

# Riflessi

Bimestrale di approfondimenti culturali

Edizione nr. 66 del 20/04/2015

**L'ARTE ESPRESSIONE DELL'AMORE**

*Luigi la Gloria*

**2015: LO STATO DELL'ARTE DELLA TERAPIA GENICA**

*Anna Valerio*

**BELOVED ALEXANDRIA**

*Umberto Simone*

**ANNA VALERIO: VISIONI DI UNA MEMORIA SOSPESA**

*Luigi la Gloria*

**IL «NULLA LIBERATO» KAZIMIR MALEVIČ E IL PENSIERO SUPREMATISTA**

*Piera Melone*

**IL CONGRESSO DI VIENNA : DALL'AFFERMAZIONE DEL PRINCIPIO  
DI LEGITTIMITÀ AL CONCERTO D'EUROPA**

*Gianfranco Coccia*

**GRAZIANO STACCHIO: EROE COMUNQUE**

*Michele Dressadore*

**ESPRESSIONISMO E RAZIONALISMO ARCHITETTONICO  
NEGLI ANNI DELLA REPUBBLICA DI WEIMAR**

*Alice Fasano*

**PIERO GUCCIONE: STORIE DELLA LUNA E DEL MARE**

**KUSTERLE. IL CORPO ERETICO**

**DONATELLO SVELATO. CAPOLAVORI A CONFRONTO**

**TUTANKHAMON CARAVAGGIO VAN GOGH. LA SERA E  
I NOTTURNI DAGLI EGIZI AL NOVECENTO**

**GRISHA BRUSKIN. ALEFBET. ALFABETO DELLA MEMORIA**



## L'ARTE ESPRESSIONE DELL'AMORE

*Luigi la Gloria*



Se è vero che nell'Amore sono riposte le verità che aprono alla comprensione dei misteri della vita e dell'universo, allora in esso risiede il principio stesso dell'esistenza. Una prodigiosa vocazione alla creatività, questa dell'Amore, che ha in sé una ancor più stupefacente singolarità: lo straordinario progetto della vita. Un grandioso disegno nel quale ogni elemento ha la prerogativa di esprimere una tale inimmaginabile molteplicità di altre risorse che si può serenamente asserire, per quanto possa apparire paradossale, che non vi è alcuna differenza tra l'infinita grandezza della matrice e la microscopica dimensione di un suo singolo frammento che, in un certo momento, si lega alla materia e costruisce la vita.

Un percorso esistenziale unico e irripetibile che si perpetua nel tempo e nello spazio. E se, per una qualsiasi ragione, venissero a mancare i presupposti per il suo sviluppo, l'essenza che lo costituisce continuerebbe ad esistere, in uno stato di vita latente, sotto forma di una semplice spora capace di vagare nell'universo per un tempo incommensurabile in attesa di trovare un nuovo habitat. Un piccolo assoluto nell'assoluto.

L'umanità e ogni creatura vivente prendono dunque origine da questa magica sintesi che ha luogo in un frammento di tempo che è insignificante rispetto alle sue potenzialità di perpetuarsi all'infinito. Da questa immane energia, la cui natura non è da ricercarsi nell'opera compiuta ma in un trascendente concetto di esistenza, ha origine l'input che spinge i suoi elementi a cercarsi e, attraverso quell'atto di cui noi tutti abbiamo connaturata consapevolezza, a dare avvio ad un'eterna successione di vite le cui forme, differenze e peculiarità svelano l'indefinibile grandezza dell'Amore.

Questa incredibile alchimia annichilisce ancor più il pensiero razionale, sostanzialmente incapace di decifrarne la complessa natura espressiva, quando prende atto che ogni elemento vitale, attraverso differenti stati di coscienza, ha capacità di individuare le relazioni tra sé e l'ambiente circostante: una consapevolezza di esistere che porterà la creatura a compiere un viaggio straordinario e pieno di incognite nel meraviglioso mondo della vita.

Un viaggio talvolta frustrato dalle inspiegabili tortuosità della mente che, intrappolata nei gorgi della psiche, lotta per riconquistare la luce.

Un viaggio attraverso l'incessante percezione di un'unicità che chiede di essere vissuta con la propensione a ricercare la ragione per cui si è vivi piuttosto che una motivazione per cui vivere.

Allora quel *Me* che ne determina l'irripetibile unicità, guidato da un'indubitabile percezione del suo destino, cercherà la via della bellezza perché è attraverso il susseguirsi delle immagini

offerte dalla vita che la mente, divenuta ora intelletto, sarà in grado di elaborare una personale visione dell'estetica, quel concetto del bello connaturato all'Amore. Una sorta di ricongiungimento virtuale con la matrice che da questo momento, come una Musa ispiratrice, continuerà a infondere alla sua creatura la percezione di bellezza, affinché possa comprendere che essa è parte del disegno di un unico insieme.

Ed è proprio alla luce di questa reciprocità che la *consapevolezza cosciente* sollecita la mente a inoltrarsi alla ricerca dell'*Origine* lungo sentieri di massima astrazione.

Spesso questo desiderio di spingersi oltre la soglia del visibile scaturisce da un senso di incompiutezza, talvolta da un indefinito malessere interiore, altre volte ancora è solo un anelito di felicità o un'indefinita vocazione; ma saranno pochi coloro che scorgeranno il sorriso della Musa.

Bellezza e Amore sono dunque alla sorgente di ogni cosa e, lungo il cammino di conoscenza, non ci abbandonerà mai la sensazione di trovarci davanti a qualcosa che non appaga soltanto la vista o i sensi, ma richiede l'andare oltre, verso una profondità che gli occhi non scorgono.

Pur tuttavia l'accezione concettuale di questo binomio non sempre è stata dall'uomo interpretata propriamente come un principio di causa ed effetto. Nel corso della storia questa inclinazione all'amore e al bello dell'animo umano ha prodotto un dibattito che ha raggiunto anche apici di grande intensità e di infelice incoerenza.

