinello si ammassano un pianino, vari mobili di stile incerto, sedie di paglia e altre imbottite; mentre sono disposte a ventaglio alle pareti, con cura, molte fotografie, che relegano i quadri molto in alto, al di sopra dei mobili. E qui non v'è dubbio che il senso di agiatezza e solidità si concretizzi nell'oppressione che non sa distinguere tra ipertrofia e semplicità, com'è nell'austera biblioteca con gli armadi neri, le due ottomane, il tavolo con le comode sedie.»

E in *Senilità* «... l'ombrello cinese piantato in capo al letto di Angiolina e le numerose fotografie alle pareti della stanzaccia dove Emilio si ritrova ad amarla non sottintendono nessun giudizio estetico, bensì sono indizi da cui il protagonista viene messo sull'avviso. Tanti mobili, tutti dello stesso legno pregiato, noce ... lo stesso letto coperto di un drappo con larga frangia. Una ragazza onesta potrebbe forse permettersi tali lussi?»

In *La coscienza di Zeno* «l'accostamento in salotto di due mobili di fattura diversa, uno veneziano 'ricco d'oro' e un Luigi XIV, è un semplice dato di fatto, privo di soprassensi»: per l'industriale Ettore Schmitz «... le accensioni moralistiche hanno ceduto il campo a una visione disincantata e ironica dell'esistenza, da cui non si reclamano più risposte grandi, soltanto agi che compensino la sua natura di malattia sicuramente mortale.» In molti casi la letteratura triestina è interpretazione ed elaborazione di temi strettamente correlati al disagio della civiltà, alla fatica del vivere, alle inquietudini dell'uomo della moderna civiltà industriale.

Ancora piuttosto dettagliata è la ricostruzione degli ambienti in cui si muovono, interagiscono, vivono i vari personaggi che si ritrovano nelle opere di Scipio Slataper.

In *Il mio Carso* è descritto minuziosamente lo squallore della stanza di Vila:

...la sua camera aveva un intonaco a stampi rosso cinerini, mattoni slabbrati per pavimento, un pianoforte coperto da un canovaccio crocettato, un letto, un armadio con su boccette di medicinali e una civetta impagliata. Una lastra della finestra era di latta rugginosa, con un foro per il tubo della stufa.

Fausta Cialente ne *Le quattro ragazze Wieselberger* descrive la casa di città di una benestante famiglia triestina alla fine del secolo ('800): una casa con acqua corrente, le stanze riscaldate da «grandi, belle stufe tirolesi di splendente ceramica fulva, bionda e lattea; a legna e a carbone», bagni con le vasche in zinco da riempire con brocche d'acqua bollente, lampade a gas o a acetilene.

Renzo Rosso nel romanzo *La dura spina* descrive l'ambiente in cui vive una famiglia piccolo-borghese triestina dell'immediato secondo dopoguerra: gli ampi spazi del salotto e della camera da pranzo arredati da vari mobili, da quadri appesi alle pareti raffiguranti idilliaci casolari di montagna in mezzo a pendii verde insalata e dal tipico vaso "centrotavola", un vaso di falso cristallo a punte contenente delle spighe di vetro...

Stelio Mattioni, in *Il re ne comanda una*, ci riporta all'interno del borgo teresiano, dove, in via Valdirivo 16, una casa bassa, con al primo piano un poggiolo in ferro battuto e sopra il portone una testa d'uomo coi baffi si sviluppa al suo interno attraverso un'intricata planimetria labirintica, tipica di molti edifici del borgo:

...un lungo corridoio color caffelatte, in cui si trovano le porte dello studio, del

salotto, della sala da pranzo e della stanza della televisione; una camera da letto e il bugigattolo di Pittsburg in una breve diramazione a sinistra, due altre quella di Divina e dello zio, in una a destra, più avanti, in fondo alla quale si apriva una finestra protetta da una robusta inferriata. Poi un bagno, poi la stanza di Tina, infine un altro corridoio che s'inoltrava lungo tutta la facciata principale della casa, la stanza matrimoniale dei padroni, un secondo bagno, la camera da letto della direttrice, quella di Attilio, e un ultimo ambiente chiuso a chiave, due gradini più in alto degli altri, che non si capiva a cosa o a chi fosse destinato.

Un dedalo di stanze, un labirinto di spazi, che sembra riflettere l'enigmatica presenza degli enigmatici personaggi del romanzo.

Un altro narratore contemporaneo, Fulvio Tomizza, in *L'amicizia*, mette a confronto l'appartamento dove abita Cinzia/Miriam, fortemente intriso di cultura, «*scaffali di libri antichi sormontati da bronzetti anneriti [...] correvano lungo i due lati del corridoio*», con l'appartamento lussuoso, tipicamente borghese, di Michela. Qui ampi divani di pelle quasi bianca, si alternano al bar, al pianoforte, al caminetto: il tutto illuminato dai tipici lampadari di cristallo, mentre la presenza dei libri è limitata ad una striminzita bibliotechina.

Umberto Saba ci porta all'interno del mondo della cultura ebraica, il ghetto, la piazzetta delle scuole israelitiche. «*Nelle sue Prose, fa della cucina il cuore della casa il punto centrale dell'abitazione, perché nella cucina si è da sempre concentrata la vita familiare della povera gente. Sebbene spendano la vita nelle loro botteghe e siano rapiti dagli affari, gli ebrei di Saba*

non sempre si possono permettere una stanza da pranzo; e in ogni caso, pur di elevarsi economicamente, rinunciano a questo lusso [...] per loro, che trascorrono tutto il giorno in negozio, già la seconda stanza è uno spreco. Perché non affittarla?»

Per l'altro grande poeta triestino, Virgilio Giotti, la casa rappresenta invece i significati della famiglia.

Ancora Damiani:

...contro lo sfondo delle pareti dipinte nel prediletto color zeleste come el ziel, e dove una scrostadura fa nùvolo, come in un antico paesaggio ad affresco, spicca il legno di un mobilio essenziale: delle sedie, uno scagno, alcuni scagneti, una poltrona, un tavolo che neppure lo stucchevole piatto di frutta colorite e fresche postovi al centro riesce a umiliare... se i mobili sono pochissimi non per questo la casa è vuota. A riempirla concorrono tant'altre cose, cose nostre, che a noi piacciono, che care ci sono ... per Giotti la casa è fondazione della famiglia e di una condizione finalmente umana. Le piccole e brutte vanità ne vanno bandite, perché vi possa trovar posto la dura bellezza della vita. Come la coscienza, essa va costruita, tenuta in ordine e linda. Bisogna badare che pe' i cantoni non s'aggrumi la brutta polvere; che il sudicio del mondo, e della vita indegna, non vi s'insinui e vi s'apprenda appannando il suo queto splendore.

VISIBILE
E
INVISIBILE

3

Guardo il panorama del golfo. E penso che la città che oggi vediamo è il risultato della sua storia, delle stratificazioni attuate nel corso dei secoli, della presenza di costanti ricorrenti, della ripetizione di espressioni stilistiche. È l'insieme delle preesistenze naturali (l'orografia, la presenza di un fiume, del mare, la vegetazione, un bosco, un filare di alberi...) e di quelle artificiali (gli interventi dell'uomo, il tracciato delle strade, gli edifici belli e brutti, i monumenti, un ponte...)

Ma la città è anche qualcos'altro, che esce per così dire dal mondo della fisicità delle preesistenze.

Ricorro, per spiegarmi meglio, ancora una volta ad Italo Calvino.

In un racconto contenuto nella sua opera *Le città invisibili* dice che la città è fatta soprattutto di "relazioni" e del suo "passato".

*...di quest'onda che rifluisce dai ricordi
la città s'imbeve come una spugna e si
dilata. Ma la città non dice il suo passato
lo contiene come le linee d'una mano...*

Quindi è vero che la grande città, la metropoli o la piccola città di provincia son fatte di case, di palazzi, di muri, di pietre, tracciati stradali, ma è anche vero che la città «non dice il suo passato, lo contiene come le linee d'una mano», dice Calvino.

Ogni città ha una propria forma e ogni città ha una propria anima. E ogni forma è diversa dalle altre, in quanto è risultato di una serie di stratificazioni avvenute nei secoli: case, strade, monumenti, manufatti opera dell'uomo, contengono in sé i valori fondamentali della storia passata della città.

È un grande patrimonio: costituito non solo da monumenti, palazzi, ecc., ma da tutto quanto fa parte della cultura dell'abitare; il paesaggio (così come modificato nel bene e nel male dall'uomo), l'architettura minore,

spontanea, insomma quel complesso di cose che vanno sotto il nome di beni culturali, espressione che ha scardinato l'idea estetizzante restrittiva di oggetti altamente selezionati (capolavori) per sostituirla con la somma delle manifestazioni della cultura materiale dell'uomo.

Il patrimonio di cui si parla quindi non è solo quello degli edifici importanti, ormai descritti ed elencati nelle guide turistiche o nei libri d'architettura, il patrimonio è ampio, articolato, diffuso sul territorio, costituito da quella stratificazione secolare che costituisce il valore primario dell'Italia delle cento città.

La città, il lavoro umano, l'ambiente, le tracce della vita dell'uomo, la città intera si presentano come un'unità indissolubile di arte-cultura-costume-consuetudini locali-riti e miti.

Quanto noi vediamo è la testimonianza, quasi la materializzazione di una storia, di una civiltà: è la nostra storia, la nostra civiltà. Ed è anche la storia dell'uomo nella sua dimensione specifica, quella della spiritualità.