Nell'età classica l'idea del bello era associata all'ordine, all'armonia e alla proporzione delle forme; la connessione tra arte e bellezza, in effetti per molto tempo, non ha costituito rigorosamente un presupposto ovvio e universale. L'oracolo di Delfi, alla domanda sul criterio di valutazione della Bellezza, risponde: *Il più giusto è il più bello*.

Per molti secoli l'idea Platonica del bello e dell'Eros influenzerà il pensiero umanistico. Interessante si rivela il dialogo sull'infinità d'amore scritto nel 1547 da Tullia d'Aragona che porta una grande innovazione nel dibattito del suo tempo a tale proposito.

Partendo da una comprensione dell'amore già distante dal platonismo di Ficino, ella suggeriva una visione più realistica della vita e della sessualità umana facenti capo indubitatamente all'Amore. Ciò nondimeno nel rinascimento la percezione della bellezza e dell'Amore è fortemente determinata dall'ambiente filosofico e dall'esperienza visiva.

Ed è solo tempo dopo, nel XVIII secolo, che questo rapporto si affermerà in modo forte ed esplicito. Il valore del bello contenuto nell'Amore, nell'armonia, nelle proporzioni, nel giusto e nell'ordine delle cose si involerà verso qualcosa al di là delle regole matematiche che esteriormente sembrano governare il mondo fisico. Così l'uomo procedendo lungo un sentiero di ulteriore libertà intellettuale intraprende un cammino di consapevolezza che lo porterà ad esplorare nuovi volti della propria interiorità

Furono proprio i primi romantici, benché oltremodo interessati ad esaltare la personalità individuale, che ampliarono in qualche modo la portata della riflessione sull'*indefinibile* e il *vago*, includendo nella loro visione tutto ciò che è lontano e leggero, magico e sconosciuto, compreso il lugubre e l'irrazionale.

La Bellezza cessa allora di essere una forma e diventa bello anche l'informe e talvolta perfino il caotico. L'espressione *Je ne sais quoi* fa riferimento a una Bellezza non esprimibile con le parole. Hegel sosterrà che l'essenza della bellezza risiede nell'arte in quanto prodotto dello spirito e che nel bello artistico si ha la *manifestazione sensibile* della verità, la rivelazione concreta e

individuale dell'*universalità* dello spirito. Ma il bello racchiuso nello spirito altro non è che quel germoglio nato dall'Amore.

Nella seconda metà dell'ottocento poi, la riflessione filosofica intorno all'idea del bello tematizza il rapporto che unisce la bellezza, pensata nella sua stretta connessione con il concetto di arte, alla sfera della vita, considerata nella sua contingenza e temporalità. Nietzsche la scorgeva nella stretta dicotomia tra Apollo, il dio della bellezza, e Dionisio, che personifica il pathos. Egli sosteneva che la bellezza si trovasse nelle profondità di una voragine oscura e indeterminata dalla quale potesse emergere soltanto attraverso la sofferenza esistenziale. Ma questa sorta di relazione che unisce la bellezza all'arte e il pathos alla vita non è che *una delle verità riposte nell'Amore*.

Pur tuttavia, benché nel tempo l'evoluzione del pensiero abbia aperto a nuove indagini e talvolta ad affettati approfondimenti, ampliando la ricerca a differenti piani di un'esperienza che affonda le sue radici nella coscienza ancestrale dell'umanità, le ambite verità risiedono, per definizione, nella sfera di quelle cose che si trovano in quella oscillante dimensione dell'esistenza che apre agli occhi della mente a una più che soggettiva visione della realtà.

L'Amore nasce da un bisogno molto profondo di cui l'uomo conosce bene la forza ma ne ignora la natura. E, benché l'arte sia in qualche modo legata più al gioco che all'utilità pratica, essa tuttavia si rivela essenziale ai bisogni profondi della vita indotti dall'Amore. Essa è leggera, apparentemente vicina alla levità del mondo, alla fugacità del momento, eppure è così legata al senso umano del sacro e dell'amore. Non è facile comprendere come un'attività così tecnicamente complessa si sposi con quello che appare un impulso immediato e spontaneo dello spirito, il gusto e la tensione verso il bello, di cui certamente anche gli antichi sono stati capaci a giudicare dalle opere che ci hanno tramandate.

Nel corso della storia l'uomo ha incessantemente cercato di raccontare l'amore, di fissare a qualcosa di durevole l'incontenibile sentimento che lega il suo profondo sé alla vita. Egli lo associa dunque, senza alcuna incertezza, alla sua visione della bellezza e ha cominciato a rappresentarlo celebrandolo in ogni sua opera.

E benché l'artista sia in grado di ritrarlo solo allusivamente, egli riesce a trasporre la sua inafferrabile incorporeità consegnando alle immagini, talvolta vaghe e impalpabili, la sua commossa consapevolezza di questa ineluttabile irraggiungibilità.

## 2015: LO STATO DELL'ARTE DELLA TERAPIA GENICA

Anna Valerio



Ormai ne sentiamo parlare sempre più frequentemente e, addirittura può succedere non così di rado che qualcuno a noi vicino ne faccia uso oppure che ci sia stata prescritta come l'unica via per aiutarci a risolvere i nostri problemi di salute. E' la terapia genica, tecnologia nella quale il DNA viene direttamente utilizzato come una sostanza farmaceutica. Con questo termine si intende infatti l'inserzione di materiale genetico all'interno di una cellula allo scopo di correggerne il difetto genetico che è causa di patologia o di conferirle la funzione che, sempre a causa della patologia, quella cellula non è in grado di attuare.

La tecnica prevede di intervenire sul DNA sostituendo il gene difettoso, o parte di esso, con uno sano costruito in laboratorio. Si tratta quindi di un intervento terapeutico che trova il suo fondamento nella modificazione del patrimonio genetico di una cellula.

Questa branca della medicina molecolare ha visto la luce agli inizi degli anni '80; proprio in quel periodo rivoluzionario per il mondo della biologia che vedeva una rapida esplosione di conoscenze e di nuove tecnologie nel campo della biologia molecolare e della manipolazione del DNA e che ha portato, nel febbraio del 2001, a completare il sequenziamento del DNA umano, l'individuazione cioè della successione dei tre miliardi di lettere (basi azotate) che costituiscono la nostra eredità.

Alla luce di questa conquista epocale, fin da subito risultò chiaro che il passo successivo, forse più intrigante perché orientato alla pratica e non solo alla teoria, ma sicuramente molto più complesso, sarebbe stato quello di individuare posizione, sequenza e funzione dei presunti 35000-45000 geni che sono scritti nel nostro DNA.

E questo anche allo scopo di capire in quale mattone costitutivo della molecola della vita si nasconda l'eventuale errore responsabile di una delle oltre 6000 malattie genetiche note.

Sì, perché a volte basta la singola mutazione di una lettera nel DNA per causare una malattia.

Ecco allora il genetista muoversi in terre sconosciute, proprio come un esploratore del passato, con il progetto di disegnare un atlante che magari all'inizio avrà solo alcuni punti di riferimento precisi ma che andando avanti sarà progressivamente sempre più dettagliato.

Non appena un gene viene infatti identificato con sicurezza, immediatamente diventa individuabile una sua eventuale alterazione responsabile di patologia.

A questo punto una delle soluzioni possibili è proprio la terapia genica.

E in che cosa consiste?

I passaggi di questa metodica sono molteplici: dapprima è necessario clonare (riprodurre in grande quantità) e sequenziare (definire la successione dei nucleotidi) il gene di interesse. Si passa poi ad individuare la sede dell'alterazione di sequenza responsabile della malattia. Poi in laboratorio si costruisce l'equivalente del gene sano funzionale e lo si sostituisce a quello difettoso. All'inserimento del nuovo DNA nella cellula bersaglio farà quindi seguito l'espressione del gene terapeutico pertanto la produzione della proteina perfettamente funzionante con conseguente ripristino della funzione che si era perduta o che non era mai stata attiva.

La procedura di inserimento del gene nuovo viene chiamata *trasfezione* ed il gene così formato *transgene*. Un punto cruciale della procedura è dato dal passaggio successivo cioè l'introduzione del transgene formato nella cellula bersaglio attraverso un sistema *vettore*. Sembra molto semplice e concettualmente lo è ma nella realtà si tratta di una metodologia delicata, complessa che richiede esperienza, rigore e dedizione.

A seconda delle cellule che vengono coinvolte in questa manipolazione sono possibili due tipologie di terapia genica: quella che riguarda le cellule germinali e quella delle cellule somatiche.

La terapia genica *germinale* riguarda la trasfezione di cellule uovo o di spermatozoi o ancora l'intervento su cellule staminali ai primissimi stadi dello sviluppo embrionale (stadio di 4-8 cellule). Naturalmente questo approccio è riservato esclusivamente agli animali da esperimento e non viene praticato sulla specie umana non tanto per problemi tecnici, comunque non ancora del tutto risolti, ma principalmente per ragioni etiche. Attualmente infatti non è possibile controllare completamente le alterazioni genetiche che possono conseguire ad un trasferimento genico, pertanto non si può escludere la possibilità di provocare anomalie fisiologiche che verrebbero trasmesse alle generazioni successive; inoltre, l'alterazione di materiale genetico ereditabile pone un'enorme serie di interrogativi etici e morali. Per queste ragioni, la modificazione genetica di linee cellulari germinali non viene considerata una strategia adottabile e la sua sperimentazione clinica è vietata in quasi tutti i paesi del mondo.

La terapia genica *somatica* prevede invece la modificazione esclusivamente di cellule somatiche e è questo il settore nel quale si concentrano gli sforzi dei ricercatori. Con il trasferimento genico su linee cellulari somatiche, si modifica il genoma di tessuti (muscoli, polmoni, cervello, ossa, reni, cuore etc.) senza che questa modificazione venga trasmessa alla generazione successiva; la correzione riguarda infatti esclusivamente il paziente su cui è stata realizzata. Essa si differenzia in terapia genica *ex vivo* e *in vivo*.

La prima consiste nel prelievo di cellule del paziente (cellule circolanti, per esempio) che vengono coltivate *in vitro* e trasfettate con il gene funzionante di interesse che viene poi veicolato al bersaglio con un opportuno vettore. Tali cellule, che avranno ora acquisito la capacità per loro nuova di produrre una proteina che prima non erano in grado di esprimere, verranno reinfuse nel soggetto che

diventerà normalmente in grado di produrre la molecola della quale faceva difetto. Questa procedura è oggi la più utilizzata, anche se lunga e costosa, poiché offre garanzia di grande efficienza ma, come appare chiaro, per il momento è riservata solamente a quelle patologie nelle quali sia possibile prelevare le cellule, metterle in coltura e reintrodurle nell'organismo.

La seconda, terapia genica *in vivo*, viene messa in atto in tutti quei casi nei quali le cellule non possono essere coltivate *in vitro* e reimpiantate (per esempio le cellule di organi e apparati interni). Comporta l'inserimento del gene, sempre veicolato da un opportuno vettore, direttamente nell'organismo del paziente sia localmente (con iniezione intramuscolare o intratumorale, per inalazione o per permeabilità etc.) sia per via sistemica (iniezione endovenosa). In questa procedura un ruolo cruciale è ricoperto dal *vettore di trasfezione* perché è grazie ad esso che il transgene potrà, con maggiore o minore efficienza, integrarsi nel genoma cellulare.

Questo principio, così semplice nella teoria, è nella realtà irto di difficoltà che non sempre consentono una piena riuscita del progetto iniziale.