Il Museo Commerciale di Trieste

Ampia testimonianza di questo patrimonio, delle tracce della vita e del lavoro dell'uomo è conservata nel Museo Commerciale di Trieste, all'interno del palazzo che ospita gli uffici della Camera di Commercio. Il Museo testimonia della centralità che la realtà istituzionale delle categorie economiche ha avuto nella storia della città di Trieste: nella gestione della Borsa, nella costruzione e gestione del porto franco, come pure di tutta una rete di fari che costeggia tuttora la costa adriatica, già austro-ungarica, da Chioggia alle Bocche di Cattaro. Nelle sale del Museo, accanto ai grandi modelli che rappresentano l'edificio della Borsa e quello della Lanterna esistente su una penisola che chiude a sud la palazzata delle Rive, sono conservati-esposti una serie di oggetti testimonianza del lavoro dell'uomo, attrezzi, strumenti riguardanti l'agricoltura, il commercio, l'industria, l'artigianato, il laboratorio merceologico, pesi e misure, il registro navale...

Sono stati conservati gli aspetti specifici delle culture regionali e locali che attraverso la tradizione si sono concretizzati nel patrimonio storico di un territorio, e che danno vita così alle identità e alle originali espressioni di un luogo: tutto ciò è molto positivo per contrastare una pericolosa prospettiva globalizzante che non tiene conto di differenze geografiche, storiche, culturali.

Il Museo si trova a pochi metri dalle Rive. Riprendo la passeggiata costeggiando il mare e colgo da lì l'interesse del fronte architettonico: un lungo fronte scenografico in cui si alternano significativamente testimonianze, stili, sistemi compositivi delle facciate delle architetture del passato. È il volto che la città mostra al Mediterraneo, un rosario di edifici monumentali che, pur nelle loro differenze stilistiche, costituiscono un'espressione unitaria, singolare e rappresentativa di quanto "l'architettura della magnificenza civile" ha realizzato in questi ultimi tre secoli. Una breve deviazione sul Molo Audace: cammino sui massicci masegni di arenaria che sembrano direttamente affondati nell'acqua e ho ancora la sensazione di inoltrarmi in un grande catino: in fondo i picchi delle Prealpi, davanti a me la costa gradese, la costa istriana, il costone carsico... In fondo al molo, come se fosse una boa, la rosa dei venti incisa nel bronzo mi indica i punti cardinali e le direzioni dei venti, tra cui la famigerata bora, vento particolarmente discontinuo e bizzarro per cui la città è famosa. "Viro" attorno alla boa e mi ritrovo di fronte la palazzata delle rive.

La chiesa dei greco-ortodossi

Distinguo innanzi tutto la chiesa greco-ortodossa di San Nicolò: si riconoscono con evidenza i due campanili uguali e simmetrici che incorniciano il timpano emergente, poi le sei paraste di ordine ionico sostenute dal basamento massiccio.

L'edificio denuncia la sua sacralità nelle austere forme neoclassiche, disegnate da Matteo Pertsch: sul tutto aleggia uno spirito palladiano, com'era nelle corde creative del Pertsch protagonista del neoclassico triestino.

Superato il muro di cinta e oltrepassato il breve cortiletto che separa l'edificio dalla strada, ci fa da guida e ci prepara spiritualmente alla visita della chiesa lo storico triestino Gerolamo Agapito nei primi anni del '800: «*Il santuario aperto alla venerazione dei fedeli, il canto de'sacerdoti e de'cori, l'edificante raccoglimento degli uomini e le orazioni del femminile sesso dall'alto de'ginecei, la santità che d'ogn'intorno spira il luogo sacro, formano un complesso di oggetti venerandi che impongono la divozione e destano la memoria della chiesa primitiva*». Ancor oggi, visitando la chiesa, avvolti nell'atmosfera magica di questo spazio sacro, sembra di sentire risuonare il canto dei sacerdoti e dei cori...

L'interno della chiesa si presenta apparentemente unitario. Un vasto ambiente rettangolare, soffitto piano, illuminazione dall'alto con una doppia fila di finestre: da un punto di vista liturgico questo spazio si suddivide in navata, presbiterio, le due balconate, la superiore per il coro, l'altra per il gineceo. Lo straordinario apparato di elementi decorativi, di sapore barocco, che arricchiscono le pareti e il soffitto fa da cornice ai preziosi oggetti conservati: oggetti sacri, lamine d'oro e d'argento lavorate a sbalzo, finiture cesellate, finiture con smalti o pietre preziose...

I grandi candelabri poggiano sul pavimento di marmo, decorato a riquadri bianchi e neri: segna la centralità dello spazio una grande stella ad otto punte. All'entrata sull'apposito *proskinitari*, il leggio, sono affiancate l'icona di San Nicolò e l'icona che ricorda la festività in atto. Il rivestimento delle icone con lamine d'oro e d'argento, lasciando scoperti volto-mani-piedi, risale alla tradizione iconografica bizantina.

Il soffitto è impreziosito dalla grande tela dipinta, dove si colgono influenze della pittura veneta. Tutto attorno una cornice dipinta dilata lo spazio con efficaci effetti prospettici, un trionfo di *trompe l'oeil* di balaustre, dettagli architettonici classicisti, figure dipinte in falsa prospettiva: il tutto illuminato da tre lampadari di fine artigianato russo.

L'iconostasi, punto focale di tutto l'impianto architettonico, centro d'attenzione del luogo sacro è sopraelevato su tre gradini. È il posto delle immagini che separa il santuario,

simbolo del mondo divino, dalla navata, simbolo del mondo terreno. Tramite i tre accessi ricavati nella parete dell'iconostasi si accede al presbiterio, dove tre absidi che articolano la parete di fondo accolgono gli altari.

Vicino al *proskinitari* trovo esposte alcune pubblicazioni, dedicate alla chiesa: una, curata da Fulvia Costantinides ed Elisabetta Rosati Rizzi, mi illumina sui significati delle icone: «... è stata poeticamente definita 'una finestra aperta sul cielo' poiché la sua finalità non è quella di riprodurre fedelmente la natura, ma di rendere presente il mondo invisibile, fungendo da tramite con il Divino ed introducendo il cristiano negli spazi atemporali della Trascendenza... nel corso dei secoli (si) mantiene il carattere di sacralità dell'icona che trasmette, in tal modo, al fedele tutta la sua facoltà taumaturgica. Quando l'esistenza e la fede sono minacciate il Greco rivolge le proprie preghiere alle immagini di Cristo, della Vergine e dei Santi, affidandosi di continuo alla potenza divina. Per tale motivo, ogni casa si adorna di icone preziose».

Nelle stesse sale appartate della Comunità è conservato l'*Epitafios*, oggetto simbolo che viene esposto al centro del tempio nel corso delle celebrazioni pasquali: è una grande scultura lignea, settecentesca, costituita da un baldacchino, sormontato da tre cupole, che rappresenta il Santo Sepolcro.

Il Canal Grande: una manciata di architetture monumentali

Esco dalla chiesa e mi avvio verso l'imbocco del Canal Grande, singolare luogo urbano in cui si sovrappongono tracce diverse della vita dell'uomo, si alternano e s'intrecciano spazi per il commercio e per i traffici marittimi e spazi dedicati ai riti sacri. Fanno da cornice alla prospettiva del canale fronteggiandosi dalle sponde opposte Palazzo Aedes e Palazzo Carciotti. Il primo, detto "il grattacielo rosso", assieme al vicino palazzo sede centrale delle Assicurazioni Generali, è testimonianza della nascita e presenza in città della Compagnia, assoluto protagonista della vita economica di Trieste, nonché divulgatore del nome della città

nel mondo. In seguito alle attività indotte dallo sviluppo mercantile ottocentesco della città la Compagnia di assicurazione, nata nel 1831, raggiungerà ben presto una dimensione mondiale.

Palazzo Aedes è il primo esempio di architettura moderna nella Trieste anni '20. Progettato da Arduino Berlam, riflette la singolarità di alcune esperienze maturate dal Berlam negli anni 1917-18. In quegli anni viene in contatto con alcuni architetti americani che lo informano su quanto succedeva in America e in particolare sull'architettura dei grattacieli. In una conferenza del 1921 presso il Circolo Artistico di Trieste intitolata "Grattacieli americani" dice:

*[i grattacieli mi appaiono come]
l'espressione più sincera e completa
dell'architettura contemporanea:
saranno essi che daranno ai posteri
la vera idea della nostra potenzialità
tecnica, e dico francamente che a
me sembrano molto belli... per fare
dell'architettura dei nostri tempi,
non si tratta di cercare una nuova
ornamentazione e di appiccicare su
di una facciata di organismo vecchio
dei fregi elucubrati da una fantasia
malata; ciò non è serio ed io lo definisco
una vera mascherata. Si tratta invece
di trovare nuovi organismi basati sulle
nuove possibilità costruttive, ed ispirarsi
ai bisogni di una vita d'affari tanto
differente da quella dei nostri antenati..."*

Da queste esperienze, ricerche, contatti nascerà il progetto di Palazzo Aedes.

Il progetto è assolutamente singolare per quei tempi. La torre massiccia conclusa dai due cornicioni-poggioli aggettanti al primo e al sesto piano, porta in copertura una serie di volumi terrazzati che sfumano verso il cielo:

singolare *skyline* che contrasta con tutte le ordinate coperture degli edifici del teresiano. I volumi, che ospitano le sale del Circolo delle Generali si aprono sulle ampie terrazze da cui si gode una straordinaria vista sul canale, sul golfo, sulla città, sulle colline circostanti.

L'ossatura in cemento armato, l'uso di intercapedini per difendere l'edificio da infiltrazioni d'acqua confermano l'attenzione del Berlam alla soluzione di problemi tecnici validissimi ancor oggi.