Come si è detto è molto importante la scelta del vettore di trasfezione. I vettori oggi utilizzati sono tra loro molto diversi: si può iniettare il DNA nudo (inserito in un anellino di DNA batterico detto *plasmide*), o lo si può inserire tramite *liposomi* (vescicolette sferiche che sono capaci di fondersi con le membrane delle cellule portando in tal modo il DNA all'interno) o con i cosiddetti cannoni genici (*gene gun*) che sparano nella cellula sferette di tungsteno ricoperte del DNA. Oppure si possono usare *vettori virali* che sfruttano la tendenza dei virus ad infettare le cellule e ad inserirvi il proprio DNA. Spesso il DNA modificato è inserito in particelle del virus che provocherebbe normalmente il raffreddore (quindi l'*adenovirus*). Questo virus, preventivamente modificato e reso così incapace di indurre la normale infezione, entra nelle cellule umane formando una vescicola sulla membrana cellulare che poi viene inglobata all'interno. L'involucro del virus viene distrutto dagli enzimi cellulari, mentre si libera il DNA virale che contiene il gene terapeutico, questo DNA entra nel nucleo e si inserisce nel DNA della cellula ospite iniziando a funzionare come qualsiasi altro gene.

Nella teoria tutto è semplice e lineare ma ancora una volta si capisce chiaramente come la procedura sia complicata da difficoltà tecniche l'ultima delle quali, in ordine di tempo ma sicuramente la prima in ordine di importanza, è data dalla possibilità che, una volta inserito nella cellula ospite, il gene non si integri nel DNA e quindi non diventi efficiente nel consentire la propria espressione; in questo caso l'intera procedura sarà stata un fallimento.

Ma i pionieri del DNA proseguiranno senza esitazioni il loro cammino, analizzando nuovamente il problema per trovare una soluzione ed è proprio grazie alla loro dedizione che sono stati ottenuti già molti successi.

Le sperimentazioni cliniche della terapia genica sono ufficialmente iniziate negli Stati Uniti nel 1990 quando M. Blaese e F.W. Anderson tentarono di curare, con questo approccio, una bambina affetta da una grave immunodeficienza ereditaria ma il tentativo non ottenne il risultato sperato. Allora non se ne seppe dare una

spiegazione mentre oggi si conosce la ragione del fallimento di questo tentativo poiché il vettore utilizzato per il trasferimento genico non era in grado di garantire una persistente espressione nel tempo del gene trasferito. Ma probabilmente senza quel primo tentativo non avrebbe mai visto la luce un progetto di sperimentazione di terapia genica che ha potuto farsi strada proprio grazie a quei pionieri che con lungimiranza, anche se allora privi di strumenti e di tecnologie necessarie, hanno aperto un varco per il trattamento di malattie fino a quel momento ritenute incurabili.

Da allora i progressi tecnologici hanno permesso di dare l'avvio in tutto il mondo a numerosi studi che hanno portato ad un miglioramento sostanziale delle conoscenze biologiche molecolari volte a prospettare, in un futuro prossimo, l'applicazione più diffusa di questa forma di terapia.

Ad oggi esiste tutta una serie di malattie (distrofie muscolari, fibrosi cistica, emofilia, rare malattie metaboliche) considerate, per le loro caratteristiche, candidate al trattamento con terapia genica. Tra queste la SCID-ADA, una malattia ereditaria monogenica fino a poco tempo fa curata solo con trapianto di midollo da donatore, rappresenta il primo esempio di patologia trattata con successo attraverso la terapia genica. Tale patologia, caratterizzata da grave immunodeficienza dovuta alla carenza dell'enzima *adenosina deaminasi*, è conosciuta anche con il nome di *bubble boy disease* (malattia dei bambini nella bolla) poiché costringe gli affetti a vivere letteralmente sotto una campana di vetro per evitare il contatto con agenti infettivi dai quali non saprebbero difendersi e che nell'individuo sano sarebbero completamente innocui.

Il 5 marzo u.s. è uscito un articolo scientifico su una delle più prestigiose riviste del settore (*Science Translational Medicine*) a firma Alessio Cantore, dell'università Vita-Salute San Raffaele di Milano in collaborazione con Telethon, nel quale si dimostra come sia stata sperimentata con successo una terapia genica per l'emofilia su cani affetti dalla malattia. L'emofilia è una malattia ereditaria, che si manifesta con emorragie, dovuta alla carenza o alla scarsa funzionalità di uno dei fattori di coagulazione del sangue mancante o difettoso. Se a mancare è il fattore di coagulazione VIII si parla di emofilia A, mentre se la carenza riguarda il fattore IX si parla di emofilia B; quale che sia la forma, l'emofilia è lieve se il fattore di coagulazione comunque presente conserva dal 30 al 6 per cento dell'attività normale, moderata se va dal 6 all'1 per cento e grave se è inferiore all'1 per cento. Quello che oggi si fa per contrastare gli effetti di questa malattia, (nota come terapia sostitutiva), prevede l'infusione periodica per tutta la vita del fattore di coagulazione mancante. La terapia genica mira invece a introdurre nelle cellule il gene corretto per la produzione della forma corretta del fattore deficitario nel paziente.

Come si è detto, il gene viene inoculato nelle cellule bersaglio da un vettore, tipicamente un virus il cui genoma è stato eliminato e sostituito con la sequenza di DNA del gene.

In questo studio è stato usato come vettore del gene corretto un lentivirus: un gruppo di virus che si replicano molto lentamente e la cui prevalenza nell'uomo è molto bassa (al gruppo dei lentivirus appartiene anche l'HIV). Poco diffusi

nell'uomo, questi virus sfuggono più facilmente al sistema immunitario, al contrario degli adenovirus - quelli del raffreddore - contro i quali l'organismo ha in genere molti anticorpi, che ostacolano l'efficacia a lungo termine della terapia genica in quanto possono diventare essi stessi vittime del sistema immunitario. Cantore e colleghi sono riusciti a sviluppare un vettore lentivirale che trasportasse il gene per il fattore IX. Il gene è stato inserito nelle cellule epatiche di cani emofiliaci nei quali si sono osservati un numero di episodi di sanguinamento molto più ridotto rispetto agli animali non trattati. E la conferma della capacità delle cellule epatiche di produrre stabilmente il fattore di coagulazione mancante è stata confermata da biopsie del fegato e successive analisi mirate.