Di fronte al "grattacielo rosso" il dirimpettaio spettacolare Palazzo Carciotti, capolavoro di Matteo Pertsch, autore negli stessi anni del neoclassico Teatro Verdi. Nato come dimora del commerciante Demetrio Carciotti, interpreta quella commistione tra aulico e borghese che s'incarna nella purezza dello stile neoclassico: sei colonne in ordine gigante poggiano su un basamento di pietra istriana biancheggianti e sostengono una trabeazione-fregio-balaustra sulla quale sei statue raffigurano Minerva, Fama, Giustizia, Mercurio, Abbondanza, Silfo. Le figure allegoriche, probabile citazione dal repertorio del palladianesimo, sono opera dello scultore Antonio Bosa, allievo del Canova.

La cupola in rame, sostenuta dall'alto tamburo con sopra l'aquila napoleonica ad ali spiegate, concludono l'avancorpo verso mare; è il corpo di fabbrica che racchiude gli ambienti di rappresentanza, l'atrio, lo scalone popolato di statue, la sala circolare al piano nobile dove una serie di colonne distribuite circolarmente sostengono la cupola. I lunghi prospetti laterali sono segnati dalla monotona serialità delle finestre degli ambienti residenziali, mentre al piano stradale si aprono i fondaci per i traffici del commerciante Carciotti. Sulla strada posteriore ricompare lo schema compositivo classico della facciata a mare, ma in toni più sobri.

Sulla riva destra del Canale affiorano le cupole della chiesa della Comunità Religiosa serbo-ortodossa, dedicata alla Santissima Trinità e a San Spiridione. La copertura è molto articolata, in forme complesse: attorno alla grande cupola centrale sostenuta da una serie di motivi ad arco,

ciechi e finestrati, si alternano tre semicupole e quattro piccoli campanili. Questo singolare *skyline* emerge in sovrarelevazione dalla “linea di gronda” degli altri edifici prospettanti sul Canale. Il fiorire di cupole si regge sulle facciate finemente decorate con i mosaici a sfondo d’oro realizzati a Murano, con le decorazioni policrome, le pitture, le statue dei santi, i motivi floreali, le trifore intarsiate.

Lo straordinario apparato decorativo e architettonico ha il suo riscontro nell’articolazione degli spazi interni, sviluppati su un impianto a croce greca. Superato il recinto su strada e il breve cortiletto dove un tempo la Comunità seppelliva i propri morti, entro nella chiesa: è un’immersione totale nella magnificenza del mondo bizantino. Sotto un cielo di stelle che decorano l’interno della cupola, sopra un pavimento di pietra decorato a grandi croci, poggiano quattro candelieri settecenteschi e quattro ottocenteschi decorati da vari simboli dei quattro evangelisti.

L’impianto architettonico a croce greca, simmetrico lungo l’asse verticale, conduce la nostra attenzione verso la parete traforata di fondo: è l’iconostasi, è il mistero liturgico, è il luogo dell’immagine, è il confine tra il mondo visibile e il mondo invisibile... La parete traforata che separa il presbiterio dallo spazio riservato ai fedeli è interamente ricoperta da icone: l’iconografia bizantina si avvale di figure sacerdotali, solenni, ieratiche, cui dona particolare solennità una rappresentazione rigidamente frontale. Oltre i tre ampi passaggi distinguo il presbiterio, l’altare, ancora decorazioni in argento e pietre preziose...

L’equilibrato fronte colonnato della chiesa di S. Antonio, disegnato da Pietro Nobile e costruito negli anni 1827–42, si pone in prospettiva nella parte terminale del porto canale, un tempo magicamente riflesso nelle acque del canale.

Nel 1935, viene redatta una singolare rappresentazione grafica del tempio attraverso i limpidi rilievi di Umberto Piazza: come se si trattasse, a distanza di un secolo, di una “verifica” della corrispondenza tra progetto e costruito. Infatti “La Libreria dello Stato”, in quegli anni, nell’ambito di una collana di fascicoli di grande formato che raccoglievano

rilievi grafici dei principali “Monumenti Italiani” a cura della Reale Accademia d’Italia, editava il Fascicolo VI dedicato alla “Architettura Neoclassica a Trieste”.

Il prospetto della chiesa di S. Antonio, scrive il Piazzo, «assume una funzione di estetica urbanistica della più alta importanza, costituendo lo sfondo dello specchio d’acqua del Canal Grande, richiama sotto alcuni aspetti la Borsa del Pertsch ma anche se più semplice è certamente opera più vigorosa. Esso può essere annoverato tra la ricca serie di costruzioni neoclassiche italiane derivate più o meno direttamente dal Pantheon».

Anche se l’aspetto scenografico è stato decisamente sminuito nel 1934, quando l’interramento della parte finale del Canal Grande privò la facciata principale dello specchio d’acqua in cui si rifletteva il colonnato del pronao neoclassico, comunque il tempio resta una delle costruzioni più significative del periodo neoclassico triestino.

È la più vasta chiesa in città. La severa composizione della facciata classica si basa sulla tipica composizione simmetrica: il chiaroscuro del pronao ritmato dalle sei poderose colonne ioniche, poggia sul basamento gradonato e sorregge il timpano triangolare di grande semplicità. La balaustra di coronamento sorregge le sei statue raffiguranti i martiri triestini.

L’interno si sviluppa in una navata unica, divisa in tre campate da coppie di colonne, di cui la centrale più ampia regge un alto tamburo e la cupola forata da un occhio di luce che inonda tutta lo spazio centrale del tempio. L’ampiezza delle volte, i solidi contrafforti laterali su cui poggiano, il cassettonato ottagonale che decora le volte creano alcune analogie con i fondali architettonici dipinti da Raffaello nel “La scuola di Atene”, conservato nelle sale vaticane.

La città invisibile

Cogliere solo la presenza fisica della città significa darne una lettura parziale, ferma alla superficie delle cose, risultato di una lettura della sola realtà fisica, quella visibile: case, strade, muri, pietre, stratificazioni avvenute nei secoli.

Sappiamo invece che esiste una città invisibile: le case, le strade, i muri, le pietre parlano anche della vita, della storia, del passato; parlano di un patrimonio culturale invisibile; parlano di un mondo che sta dietro alla fisicità delle preesistenze.

Aldilà delle stratificazioni fisiche, delle case – delle strade – dei manufatti opera dell'uomo, dei monumenti, del volto visibile della città c'è un aspetto invisibile, un'anima.

Nel caso di Trieste credo che quest'anima alberghi tra i muri degli antichi borghi imperiali (Teresiano, Giuseppino, Franceschino), nel porto/canale con la prospettiva neoclassica del tempio cattolico di Pietro Nobile, nelle strade irte e tortuose della città medievale che conducono all'acropoli di S. Giusto, e negli spazi angusti del ghetto, nel Tergesteo simbolo di una città emporiale fondata sui traffici, e poi nelle acque del golfo contenute nel grande catino e nel bordo del catino definito dal frastagliato ciglione carsico e nell'altipiano che si estende verso est senza confini naturali...

«Come si può custodire il senso di anima in un luogo?», si chiede ancora James Hillman, il filosofo e psicoanalista statunitense che ha riportato al centro della nostra riflessione l'idea di anima, nel suo bellissimo libro "L'anima dei luoghi". E dice:

Le città sono romanzi, poesie, danze, teorie. Sono piene delle idee che raccontano il fare delle Muse. La loro madre, Memoria, ha bisogno delle città per il bene delle sue figlie, affinché possano prosperare ardentemente, essere onorate con biblioteche e sale da concerto e teatri, ricordate in musei, e possano essere in relazione con poeti e pittori, e con loro conversare nell'intimità.

La Risiera di S. Sabba: Fuma el camin

Credo che l'anima di un luogo si possa custodire pensando alla città non solo come la città progettata per risolvere problemi, (anche Trieste era nata per risolvere i "problemi" di Vienna: principalmente quello di poter affacciarsi sulle acque del Mediterraneo), ma anche come luogo in cui si dà risposta alle pressanti richieste di valori (nel senso più ampio) espresse dagli abitanti; la città come luogo in cui si coagulano sia espressioni economiche e tecniche, ma anche spirituali, non legate alla fisicità dei luoghi.

Penso che stiamo assistendo ad un progressivo ma costante spostamento del confine ideale esistente tra due mondi da sempre contrapposti (dai tempi di Cartesio, da Newton, dalla rivoluzione scientifica del '600, dall'illuminismo): da un lato il mondo della tecnica con i suoi progressi, lo sviluppo delle scienze ecc., dall'altro il mondo dei valori spirituali o per meglio dire il mondo del sacro: ed è il mondo del sacro che continua ad arretrare.

Eppure la dimensione specifica dell'uomo resta quella della spiritualità.

La storia dell'architettura ci racconta come i migliori interventi dell'uomo non guardano solo alla qualità estetica dei manufatti ma anche al loro significato spirituale; mirano a soddisfare altri desideri, altri bisogni, così come espressi dalle varie comunità insediate in un territorio: desideri e bisogni che appartengono alla sfera dello spirituale. La nozione di sacro che era legata soprattutto agli ambiti delle diverse tradizioni religiose viene ripresa in molte discipline, credo sempre più spesso, e comincia a occupare un ruolo preminente nella riflessione di molte persone. Si assiste ad uno superamento delle posizioni tradizionali, un allontanamento dalla tradizione del pensiero razionale.

Ho vissuto queste profonde sensazioni visitando negli anni '70 due monumenti, l'uno a Trieste, l'altro a Roma, entrambi dedicati al ricordo delle atroci violenze perpetrate durante l'ultima guerra. Il senso del sacro è particolarmente

presente negli spazi della Risiera di S. Sabba in periferia di Trieste, centro di smistamento verso i campi di concentramento tedeschi e campo di sterminio: uno dei più commoventi monumenti sorti in memoria delle vittime del nazismo.

Progettato da Romano Boico, lo spazio del piazzale dove venivano ammassati i prigionieri è anticipato da una sorta di percorso purificatorio: due alte pareti in nudo calcestruzzo, scarne e imponenti, rigorose e angoscienti. Si deve percorrerlo in silenzio: mentre il pensiero si raccoglie intorno al ricordo di una delle più grandi tragedie dell'umanità, ci si prepara adeguatamente a visitare l'unico campo di morte esistente in Italia dotato di un forno crematorio funzionante.

Boico, descrivendo l'iter progettuale percorso per arrivare alla definizione del progetto, ricorda:

...eliminati gli edifici in rovina, ho perimetrato il contesto con mura cementizie, alte undici metri... il cortile cintato (si presenta) quale una basilica laica a cielo libero. L'edificio dei prigionieri è completamente svuotato e le strutture lignee portanti scarnite... inalterate le diciassette celle e quelle della morte... nel cortile un terribile percorso in acciaio, leggermente incassato: l'impronta del forno, del canale del fumo e della base del camino..."

Simile sensazione di angosciosa sospensione ho provato visitando il Mausoleo delle Fosse Ardeatine a Roma (progetto di Mario Fiorentino, 1945-48). Qui il senso di oppressione, che nel monumento triestino è dato dalle due pareti verticali che formano il corridoio d'accesso, si esprime attraverso lo schiacciamento sotto la gigantesca piastra orizzontale sotto la quale il visitatore deve introdursi

per accedere all'area sacra. In entrambi i casi il percorso purificatorio trova corrispondenze simboliche nella presenza di questi giganteschi propilei, filtro sensoriale che ci prepara all'area sacra.

Ma mi viene in mente anche una testimonianza sugli anni dell'occupazione nazista a Trieste e dell'apertura del campo di concentramento della Risiera, unico forno crematorio in Italia, contenuta in una struggente poesia di Carolus Cergoly, saggista, narratore, poeta triestino, contenuta in "Canti Clandestini" con una premessa dello stesso Cergoly: «Miei cari cinque lettori – vi dice il Carolus – eccovi questi canti clandestini scritti quando lugubri e vittoriosi i gagliardetti e le croci uncinata sporcavano i cieli d'Europa... Oggi i cieli sono quasi sereni ma non bisogna dimenticare, come certi vorrebbero, le lacrime ed il sangue versato per renderli puliti».

Fuma el camin

*Fuma el camin
Matina e sera
Del lagher de Mauthausen
Grande fradel de quel
De la Risiera*

*Lagrima e sangue
Piovi su Trieste*

*Lotte Hen
Camicia bruna
E svastica sul brazo
Al suo primo servizio
Al "blocco 33"
Done e bambini*

*Morsigar de coscienza?
Disi el suo Fritz
Perché?
Su femo i bravi
In fondo xe un brusar*

*Ebrei e slavi
Heil Hitler*

*Lotte stasera
Al "Parsifal"
Di Richard Wagner*

Lo spazio sacro, la piazza

L'architettura e l'urbanistica hanno avuto nelle situazioni migliori come obiettivo quello di identificare e celebrare lo spazio sacro: nel senso che hanno preso atto di bisogni e desideri espressi dalla collettività e li hanno tradotti in luoghi specifici.

Lo spazio sacro come luogo privilegiato, come punto di riferimento simbolico (carico di memoria collettiva), come punto emergente di qualità: può essere una piazza centrale (in cui la città si riconosce e si identifica, in cui si svolgono i riti del quotidiano e i grandi riti rappresentativi). Può essere l'interno di un edificio (un teatro, una chiesa, una sostruzione). Possono essere le immagini evocative di un paesaggio, il panorama di un golfo, la linea del ciglione al di là del quale cogliamo l'infinito altipiano che si proietta oltre confini e limiti.

Questi desideri, questi bisogni espressi dalle varie comunità possono convivere nella città futura, essere espressione sia delle comunità che si sentono fedeli alle grandi tradizioni religiose sia di quella vasta parte di cittadini che sono più sensibili ai grandi temi della coscienza civile.

E penso a Trieste e a piazza dell'Unità d'Italia come luogo deputato a rappresentare l'intera comunità.

È nell'800 che la piazza subisce una serie di sostanziali modifiche che la portano all'assetto definitivo attraverso la sistemazione di alcuni attributi di grande importanza. È il ruolo stesso assunto dalla piazza nel contesto della città che si definisce nell'800, qualificandosi come grande spazio urbano all'interno della città moderna. E quindi si

accentua l'influenza che questo spazio esercita sull'impianto urbanistico, in quella parte di centro-città in cui è collocata.

Tra '700 e '800, in un periodo in cui nasce la città moderna ed acquistano forma le grandi capitali europee, a Trieste – attraverso vari progetti di sistemazione / regolazione – questa piazza assume un ruolo privilegiato nella conformazione del centro città.

Similmente, altre piazze, in altre città europee, prendono forma in relazione alle caratteristiche scenografiche dettate dalla presenza del mare, di un fiume, di una prospettiva naturale, di un canale ottico, della presenza monumentale della statua raffigurante il re collocata in posizione centrale.

Le dimensioni della piazza triestina non sono particolarmente ampie, ma è interessante l'attenzione che l'architetto Giuseppe Bruni dedica alla realizzazione di uno spazio simbolico, rappresentativo del ruolo che la città sta assumendo a livello europeo. In quegli anni questo spazio diventa di primaria importanza per lo sviluppo della vita della città; assume significati rappresentativi; si pone quale spazio di relazione tra il costruito della città e il panorama naturale del golfo. In quel vuoto definito dalle belle facciate degli edifici circostanti si risolve il rapporto della città con il mare, con il quadro scenografico del golfo.

La piazza è lo spazio pubblico per eccellenza. È parte intrinseca della storia della città, è lo spazio collettivo, di relazione, di comunicazione, dove si esplicano valori rappresentativi e sociali della comunità. È uno spazio carico di valori simbolici e rappresentativi, in cui gli abitanti della città si riconoscono.

Se ripercorriamo la storia della città e pensiamo al ruolo che lo spazio della piazza ha sempre avuto, fin dai tempi della classicità, rileviamo come dalla corte grande di Cnosso all'agorà del mondo greco, dal foro romano alle piazze rinascimentali fino alle *place royale* francesi, la piazza di una città non può che essere ciò che gli abitanti stessi riconoscono ed eleggono come la piazza, ovvero luogo deputato ad ospitare le cerimonie importanti, ufficiali, luogo simbolico, solitamente con forti connotati spaziali. destinato a rappresentare la comunità.

Così la Piazza Grande di Trieste: diventa il palcoscenico dove si svolge la vita degli abitanti, luogo prediletto per gli scambi sociali, dove la città rappresenta se stessa e i cittadini si sentono partecipi della storia, diventando attori loro stessi e contemporaneamente spettatori del presente.

Così in questo vuoto che si spalanca nelle maglie del tessuto della città, in un'area così suggestiva, questo luogo d'incontro è il luogo dove trovano forma le aspirazioni al sociale della comunità.

È la forma di questo vuoto che struttura e ordina questa parte di città: ciò è tipico della città ottocentesca ed è invece profondamente diverso da quanto succede nella città contemporanea, dove il vuoto non è altro che lo spazio di risulta tra i volumi edificati: uno spazio anonimo, senza identità, senza forma, senza valori morfologici e perciò senza ruolo e quindi normalmente destinato al degrado.

Nel caso di piazza dell'Unità invece il vuoto ha una precisa morfologia: è una grande piazza di novanta metri di larghezza, definita per tre lati da edifici pubblici, il quarto dalla veduta del golfo.

Giuseppe Bruni, già progettista del palazzo municipale (1873, familiarmente ma con una nota ironica chiamato "palazzo cheba", in quanto l'edificio è ingabbiato in una partitura geometrica molto rigida) ha una felice intuizione: aprire il grande spazio verso il mare. In quel periodo tra '700 e '800 la città europea si costruiva attraverso interventi progettuali destinati a creare precise morfologie. A Parigi i *boulevard*, a Edimburgo o Bath i *crescent*, a Londra gli *square*, in Francia le *place royale*. Sono tutti elementi utilizzati dai pianificatori con funzione di strutturare parti di città, ordinare il tessuto urbano, organizzarlo intorno all'asse di un viale alberato o intorno alla centralità di una piazza o in relazione al quadro di un panorama naturale.

La piazza trova il suo assetto consolidato nella seconda metà dell'800, quando l'intuizione del Bruni apre il grande spazio in cui confluiscono il borgo Teresiano e il borgo Giuseppino, al panorama del golfo. Il Bruni abbatte la cortina di edifici che separa lo spazio della "Piazza Grande" dal mandracchio, compreso l'edificio della Locanda Grande,

dove nel 1768 era stato assassinato lo storico dell'arte Johann Joachim Winckelmann, massimo teorico del neoclassicismo e padre degli studi sull'antichità classica. Poi procede all'interramento del vecchio mandracchio e crea così una nuova piazza di grandi dimensioni, degna del ruolo che Trieste allora andava assumendo nell'ambito europeo: città-porto, proiezione dell'impero verso il mediterraneo e i traffici marittimi del mondo orientale.