In realtà con la terapia genica possono essere trattate non solo malattie genetiche ma anche patologie che colpiscono chi è geneticamente predisposto, ma che dipendono fortemente anche da fattori ambientali (le cosiddette patologie multifattoriali), come le malattie cardiovascolari e neurodegenerative. È di una settimana fa la pubblicazione di un articolo su Science Translational Medicine di Ed Morrissey della Perelman School of Medicine dell'Università di Pennsylvania che ha dimostrato che sono sufficienti sette giorni per 'riparare' il cuore dopo un infarto: il risultato è stato ottenuto nei topi grazie ad una nuova terapia genica. La nuova tecnica è volta a rigenerare il tessuto colpito dall'infarto riducendo al minimo le cicatrici e garantendo una buona ripresa della funzionalità dell'organo. Per raggiungere questo obiettivo, vengono usate piccole molecole di Rna (chiamate microRna) che normalmente, durante lo sviluppo dell'organismo, danno la 'sveglia' alle cellule del cuore inducendole a moltiplicarsi (\*). Il loro compito è quello di 'silenziare' la voce dei geni che frenano la divisione cellulare: per farlo, i microRna agiscono come un bavaglio che lega e poi manda al macero le molecole di Rna messaggero (mRna) contenenti la trascrizione dei geni necessaria per la produzione delle proteine. Partendo da questa osservazione, i ricercatori hanno provato ad aumentare il numero dei microRna nei topi adulti, per 'risvegliare' le cellule del cuore e indurle a dividersi. In questo modo sono riusciti ad aumentare il numero di cellule del muscolo cardiaco riducendo la formazione di cicatrici dopo l'infarto. L'espressione dei microRna prolungata per diversi mesi, però, ha fatto perdere alle cellule una parte della loro capacità di contrarsi, riducendo così la funzionalità dell'organo.

Per superare questo ostacolo, è stata messa a punto una terapia di appena sette giorni, che prevede l'iniezione di microRna sintetici destinati a sparire subito dopo aver riavviato la rigenerazione del tessuto.

Ancora, recentemente un gruppo di ricerca di Boston del St. Elisabeth Hospital, che fa capo a Jeff Isner, ha dimostrato per esempio che è possibile recuperare tessuti degli arti, necrotizzati a seguito di ischemia, con iniezioni intramuscolo del gene che esprime il fattore di crescita del tessuto vascolare endoteliale. Infine, almeno nei progetti, le prospettive di utilizzo si estendono anche a quelle patologie acquisite a seguito di traumi (fratture, ustioni, ferite, infezioni) con l'intento di ridare le normali capacità di crescita e rigenerazione a cellule che le abbiano perdute.

La terapia genica, pur essendo dunque un approccio medico relativamente recente, è di certo estremamente promettente e si pone oggi come una delle più grandi sfide tecnologiche della medicina moderna.

## BELOVED ALEXANDRIA

Umberto Simone



Lawrence Durrell è nato nel 1912 in una zona dell'India praticamente ai confini col Tibet e della favolosa cornice della sua infanzia ha serbato sempre un ricordo mitico e pieno di nostalgia, tanto più quando, essendo stato costretto come tutti i figli dei funzionari dell'Impero Britannico, a rientrare verso gli undici anni in Inghilterra per completarvi la propria educazione, ha potuto paragonarla all'asfissiante atmosfera di quella che egli spregiativamente chiama la *pudding island*.

Ma "l'inferno inglese" non lo imprigionò a lungo; già nel 1935, quindi nello stesso periodo in cui molti suoi coetanei, Orwell per esempio, si arruolavano in Spagna nelle Brigate Internazionali per combattere contro il franchismo, lui, com'è tipico del personaggio, andò invece a vivere a Corfù, dove, fra una nuotata e l'altra, grazie non solo alla natura e all'arte greca, ma soprattutto al greco *lifestyle*, si sentì finalmente di nuovo a casa. A Corfù fece un altro incontro importante, quando trovò (a sentir lui, dimenticata in un gabinetto pubblico) una copia del *Tropico del Cancro* di Henry Miller, al quale scrisse un'entusiastica *fan letter*, la prima di un lunghissimo epistolario e di una grandissima amicizia che influenzò molto sia l'uno che l'altro dal punto di vista artistico e che col tempo ne fece una specie di coppia di Dioscuri della letteratura accomunati, oltre che dall'esuberanza dello stile, da un'altrettanto esuberante e spregiudicato interesse per gli argomenti di carattere sessuale. Lo scoppio della seconda guerra mondiale però obbligò Durrell a lasciare nel 1941 Corfù per l'Egitto, e dal 1942 al 1945 egli visse ad Alessandria lavorando come insegnante e addetto stampa presso il British Information Office e vi conobbe Eve Cohen, l'ebrea alessandrina che sarebbe divenuta la sua seconda moglie e che fu il suo principale modello per la figura di Justine nell'omonimo romanzo. A guerra finita, sempre per così dire inguaribilmente malato di Mediterraneo, dimorò un paio di anni a Rodi, e poi, dal 1953 al 1956, a Cipro, dove cominciò a scrivere il primo dei quattro romanzi che lo avrebbero reso famoso e portato, nel 1960, alle soglie del premio Nobel, che solo per un soffio gli fu strappato dallo iugoslavo Ivo Andrić. In seguito alla crisi turco-cipriota partì da Cipro e si stabilì in Provenza, ed è là che, considerato ormai uno dei più importanti scrittori del suo tempo, si è spento nel 1990.