Tergesteo e Italo Svevo

Di questi straordinari aspetti commerciali e mercantili della città è simbolo emblematico l'edificio del Tergesteo, a pochi passi da Piazza dell'Unità: costruito nel 1840, l'edificio è legato alla memoria delle transazioni mercantili che hanno fatto grande Trieste in quegli anni. Una vasta crociera, tutta vetrata, ideata da Antonio Buttazzoni architetto triestino che operava sulla scia del Nobile e del Pertsch: il Tergesteo in quegli anni è il luogo di riunione, ogni giorno tra le 12 e le 14, di negozianti e sensali per trattare d'affari. È punto d'incontro dei vari rappresentanti delle comunità nazionali esistenti in città e della buona borghesia. I caffè, i locali commerciali, le sale da gioco, le sedi delle più prestigiose società triestine (come il Lloyd Triestino di Navigazione), gli uffici delle tipografie, le sedi di banche: costituiscono un punto focale della vita della città. È l'edificio simbolo della storia della Trieste emporiale ottocentesca.

Sergio Brossi, saggista triestino, in *Il Tergesteo, biografia di un palazzo* scrive

...cosa fosse il Tergesteo di quel periodo lo si evince forse meglio dalle opere di Italo Svevo... (che) ha riverberato, con gli indispensabili aggiustamenti artistici e romanzeschi, la propria vita nelle opere... s'impiegò come corrispondente tedesco e francese presso la filiale triestina della Banca Union di Vienna.

L'istituto di credito aveva sede al primo piano del Tergesteo, sull'allora via del Canalpiccolo e oggi Einaudi... Tutta la vita di Zeno ha per sfondo il Tergesteo. Sotto alle vetrate della galleria conoscerà il futuro suocero. Lo vide il primo giorno che entrò al Tergesteo: «Ero venuto al Tergesteo per consiglio dell'Olivi che mi diceva sarebbe stato un buon esordio alla mia attività commerciale frequentare la Borsa e che da quel luogo avrei anche potuto procurargli delle utili notizie. M'assisi a quel tavolo al quale troneggiava il mio futuro suocero e di là non mi mossi più, sembrandomi di essere arrivato ad una vera cattedra commerciale, quale la cercavo da tanto tempo...»

Al tavolino del Caffè Tergesteo al neofita Zeno Cosini il vecchio Giovanni Malfenti dettò e il giovane le trascrisse sul suo libretto, le tre regole sulle quali si reggeva la società commerciale e mercantile triestina del passato: 1. Non occorre saper lavorare, ma chi non sa far lavorare gli altri perisce. 2. Non c'è che un solo grande rimorso, quello di non aver saputo fare il proprio interesse. 3. In affari la teoria è utilissima, ma è adoperabile solo quando l'affare è stato liquidato.

LA
CITTÀ
DEL
MITO

4

*L'identità collettiva, il mito:
una città senza stranieri*

Mito e realtà di Trieste, intitolava Enzo Bettiza, giornalista e saggista di origine dalmata. nel lontano 1966, un volumetto di cui riporto un breve passaggio «... Il mito di Trieste ha più volti. Economico, legato alla gloria emporiale del primo porto dell'impero austriaco, politico, legato alle lotte nazionali e alla qualità così particolare, così esaltata, dell'irredentismo storico triestino; esotico, legato alla parte slava della città e del contado. C'è infine il volto letterario del mito, che riassume tutti gli altri, in cui convergono e si sublimano le cento anime della città inserita dai suoi poeti, romanzieri e saggisti in un'area culturalmente promiscua, fertile, meticcia, unica in Europa per la sua ricca trama pluripsicologica...».

Il mito di Trieste, diceva Bettiza: la creazione di miti è un'attitudine propria dello spirito umano: il mondo del mito è la proiezione dell'inconscio e del conscio collettivo.

In tutti i campi dell'attività umana ci sono relazioni con il mito. Nella letteratura, nell'arte: ed anche nella politica (nel senso di reggere la *polis*). Da qualche anno si vuole dare un'interpretazione riduttiva della politica: ridurre la politica a pura prassi tecnico-amministrativa. Non è così. Politica invece – come dice Massimo Cacciari – è ideologia e mito, è dare risposta a pressanti richieste di valori da parte degli abitanti della *polis*.

Pensiamo alla città di Trieste in cui dare risposta alle esigenze/desideri/bisogni di più comunità, in cui si possono confrontare culture e religioni come espressioni di mondi diversi. In cui non ci sia spazio per omogeneità e omologazione: meglio uno scenario contaminato, articolato, in cui la coabitazione multi-etnica sia il simbolo della vitalità dell'organismo città e la varietà sia un bene prezioso da conservare e alimentare.

La storia della città di Trieste è esemplare da questo punto di vista: città di frontiera, con una propria specificità

internazionale, fin dalla sua nascita ha ospitato etnie, religioni, culture derivate da mondi assai diversi.

Ancora Predrag Matvejević:

*...per la prima volta in un paese straniero,
a Trieste ho cessato di sentirmi straniero.
Questo non capita spesso in una città, e
in una vita. Chi vive qui... non è soltanto
Triestino; è qualcosa di più, è un altro...*

*La città della storia e i luoghi sacri
Hohò Trieste – Del sì del da del ja*

Di fronte al dilagare del processo di secolarizzazione un obiettivo comune è quello di contrastare questo processo prendendo coscienza dell'esistenza, all'interno della città, di luoghi dove ancora domina la dimensione sacra.

A Trieste si colgono ancora i valori della città "antica", in cui una dimensione culturale in senso lato si stempera nella quotidianità, nel vivere la città giorno dopo giorno, nel valorizzare gli spazi della socializzazione. Il modello è quello della città della storia, ricca di spazi di interrelazione, di luoghi in cui poter ospitare le varie attività dell'uomo.

Non sono ovviamente gli *shopping center*, un prodotto ibrido, senza storia, un non luogo, ipertecnologico, iperscenografico, ipercomunicativo, in cui il business dell'intrattenimento va a braccetto con la società della comunicazione. I grandi centri commerciali sono emblemi della *consumer society*.

L'anima antica di Trieste alberga tra i muri degli antichi borghi imperiali, nel porto-canale, nel tessuto organico di cui è fatta la collina di S. Giusto, nel tempio israelitico progettato da Arduino Berlam e nel complesso ecumenico delle grandi chiese d'oriente, e poi nella città dei morti, luogo della memoria in cui si assommano testimonianze di vari mondi e di varie culture.

Voglio citare ancora Carolus Cergoly in una testimonianza poetica della multiculturalità di Trieste:

*Hohò Trieste
Del sì del da del ja
Tre spade de tormenti
Tre strade tutte incontri
O Trieste
Piazze contrade androne
Piere del Carso
Acqua de marina
Tutte t'ingrazia
Mettile in vetrina
E mi insemià
Col naso contro vento
Vardo e me godo
Le bellezze tue*

Testimonianza di una città in cui il dialogo tra le religioni è sempre stato aperto a proficui rapporti, le molte chiese triestine costruite in varie zone della città ed in periodi diversi, rappresentano negli aspetti architettonici così diversificati, culture, riti, religiosità provenienti da territori anche assai lontani.

Se visitiamo gli edifici principali delle varie Comunità e mettiamo a confronto le varie architetture, risultano evidenti le caratteristiche delle concezioni religiose di riferimento e di conseguenza le soluzioni morfologiche adottate per i vari edifici di culto. Modelli tipologici di distribuzione degli spazi, configurazioni architettoniche legate al repertorio formale e costruttivo, relazioni tra i vari ambienti con precise funzioni liturgiche e simboliche si presentano di volta in volta diversi ad una lettura approfondita dei vari edifici: la Sinagoga della Comunità Ebraica, la Cattedrale di S. Giusto, la Chiesa augustana della Comunità Evangelica, la Chiesa di S. Nicolò della Comunità greco-orientale, la Chiesa di S. Silvestro delle Comunità evangeliche riformate, la Chiesa di S. Spiridione della Comunità serbo-ortodossa, la Chiesa della Beata Vergine delle Grazie della Comunità armena.

La città dei morti

La città è il risultato della sovrapposizione / stratificazione di infiniti interventi opera dell'uomo. Questo vale anche per Trieste, città ricca di situazioni che testimoniano della sua storia, che ricordano come questa città sia stata sempre aperta al mondo. Trieste esprime la sua qualità di città multiconfessionale e multi-etnica non solo attraverso l'edificazione di un articolato complesso ecumenico, ma anche attraverso una concentrazione di alcuni cimiteri di assoluta eccezionalità.

Penso che anche in questi luoghi così ricchi di sacralità alberghi l'anima della città: in particolare via della Pace con i vari cimiteri, cattolico, israelitico, greco-ortodosso, serbo-ortodosso, evangelico, anglicano, maomettano: tutti concentrati in un'ampia area dentro la città, una città nella città: anche qui (come nella città viva) nei manufatti si coagulano svariate espressioni spirituali, artistiche, religiose, espressioni di una cultura promiscua, meticciasca, diceva Bettiza, aggiungerei ibrida, mescolanza, fusione, impura, bricolage, risultato di combinazioni diverse e inaspettate di mondi lontani; luoghi quindi in cui si officiano riti e si alimentano miti derivati da culture geograficamente anche molto lontane. In un'epoca di globalizzazione, di migrazioni, di multiculturalismo in cui anche il termine ibrido va rivisto in termini positivi, questa realtà potrebbe fare di Trieste una sorta di città-laboratorio che anticipa esperienze di coabitazione culturale.

Intorno a via della Pace, la strada dei cimiteri, si allineano i recinti sacri, luoghi di alto significato simbolico. Ciascun recinto racchiude un proprio mondo, un luogo ricco di espressioni artistiche, architettoniche e scultoree che testimoniano della cultura di una popolazione e di un'epoca. Un luogo ricco di presenze allusive, di simboli e archetipi rapportati al culto e alla memoria: lapidi, croci, piramidi, piante e alberi. Il cimitero è un monumento, è il luogo della memoria, è il luogo che perpetua il ricordo.

*La Sinagoga dei Berlam
Lo scempio della Wehrmacht*

Tra i vari edifici sacri presenti a Trieste, mi piace ricordare in particolare il Tempio Israelitico, opera di grande suggestione e valore architettonico: la più importante sinagoga costruita in Europa nel '900. Progettata da Arduino Berlam, assieme al padre Ruggero, costituisce la prima opera importante dell'architetto triestino, alla quale seguì il menzionato "grattacielo rosso", palazzo Aedes.

Fin dalla fine dell'800, i ghetti aprono alla vita della città: si abbattono le mura, si pone fine a lunghi periodi di segregazione. La Comunità Ebraica triestina, conscia del ruolo di primo piano che sta interpretando nella vita economica e sociale della città, ritiene di promuovere un concorso per la progettazione di una nuova sinagoga. Sarebbe diventato un edificio di grande importanza in Europa sia per la dimensione sia per le irruziali scelte stilistiche del progetto.

Il concorso ha uno svolgimento molto lungo e contrastato; alla fine la Comunità decide di affidare l'incarico ai Berlam. La costruzione che oggi possiamo ammirare denuncia una monumentalità che interpreta e rappresenta l'importanza della Comunità Ebraica in quegli anni, anche se l'articolazione dei volumi, l'asimmetria dell'impianto, l'originalità dello stile stemperano l'imponenza in una forma più solenne che monumentale.

Poiché il Tempio sorge all'interno del tessuto del borgo Franceschino in un lotto pregiato ma di difficile progettazione, gli architetti fanno ricorso a tutte le loro capacità. Il progetto deve affrontare una serie di tematiche complesse relative all'inserimento dell'edificio all'interno di un isolato urbano d'angolo e all'affaccio su una piazza (o meglio slargo) preesistente. Va inoltre risolta la connessione di due corpi di fabbrica con volumetrie decisamente differenti (il corpo di fabbrica della Comunità contenente l'oratorio e gli uffici e il corpo principale del Tempio). Vanno rispettate le esigenze del rito che impone un preciso orientamento dell'asse del tempio: la monumentalità assiale dell'aula principale (accentuata dal nicchione dell'abside, decorato con

mosaici d'oro) deve così stemperarsi nella ristrettezza della modesta via Zanetti.

Il progetto si esprime con accenti fortemente eclettici, principalmente derivati dalla tradizione siriana; ma l'abside è di derivazione basilicale, la cupola poggiata su un volume cubico è di natura orientale, la torre estremata ricorda certe architetture egiziane...

Esternamente l'edificio è rivestito da una sorta di "pelle" in pietra artificiale (una sorta di intonaco di cemento) che sublima la composizione delle forme architettoniche: ampie superfici lisce sono incorniciate da elementi decorativi, simboli tratti dall'iconografia ebraica.

Gli interni rivelano una straordinaria cura nel disegno dei dettagli e nella scelta dei materiali. Si alternano materiali genuini ed imitazioni, campionature raffinate di marmi o mosaici e stucchi lucidati a cera ad imitazione di marmi venati.

Della storia della sinagoga, non si possono non ricordare gli anni bui dell'occupazione nazista, quando la Wehrmacht fece scempio della biblioteca del Tempio. Lo ricorda Tullio Kezich, critico e sceneggiatore cinematografico, nato a Trieste, dove fece le prime esperienze nel campo della critica:

Alla sinagoga si collega anche un altro ricordo assimilabile a Schindler's List; ed è quando i nazisti ne svuotarono la biblioteca, ricca di volumi in tedesco e li portarono via su carri tirati da cavalli. Forse fu a questo punto, vedendo sfilare il mesto corteo, che per la prima volta mi sentii dall'altra parte: perché ero maturato o perché, per deformazione congenita, i libri già mi toccavano il cuore più degli esseri umani. E la sorte di quei volumi che vedevo traboccare dai carri mi sembrò il vero segno della catastrofe. Tirai su dal selciato un Faust stampato in caratteri gotici e nelle facce attonite dei soldati della Wehrmacht che

scortavano i carri, colsi la stessa indifferenza che nel film caratterizza certi gesti delle sentinelle quando azzardano una carezza sul visetto dei bimbi prigionieri.

A questo ricordo di Kezich voglio aggiungere uno mio personale, che risale a qualche anno fa, quando a Berlino, visitando la Bebelplatz a due passi dall'elegante viale della Unter den Linden, colsi la drammaticità di quella semplice finestra ricavata nel selciato: un silenzioso, tragico monumento sotterraneo, uno spazio arredato di sole scaffalature vuote. Laddove Joseph Goebbels aveva organizzato nel 1933 il primo rogo di libri di autori considerati sovversivi (Thomas Mann, Bertolt Brecht, Freud, Marx, Hemingway...) le parole di Heinrich Heine, letterato tedesco dell'800, incise su una targa, ricordano che «*Dort wo man Bücher verbrennt, verbrennt man auch am Ende Menschen*». Là, dove si bruciano i libri, si bruciano alla fine anche gli uomini.

Personaggio talvolta contraddittorio, Arduino Berlam spesso esprime negli scritti concetti non coincidenti con quanto i suoi progetti "mettono in forma". Si muove sempre tra classicità e modernismo, tra provincialismo e internazionalismo (vedi il citato palazzo Aedes), tra decorativismo e decorazione funzionale, tra adesione e trasgressione al moderno.

Di questa dinastia di architetti così prolifici, (Giovanni, Ruggero, Arduino Berlam, tre generazioni di architetti triestini), sicuramente Arduino fu il più interessante. Le esperienze progettuali e l'elaborazione teorica pervenuteci sono testimonianza di un personale colto eclettismo: eclettismo inteso come linguaggio figurativo, spesso accomunato, reso simile alla situazione linguistica di quel concetto di revival che caratterizzò diffusamente produzioni progettuali in tutta Europa e anche in America nel periodo a lui contemporaneo: neoclassicismo, neogotico (inglese), neoromanico...

Con una solida preparazione culturale assunta alle Accademie di Brera o di Venezia, al Politecnico di Milano o di Vienna, questi protagonisti dell'architettura triestina otto-novecentesca hanno lasciato alcune testimonianze di assoluto rilievo. Come il palazzo Gopceovich sul Canal Grande con la elegante facciata neorinascimentale; l'ingresso al Cimitero Cattolico; la Scala dei Giganti; il palazzo della RAS in piazza della Repubblica; la Banca d'Italia in corso Cavour...

MEMORIA
DELLA
CITTÀ

5

Memoria e identità

Penso a Trieste come ad una porta simbolicamente aperta ad accogliere laicamente qualsiasi forma di cultura, lingua, religione. Com'è successo in passato.

Trieste città internazionale che accoglie etnie e popolazioni di mondi lontani. Ma penso anche a Trieste sede dell'unico forno crematorio nazista in Italia, e quindi ad una città dove la memoria porta con sé ricordi dolorosi, di sofferenza.

La memoria è valore stabile ed eterno: la memoria collettiva assume centrale importanza nella vita psichica, nelle espressioni coscienti e in quelle dell'inconscio.

La conoscenza dei valori specifici del territorio e la ricostruzione degli elementi fondativi della memoria collettiva sono condizioni indispensabili per saper interpretare la voce del *genius loci*. I due piani, della memoria e della coscienza si intersecano, si sovrappongono, si confondono.

Claudio Magris in un intervento del gennaio 2009, in occasione della Giornata della Memoria al Quirinale, in presenza del Capo dello Stato, diceva che:

[la memoria] non è il passato, bensì l'eterno presente di tutto ciò che ha senso e valore: l'amore, la preghiera, l'amicizia, la sofferenza, la felicità. Tutto ciò che ha senso fa parte della storia del cosmo, per citare un passo di Singer, ciò che è soltanto funzionale sparisce nell'oblio, appena esaurita la sua funzione, ma tutte le cose essenziali sono nell'eternità del loro presente. Shakespeare è non era, un poeta. Memoria significa pure rapporto con la propria identità e consapevolezza – ma non stolta e feroce idolatria – di quest'ultima. La memoria è anche una garanzia di libertà; non a caso le dittature cercano di cancellare

la memoria storica, di alterarla o distruggerla del tutto. Le tirannidi la deformano, i nazionalismi la falsificano e la violentano, il totalitarismo soft di tanti mezzi di comunicazione la cancella, con una insidiosa violenza che scava paurosi abissi fra le generazioni.

La memoria quindi è strettamente legata all'identità di un territorio e di una popolazione. La memoria porta con sé il grande serbatoio al quale attingere e quindi elaborare proposte per il futuro del territorio: il senso dell'individualità del luogo, delle sue specificità.

AL DI LÀ
DEL
CATINO

6

Huet, Durand e piazza dell'Unità d'Italia

Mi sbroglio, dunque, dall'intrico della tessitura ippodamea del Teresiano, una maglia geometrica ripetitiva, "entro" in piazza dell'Unità e sono subito attirato dal mare. La piazza si proietta verso il panorama naturale del golfo.

Ricordo che nel 1999 tutta l'area centrale della città è oggetto di un concorso d'idee bandito dall'Amministrazione Comunale, al quale vengono invitati nove studi professionali di assoluto prestigio internazionale. Il "Concorso di idee per la riqualificazione architettonica ed urbana di alcune piazze triestine" riguarda non solo piazza dell'Unità, ma anche piazza della Borsa e piazza Verdi e quindi si tratta di una riqualificazione degli spazi centrali della città: individuare ed accentuare i significati emblematici, adeguare le caratteristiche alle funzioni contemporanee, riposizionare queste aree integralmente nel flusso vitale della città.