Il capolavoro di Durrell è il *Quartetto d'Alessandria*, opera costituita per l'appunto da quattro romanzi apparsi in successione, con enorme successo sia di critica che di pubblico, fra il 1957 e il 1960: *Justine*, *Balthazar*, *Mountolive* e *Clea*. Si tratta di un'unica storia narrata in quattro maniere diverse, struttura che Durrell afferma gli sia stata ispirata dalle teorie di Einstein: infatti i primi tre romanzi corrispondono alle dimensioni dello spazio, mentre l'ultimo, il solo che si svolga qualche anno dopo, realizzerebbe la dimensione tempo. Inoltre egli intendeva dimostrare esplicitamente come la relatività non valga solo in campo fisico, ma in qualunque altro ambito dell'esperienza umana, data la pressoché infinita molteplicità delle prospettive possibili. In realtà, tentativi simili erano già stati fatti anche senza scomodare Einstein: per esempio Henry James, che non a caso è uno dei numi

tutelari di Durrell, aveva già trasformato il romanzo in una matassa di versioni accostate fra loro che semmai toccava al lettore dipanare in maniera da discernere il vero dal falso, o forse, ancor più, in maniera da rendersi conto della poliedrica e sfuggente ricchezza della realtà e su questo medesimo cammino si era mosso anche Faulkner, col suo meraviglioso *The sound and the fury*; ma se l'autore americano dichiarava di aver pubblicato insieme per semplice scoraggiamento, affastellandole sotto quell'unico titolo, quattro diverse stesure (esse pure con quattro diversi narratori) delle quali era egualmente scontento per la loro incompletezza e parzialità, Durrell svolge sin dall'inizio la sua operazione con lucidità, con metodo, programmaticamente, sapendo benissimo dove vuole andare a parare.

*Justine* comincia (è necessario dirlo?) nell'isola greca dove si è rifugiato l'io narrante, Darley, un insegnante e aspirante scrittore ingenuo e sensibile, per chiarire a se stesso la dolorosa ragnatela di avvenimenti e di sentimenti nei quali si è trovato in precedenza coinvolto appunto nella città di Alessandria. Il centro della ragnatela è una donna bruna bellissima e misteriosa, un'ebrea affetta da ninfomania e da un intellettualismo che della ninfomania, con la sua confusa eclettica voracità, è l'esatto corrispettivo spirituale, e del quale comunque non è la sola a soffrire, dato che anche tutti gli altri personaggi, chi più chi meno, ne soffrono, quasi lo respirassero nell'aria stessa della loro ammaliante e perversa città. Come incarnando il concetto sul quale si basa l'intero *Quartetto*, Justine è mutevole, imprevedibile, ha mille facce, e per accentuare maggiormente questo suo aspetto in molte scene appare immagine multipla riflessa negli specchi: non è certo facile vivere un rapporto con lei, anche perché il povero Darley nutre terribili sensi di colpa sia nei confronti di Nessim, il ricco banchiere copto marito di Justine, che Darley stima e del quale è amico, sia nei confronti di Melissa, una ballerinetta e spogliarellista da nightclub greca, malata di tubercolosi, con cui pure ha intrecciato una relazione e che è, con la sua disarmante patetica semplicità, uno dei personaggi più riusciti del romanzo. A complicare ulteriormente una situazione già abbastanza intricata, il cerchio (ma sarebbe più esatto dire il quadrato) si chiude quando i "traditi" Nessim e Melissa a loro volta diventano amanti ed hanno una bambina che, alla morte di Melissa, Darley porterà con sé sull'isola del suo esilio volontario.

Che non si storca subito il naso, che non ci si lasci ingannare in partenza da questo groviglio di sentimenti scambiandolo per qualcosa di melodrammatico o sensazionalistico: un critico severo come Eugenio Montale, nella sua ammirata recensione del romanzo, usa a ragion veduta un'espressione forte come "schiavi d'amore" e puntualizza che non si tratta di un banale o vizioso *ménage à quatre*, ma "di alcune anime disperate che spremono la vita fino alla feccia nella vana speranza che dall'orrore scaturisca un senso." E mentre essi annaspano e si dibattono, intorno a loro brulica una miriade di personaggi che a certuni ha fatto citare le Mille e una Notte: il medico omosessuale Balthazar, animatore di una setta che studia la Cabala, la bionda ed enigmatica pittrice Clea, con la quale Justine ha avuto un intermezzo saffico, il repellente strozzino Capodistria, che in un volume viene assassinato e in quello dopo a sorpresa riappare perché il delitto era solo simulato, lo spione Scobie che adopera un pittoresco gergo tutto suo e che farà una bruttissima fine pestato a morte da marinai ubriachi mentre è travestito da donna, il diplomatico (francese fino al midollo) Pombal, sottaniere impenitente ma generoso, lo scrittore Pursewarden, in apparenza caustico e sicuro di sé, in realtà tanto vulnerabile da togliersi la vita, e poi il fanatico Narouz col suo labbro leporino

e la sua terribile frusta, e il barbiere ruffiano Mnemijan, e il servo monocolo Hamid, e chissà quanti altri ancora ... e alcuni di loro daranno vita in questo o nei volumi successivi a digressioni stupefacenti, ad episodi collaterali godibilissimi, come il medico Amaril che si innamora pazzamente di una sconosciuta in maschera, e quando scopre che la ragazza, "la virtuosa Semira", pur essendo per il resto bellissima è, a causa di un lupus infantile, senza naso, gliene fabbrica chirurgicamente uno nuovo di zecca, copiato ovviamente dai migliori ritratti dei musei, Nefertiti in testa.