Gli otto architetti che hanno aderito all'invito dell'amministrazione comunale elaborano così otto progetti che costituiscono delle letture personali di un luogo fortemente simbolico e rappresentativo.

Una serie di riflessioni/interpretazioni/confronti con il cuore della città che vanno ad arricchire il corpus degli infiniti progetti che hanno avuto come oggetto la città di Trieste: soprattutto nella seconda metà del '900, quando molti architetti, italiani e non, hanno elaborato progetti significativi di grande respiro, indagando, dalla dimensione dell'architettura a quella dell'urbanistica, le peculiarità di questa singolare città-laboratorio.

Credo sia molto significativo il fatto che la scelta della commissione giudicatrice sia caduta, unanime, sul progetto presentato da Bernard Huet, straordinario conoscitore dell'architettura neoclassica, nonché saggista e progettista di interventi di riqualificazione urbana di grande rilievo a Parigi.

Introducendo un saggio di Jean-Nicolas-Louis Durand, trattatista francese del periodo neoclassico, Huet scriveva «... la lezione di Durand riunisce attraverso il tempo le preoccupazioni di una profonda tendenza che percorre tutta

l'architettura moderna: la ricerca di una forma razionale che superi il funzionale, il contingente e il circostanziale per aspirare alla permanenza, all'universalità». Credo che Huet abbia fatto proprio il contenuto teorico delle lezioni di Durand, sostenitore di una radicale trasformazione del concetto di architettura. Nella relazione che accompagna il progetto di riqualificazione delle piazze triestine, Huet scriveva:

...il progetto deve essere una specie di rivelatore della storia del luogo e al tempo stesso l'agente della trasformazione del reale. Il nostro progetto di sistemazione consisterà nell'effettuare due operazioni simultanee. In un primo tempo, si tratterà di depurare lo spazio delle piazze dalle diverse contaminazioni visive – circolazione e stazionamento dei veicoli, eterogeneità delle pavimentazioni, proliferazione anarchica degli arredi urbani – che ne alterano la leggibilità. In un secondo tempo sarà necessario ricomporre l'insieme degli spazi urbani gli uni rispetto agli altri e rafforzare l'immagine e l'identità di ciascuna piazza utilizzando mezzi semplici, sobri negli esiti espressivi, volti ad una perennità conforme al tempo della città... la ricerca della perennità si deve intendere secondo due modi: il primo è di ordine materiale: i materiali (suolo, arredi, piantumazioni) che costituiscono l'allestimento devono essere resistenti e solidi per poter durare; il secondo è di ordine temporale: un buon progetto di allestimento dello spazio urbano deve apparire quasi senza età fin dalla fase del suo concepimento per poter sfidare il tempo senza passare di moda.

I risultati di questa premessa teorica si leggono oggi nel grande spazio della piazza. Il progetto di Huet ha conferito alla piazza un aspetto fortemente unitario, principalmente attraverso il disegno della pavimentazione, tutta realizzata utilizzando le pietre locali valorizzate dalla tradizione triestina: in primis la pietra arenaria grigia, con la quale sono state ridefinite le varie zone della piazza anche semplicemente attraverso il verso di posa dei massicci in pietra.

Il progetto assume valori assoluti anche nelle modalità di collocazione della vecchia fontana di Giovanni Mazzoleni, già spostata a suo tempo dalla posizione originaria di fronte all'antica loggia comunale, per lasciare il posto alla erezione del monumentale e scenografico palco allestito per permettere a Mussolini di dare il 18 settembre 1938 con la dovuta enfasi l'inafausto annuncio delle leggi razziali. Il progetto la ricolloca in posizione assiale: su un unico asse virtuale passante per la mezzeria della piazza si allineano, con forte significato simbolico, la torre del municipio, la fontana del Mazzoleni, i due piloni monumentali e il quadro panoramico del golfo.

La fontana assume quella centralità simbolica che testimonia come negli anni della sua realizzazione (1751-1754) la città sentisse la necessità di rappresentare al mondo la propria ambizione ad assumere un ruolo internazionale. Europa, Asia, Africa, America: i quattro continenti allora conosciuti, sono rappresentati da quattro statue, ciascuna connotata da attributi simbolici, e fanno da corona ad una giovane raffigurazione di Trieste che gode della protezione e dei favori della Fama, sotto le cui ali alloggiano alcuni simboli solidamente ancorati al basamento carsico.

Huet coglie i valori simbolici della fontana e le dà il giusto risalto. Disegna poi un nuovo originale punto di contatto tra il gruppo scultoreo e il nuovo impiantito della piazza, un elegante velo d'acqua sul quale "galleggiano" i blocchi di pietra. Ma dopo qualche anno l'amministrazione comunale ne decreta l'interramento, avanzando poco nobili ragioni di manutenzione.

Simili figure scultoree, che rappresentano i quattro continenti, decorano la facciata principale del palazzo della

Borsa, “sostenuta” dal solido impiantito lapideo progettato da Huet. A queste statue, collocate nei nicchioni al piano terra, fanno riscontro quelle che coronano la linea di copertura: “Danubio”, “Genio di Trieste”, “Minerva”, “Nettuno”. La composizione della facciata, dalle eleganti proporzioni neoclassiche, si arricchisce di altre due statue collocate all’altezza del secondo piano: “Vulcano” e “Mercurio”. Tutte figure simbolico-mitologiche, in vari modi attinenti alla storia della città e alle poliedriche attività della Camera di Commercio.

Le rive e il ciglione carsico.

Nei primi decenni del '900 si definisce in particolare l’area delle rive attinente alla Stazione Marittima, grazie a un intervento progettato da Umberto Nordio, che affronta con grande sensibilità il difficile, eterno tema del rapporto tra architettura e sito. Qui, in particolare, il sito assume valori eccezionalmente simbolici, in quanto è il luogo in cui si fa fisico il contatto tra terra e mare.

Umberto Nordio è un importante protagonista dell’architettura triestina del '900. Dalla lettura della sua ampia produzione progettuale risulta con chiarezza come l’attività dell’architetto triestino si inserisca in un’atmosfera culturale di respiro europeo. I riferimenti, le citazioni, i caratteri distintivi della sua architettura partecipano delle correnti più avanzate dell’architettura europea a lui contemporanea. Egli guarda con attenzione all’intera generazione dei cosiddetti pionieri dell’architettura moderna: ne studia i progetti, ne condivide le premesse teoriche, l’impostazione progettuale, le modalità costruttive, l’uso dei nuovi materiali.

In quegli anni, nella prima metà del '900, la ricerca architettonica in Europa è orientata a realizzare tramite il cemento armato un nuovo ordine architettonico. Non c’è più equivalenza tra cemento armato e altre tradizionali tecnologie costruttive; il rinnovamento dell’architettura passa attraverso l’esaltazione del carattere innovativo di questo

materiale e l'accentuazione del rigore strutturale che ne consegue. Nordio si inserisce così nelle correnti più avanzate dell'architettura europea. Guarda a Le Corbusier, assoluto precursore nell'uso del cemento utilizzato come strumento formale.

Nordio rifiuta un'interpretazione ristretta dell'uso del cemento armato, inteso come semplice espediente tecnicamente più "moderno", un materiale da sfruttare dal punto di vista costruttivo-economico, ma da nascondere con rivestimenti decorativi in quanto inaccettabile dal punto di vista estetico. E, alla ricerca di una architettura del cemento armato, anche Nordio usa il nuovo materiale in modo "sincero" sfruttandone al massimo le potenzialità, non solo statico-costruttive. Opera così quel difficile passaggio dal campo della tecnica a quello dell'estetica, uno slittamento da un ambito di pensiero tecnologico a riflessioni di natura formale, squisitamente architettoniche. È qui che si svela il valore dell'architettura di Nordio, laddove anticipa la scomparsa di particolarismi regionali, superati dall'universalismo del cemento armato.

L'uso della geometria, la composizione classicista delle piante e dei prospetti, il tracciato degli elementi strutturali, l'articolazione degli spazi e dei volumi e la composizione dei prospetti sono finalizzati a creare un'immagine architettonica rigorosa, esente da facili decorativismi.

Nell'ampia produzione progettuale di Nordio, mi piace ricordare, più che la ben nota acropoli razionalista-monumentale della nuova sede universitaria, questo ampliamento della Stazione Marittima: non solo perché chiude in modo significativo una prima fase della sua produzione progettuale, ma perché penso si tratti di una "necessaria" esperienza di passaggio della sua ricerca, un passaggio che lo conduce a quel "funzionalismo moderato" non allineato né con il razionalismo, né con il classicismo littorio: un passaggio che lo vede protagonista dell'acceso dibattito architettonico e culturale nell'Europa degli anni '30.

Così Nordio progetta la nuova facciata principale della Stazione Marittima come una grande metafora, luogo

dell'interscambio tra la città e il mare, tra la palazzata delle rive e l'architettura delle navi. La Stazione è l'unico edificio sulle rive che rivolge la facciata principale verso la città; l'altra parte della costruzione dialoga con il mondo della cantieristica, dei magazzini portuali e delle grandi navi.

Un corpo di fabbrica di pubblica utilità quale quello di uno scalo marittimo, viene nobilitato da un prospetto in scala monumentale, risolto in scala urbana, capace di confrontarsi con la *promenade* degli edifici delle rive triestine.

Nordio coglie così la borghese misura neoclassica del fronte a mare della città e la interpreta nel progetto: risolvendo l'uso di strutture in cemento armato in un sobrio classicismo e dichiarando, come altri della sua generazione, l'attenzione ad inseguire un'architettura dall'ordine misurato delle proporzioni, destinata a permanere in fermezza e proprietà strutturali, in civica utilità e pulizia formale.