Ma il personaggio più importante di tutti, più importante persino degli stessi protagonisti principali, è senza dubbio la Città, nominata subito a pagina 1: *Alessandria amata, beloved Alexandria!* "Cinque lingue, cinque razze, una dozzina di fedi, cinque flotte che si muovono nei loro riflessi oleosi dietro la barra del porto. Ma ci sono più di cinque sessi e solo il greco demotico riesce a distinguerli." Infiniti i dettagli sonori, che vanno dal richiamo mattutino di un muezzin al gorgoglio di un narghilè simile ad un singhiozzo di colomba, dalle urla nella notte del bey che bastona le sue mogli perché è impotente alla cantilena del venditore ambulante d'acqua, dall'elegante brusio cosmopolita e poliglotta dei caffè sparsi lungo la splendida Corniche al profondo silenzio salino fra le dune di una spiaggia dove si acquattano insieme le coppie clandestine e i voyeurs; altrettanto innumerevoli e memorabili gli effetti cromatici, che se indulgiano nelle tonalità più oniriche e stregate, tipo il malva, il color perla, il verde polvere, quando si tratta di evocare un sempre magico cielo, non ignorano però né lo squallido sfolgorio dei lustrini sui corpi gracili e infiocchettati delle prostitute bambine né il nero totale di un domino al riparo del quale si cercano facili e rapide avventure e poi possono addirittura impazzire mescolandosi fra di loro nella descrizione delle feste popolari, mezze ricorrenza religiosa mezze mercato levantino, con tanto di santoni e di circoncisori pubblici all'ingrosso, oppure in certe scene di caccia o di pesca sulla palude Mareotide, minuziose e sgargianti come quelle di tema analogo fermate negli antichi però sempre attuali affreschi della tombe egizie; e non è di sicuro nemmeno trascurata la babele degli odori, dal profumo d'acqua di rose di una bottega di barbiere all'aroma penetrante di ogni sorta di spezie e al puzzo del sudore rancido e dell'urina fermentata e della miseria stratificata. Eccola, davanti ai nostri occhi, letteralmente sotto il nostro naso, l'Alessandria di Durrell: e a tutto questo materiale lussureggiante il linguaggio si adegua sinuoso, prezioso, smaltato, come aggirandosi in una spirale di poemetti in prosa: linguaggio che talvolta è stato bollato come decadente e dannunziano nel significato deterioro di entrambi i termini, ma del quale neppure il più ostinato detrattore arriverebbe mai a negare l'efficacia ritmica, il fascino quasi ipnotico, nonché l'estrema, sensoriale, quasi tattile evidenza.

Mi sono dilungato sul primo romanzo perché gli altri ne sono in un certo senso il corollario, la revisione, o persino il capovolgimento. In *Balthazar* infatti, l'amico medico rende a Darley lo scartafaccio che questi gli aveva spedito dall'isola con la sua analisi dei fatti e delle loro motivazioni (cioè né più né meno il primo romanzo, *Justine*) accresciuto però e modificato dai propri commenti e da ulteriori particolari che lui, Balthazar, al contrario di Darley conosceva e leggendo le note del suo amico anche Darley le commenta e le manipola a sua volta, in una violazione continua della sequenza cronologica dei fatti, secondo la regola per la quale gli avvenimenti si susseguono non man mano che accadono, ma man mano che vengono capiti, chiariti, che si trasformano in coscienza, in consapevolezza. Il ribaltamento invece cui prima accennavo si verifica nel volume seguente,

*Mountolive*, il solo scritto in terza persona, senza l'io narrante di Darley, quasi a pretesa garanzia di una maggiore oggettività. Il personaggio nominato nel titolo è stato, all'inizio della sua carriera diplomatica, l'amante di Leila, la madre di Nessim e ha così avuto modo di conoscere sin da allora tutti gli altri, o per meglio dire, ha creduto di conoscerli, giacché, una volta tornato in Egitto come ambasciatore inglese, passo a passo scoprirà l'inganno dove sembrava esserci solo l'amicizia, e il complotto politico dove sembrava esserci solo una sensualità senza confini e senza calcoli. Nessim, infatti, temendo che della ormai imminente partenza degli inglesi dall'Egitto i musulmani approfittino per far piazza pulita delle minoranze, prima fra tutte appunto quella copta alla quale lui appartiene, particolarmente facoltosa e perciò facile esca all'avidità, si è impegnato in un massiccio contrabbando d'armi in Palestina, aiutato in questo dalla moglie, che in tale intrigo ha anzi finalmente trovato uno scopo nella vita e che, ora che è al corrente del segreto di Nessim, ha in un certo qual modo imparato ad amarlo. Così, tutte le tessere del mosaico si scombinano e si ricompongono secondo un nuovo disegno, tutte quelle che sembravano solo lancinanti storie d'amore o se non altro d'alcova assumono un risvolto politico, spionistico, poliziesco, o per meglio dire i differenti piani ancora una volta s'intersecano, si amalgamano, sfumano quasi l'uno nell'altro, senza che sia mai possibile capire con certezza dove e quando cominci la finzione e se sia poi mai giusto parlare di finzione, o, peggio ancora ahimé, di verità. In *Clea*, finalmente, mentre ormai infuria la guerra, Darley dalla sua isola ritorna ad Alessandria, dove ritrova, senza rancore perché anche se ormai sa tutto è guarito dalla sua passione, una Justine privata del suo fulgore di fatale *dark lady*, imbruttita, involgarita, inasprita, mentre Nessim, dopo la scoperta del suo complotto, è stato praticamente ridotto in miseria dal governo egiziano. Libero dai suoi antichi fantasmi, Darley avrà stavolta, con Clea appunto, un amore finalmente non distruttivo, che anzi ne completerà l'educazione non solo sentimentale ma soprattutto artistica, sicché in conclusione egli sarà pronto per scrivere il suo libro: e quale altro libro, ci viene spontaneo chiederci, se non il *Quartetto* stesso? Insomma, il libro di Darley in teoria inizia proprio dove in pratica il libro di Durrell termina, proprio al suo rigo finale: è con questo ennesimo sberleffo alla quarta dimensione tempo, con un'opera che prende il suo avvio giusto nell'attimo in cui è completata, che il *Quartetto* si accommiata da noi.