Questa architettura di Nordio interpreta dunque in modo esemplare quella linea simbolica di contatto tra terra e mare, in quell'area così pregnante costituita dal complesso delle rive triestine. Sappiamo che questa linea, questo confine tra terra e mare si è modificato di continuo nel tempo, attraverso l'avanzamento delle banchine, la costruzione dei moli, gli interramenti, gli scavi.

Nel corso dei secoli, rileviamo che di solito è l'acqua che arretra, allontanando così il mare dal fronte degli edifici. La superficie del mare non riflette più le facciate dei palazzi, il fronte omogeneo e lineare con cui il borgo Teresiano e quello Giuseppino si affacciano sul golfo. Spazi sempre più ampi di separazione tra edificato e specchio acqueo modificano profondamente l'immagine che la città riflessa nel mare dà simbolicamente di se stessa.

Questo rapporto tra il mare e Trieste, città che al mare è debitrice dei momenti più significativi della sua storia, ulteriormente si altera nel 2005 con la infelice interposizione di un nastro di asfalto tra il fronte degli edifici e la banchina. Il ricco profilo degli edifici con cui la città si "mette in

mostra” sul bacino del golfo e quindi simbolicamente con cui guarda verso le acque dell’Adriatico e al capolinea settentrionale del Mediterraneo, invece di essere esaltato e valorizzato, viene ulteriormente penalizzato. L’intervento, che privilegia il traffico veicolare rispetto a quello pedonale, si pone drammaticamente in contrasto con i principi fondamentali su cui si regge la politica urbana di tutte le città storiche europee ormai da molti anni: pedonalizzare la città storica e valorizzare al massimo le preesistenze monumentali e paesaggistiche. E inoltre: favorire un “uso” della città storica lento e meditato, suggerire una lettura dell’ambiente artificiale e naturale che riporti l’uomo alla sua dimensione culturale ottimale di rapporto con gli spazi della città.

L’effetto negativo del nastro d’asfalto è acuito da un sistema d’arredo totalmente estraneo all’ambiente storico: dalla pavimentazione in ciottoli alle aiuole ornamentali, dai cespugli diversificati alle risibili presenze di arte topiaria. Tutto ciò rende ancora più difficoltosa quella continuità che il progetto di Bernard Huet di sistemazione di piazza dell’Unità aveva posto come obiettivo principale: la continuità tra l’invaso della piazza e il mare.

Continuo la mia passeggiata sulle rive. Lo sguardo aperto coglie il panorama del golfo incorniciato dal ciglione carsico. A questa corona ondulata che cinge la città e fa da fondale naturale al centro storico, vedo affacciarsi, come ad un balcone, i grandi viaggiatori nell’800 provenienti dal centro Europa ad ammirare la bellezza del golfo, della città e del suo porto.

Ancor oggi simbolicamente quel balcone rappresenta la linea di contatto tra due mondi, luogo di dialogo tra due grandi aree di pensiero: quello del nord dei territori bagnati dalle acque del Danubio arteria portante della civiltà del centro Europa e quello del sud che prospetta sul bacino del Mediterraneo culla della classicità.

Lo sguardo si amplia, si protende verso nord, verso est, verso il centro Europa, verso i territori bagnati dal Danubio. Le acque del Danubio, collegano tra loro senza soluzione di continuità i paesi e le civiltà dell’Europa centrale, una

complessa varietà di popoli e di culture: è il simbolo della molteplicità etnica, linguistica, culturale.

Il costone carsico nella sua immutabile presenza è la linea di demarcazione tra terra e cielo, è un orizzonte naturale, è un confine (persino climatico), sempre aperto, al di là del quale, sull'altipiano, natura e costruito assumono connotati completamente diversi rispetto alle modalità di costruzione a fondo valle. Gli insediamenti realizzati dall'uomo secondo singolari modalità si inseriscono in una situazione geografica e biologica assolutamente unica; essi si formano per spontanea aggregazione e danno luogo ad un tessuto organico fortemente radicato alla terra; natura e artificio si fondono in un *unicum* indivisibile.

Oltre il costone carsico il paesaggio cambia sostanzialmente volto: unico nella sua bellezza, costituisce il risultato straordinario dell'azione secolare dell'uomo confrontata con le condizioni del luogo. Un altro mondo, che apre la città verso oriente, la proietta verso altri territori, altre culture, la porta a superare i confini politici e a cogliere quella specificità internazionale che l'ha sempre connotata fin dalla sua fondazione.

TRIESTE: UN VOLO DI FANTASIA
l'immaginazione viaggia su un'ala leggera

Gentile lettore,

ti scrivo da una città, Trieste, dall'atmosfera metafisica, ricca di invisibili presenze, molto interessante per il ricco patrimonio culturale-artistico-architettonico: città di fondazione, una piccola Pietroburgo, che presenta aspetti singolari, affascinanti. Ti invito a sorvolarla con me sulle ali della fantasia: voliamo sulla città teresiana, sui borghi franceschino e giuseppino, sui sette colli che li abbracciano. Ci vengono incontro frammenti di immagini del passato, il repertorio inesauribile della storia. Leggiamo immagini e modi stilistici attraverso l'emozione condensata nei frammenti. Vari pezzi di architetture, frammenti raccolti e riapparsi, riavuti dalla memoria, sottratti all'oblio della storia. Scenografie urbane. Rimbalzare da una cupola all'altra dei monumenti, chiesa di Sant'Antonio, palazzo Carciotti, chiesa di S. Spiridione... accarezzare la mezza luna del complesso maomettano. E poi veleggiare sopra il mare, infinito, alla ricerca di quella linea irraggiungibile che separa l'acqua dal cielo, sorvolare le torrette dei castelli... un pensiero azzurro, un'idea irrazionale, emotiva: approdare sulle sponde del catino e poi di nuovo risalire e scavalcare il ciglione carsico, sorvolare l'altipiano pietroso. Veleggiare verso Nord, verso Est, sulle acque del Danubio, e poi alla ricerca dei misteri affascinanti dei mondi orientali, escursioni romantiche tra pagode indiane e chioschi cinesi. Un mondo così lontano, eppure così presente ancor oggi nelle nostre case nella veste di oggetti preziosi, gioielli, abiti favolosi: li portavano i nostri antenati che, viaggiando sulle leggendarie navi del Lloyd Triestino solcavano mari lontani, approdavano ai porti d'Oriente; e il ritorno a casa era tutto un racconto, di meraviglie, di paesaggi da favola, di profumi di una terra incantata...





RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Italo Calvino, Lezioni Americane, sei proposte per il prossimo millennio, Garzanti, 1988*
- Italo Calvino, Le città invisibili, Einaudi, 1972*
- Cristina Benussi, I gabbiani di Miramare, in "Sissi, Elisabetta d'Austria, l'impossibile altrove", Silvana Editoriale, 2000*
- Rainer Maria Rilke, Elegie Duinesi, traduzione di Enrico e Igea De Portu, Einaudi, 1978*
- Predrag Matvejević, Trieste, tramonti, in "Il Porto Vecchio di Trieste", Autorità Portuale di Trieste, 2000*
- Bruno Zevi, Saper vedere l'architettura, Einaudi, 1956*
- Modi dell'Abitare, a cura di Luciano Celli, Edizioni Italo Svevo, Trieste, 1991*
- Il Museo Commerciale di Trieste, catalogo edito dalla Camera di Commercio di Trieste, 2005*
- Gerolamo Agapito, Compiuta e distesa descrizione della fedelissima città e Portofranco di Trieste, 1824, citato in Fulvia Costantinides e Elisabetta Rosati Rizzi, La chiesa greco-ortodossa di San Nicolò, Rotary Club Trieste, 2010*
- Fulvia Costantinides e Elisabetta Rosati Rizzi, La chiesa greco-ortodossa di San Nicolò, Rotary Club Trieste, 2010*
- Riccardo Calzi e Carlo Celli, Arduino Berlam architetto, tesi per il corso di Storia dell'Arte II, docente Bruno Zevi, IUAV, 1960*
- Umberto Piazza, Monumenti Italiani, La Libreria dello Stato, 1935*
- James Hillmann, L'anima dei luoghi, Rizzoli, 2004*
- Romano Boico, Il progetto della Risiera, estratto da Rete Civica di Trieste.*
- Carolus Cergoly, Canti clandestini, nove poesie in lessico triestino, Tullio Misan, libraio-editore, 1972*
- Sergio Brossi, Il Tergesteo, biografia di un palazzo, D. Tripovich&Ci-La Editoriale Libreria, Trieste, 1986*
- Enzo Bettiza, Mito e realtà di Trieste, All'insegna del Pesce d'oro, 1966*
- Carolus Cergoly, Inter pocula, poesie segrete triestine, "Introduzione alla poesia di Carolus" di Roberto Damiani, G. e A. Kirchmayer, editori in Trieste, 1974*
- Tullio Kezich, Il campeggio di Duttoglianò, Sellerio, 2001*
- Claudio Magris, Shoah, sei milioni di storie irripetibili che resteranno scolpite per l'eternità, in "Il Piccolo", 28 gennaio 2009*
- Bernard Huet, prefazione a Werner Szambien, J.-N.-L. Durand il metodo e la norma nell'architettura, Marsilio Editori, 1986*
- Otto progetti per il cuore di Trieste, a cura di Luciano Celli e Gigetta Tamaro, Comune di Trieste, 1999*

*Il progetto della "Fontana di Giano" in viale xx Settembre a Trieste (2005)
è stato redatto da Luciano Celli e Marina Cons.*