Di continuo si rinfaccia a Durrell di avere ritratto un'Alessandria "più immaginaria che reale, più colorita e torbida, (dice Fausta Cialente, peraltro se non erro alessandrina di nascita), più complicata e misteriosa di quanto lo sia mai stata." E in effetti, pare che l'Alessandria vera sia piuttosto brutta, decisamente anonima, adesso forse persino peggiorata se, come pareva ormai imminente, è stata demolita la torre della sontuosa casa di Moharrem bey al 19 di Sharia Maamun, quella stessa torre dove Durrell visse e scrisse durante il suo soggiorno alessandrino e che appare illustrata sulla famosa copertina dell'*Alexandria Quartet* edito da Faber & Faber. I pellegrini della letteratura ne tornerebbero delusi, anzi, come scrive argutamente la guida Lonely Planet dell'Egitto in mio possesso, "con la stessa soddisfazione che si potrebbe avere cercando il mondo di Mary Poppins a Londra." La vera Alessandria... ma che cosa significa, la parola vera, riferito ad un'opera la cui tesi risiede nella sfaccettatura fino ai limiti estremi, fino (mi si perdoni il gioco di parole) all'inverosimile, della cosiddetta verità? E poi, da quando in qua, parlando d'arte, queste inezie contano? L'arte, quando è arte, è più reale della realtà e più naturale della natura, visto che, secondo il noto paradosso di Wilde, è la natura che imita l'arte e non viceversa, e che i campi di grano alla Van Gogh o i colli

alla Modigliani non esistevano o era come se non esistessero prima che venissero dipinti. Per la folla sempre più nutrita dei suoi lettori ormai l'unica Alessandria sarà quella di Durrell, ed è probabilmente in previsione di questo che egli ha collocato, subito all'inizio di *Justine*, preceduta solo dalle epigrafi e dalla dedica, la seguente nota: "I personaggi di questo romanzo sono tutti fittizi, narratore compreso, e non rassomigliano a nessuna persona vivente. *Only the city is real... Solo la città* (il corsivo è nostro) *è reale.*"

Al di là della comune formula di prammatica per evitare future noie legali, come non avvertire, in questa frase, una lieve, ironica sfumatura di trionfo? E sempre a proposito di queste parole, un'ultima osservazione non possiamo davvero risparmiarcela, cioè non possiamo non notare come Durrell, pur avendo rifiutato in blocco la sua *pudding island*, in una cosa almeno era rimasto smaccatamente, irrimediabilmente, ineffabilmente anglosassone: nello *humour*.

## ANNA VALERIO: VISIONI DI UNA MEMORIA SOSPESA

Luigi la Gloria



La nascita di una creatura è un nuovo inizio e lo spazio che essa andrà ad occupare è un piccolo mondo nel mondo. E, da questo minuscolo spazio conquistato come diritto inalienabile al momento della nascita, la cui stupefacente unicità disorienta la mente, questo piccolo essere vive ed interagisce con un oceano di altri piccoli mondi accomunati dal medesimo spirito prometeico e dal sacro legame con l'esistenza.

Così la vita, le vicende, le idee, le azioni e le opere di questa straordinari creatura, germogliano e svaniscono in uno spazio che, se paragonato all'immensità dell'universo, appare come un insignificante istante nell'infinito.

Pur tuttavia questo minuscolo corpo che pulsa della stessa energia del cosmo, che acquista visibilità e splendore unicamente se è all'interno di quella molteplicità che lo ha partorito, rappresenta quanto di più misterioso e straordinario ci è dato di immaginare.



Ed è proprio da questa meravigliosa singolarità della natura umana che mi piace iniziare un itinerario narrativo su di un'artista le cui opere richiamano alla mente questo straordinario ambito del pensiero creativo.

Ma prima di procedere all'approfondimento di quel mondo dell'idea che vive e condivide lo spazio esistenziale dal quale

prendono vita le opere di Anna Valerio, è necessario dedicare qualche parola al procedimento tecnico che l'artista sceglie per dare forma ai complessi intrecci del suo piccolo *mondo nel mondo*.



La sua predilezione per l'acquerello non è certo un fatto casuale e nemmeno frutto di un fortuito incontro con quel ramo della pittura.

La scelta di questa complessa tecnica che non consente alcun ripensamento, capace tuttavia di fissare al foglio la magia di un pensiero fuggente che ha il potere di accendere l'idea e dare vita all'immagine, Anna Valerio l'aveva in serbo ancor prima che la sua mente si aprisse agli orizzonti dell'arte, un'antica elezione, la sua, che affonda le radici negli arcani anfratti di una memoria ancora permeata dalle fantasie che accarezzano le dolcezze dell'infanzia.



Quando il capriccioso mescolarsi dell'acqua ai pigmenti, appena delineato da un distratto tocco di pennello, compone sulla ruvida carta un primo abbozzo di indistinto colore, ancor prima che l'idea si riveli nella forma vagheggiata e la mente si apra su incerte visioni subconscie protese a ghermire quell'attimo di massima astrazione, ecco che la misteriosa barriera fra l'intelligibile ed il mondo sensibile si infrange e come d'incanto il *Velo di Maya*, che separa dalla percezione di una realtà che va oltre la materia, cade ed è allora, in quel momento, che la nostra artista svela quella sua intima natura metafisica che si riconosce in un'antica memoria che va al di là del tempo e dello spazio conferitole dalla vita.



Talvolta in alcuni suoi dipinti si coglie la presenza di una vivacissima originalità cromatica, una sorta di atteggiamento estemporaneo che esprime una gaia

disinvoltura esecutiva, un guizzo di impulsiva felicità che non manca di suscitare nell'osservatore una sensazione di particolare compiacimento. Pur tuttavia questa ebbrezza creativa, che in alcuni momenti raggiunge l'apice immaginabile dell'archetipo della bellezza, rimane circoscritta a poche pagine di un lungo racconto che vede invece, come protagonisti, un intricato intreccio di intense emozioni e contrastanti sentimenti che spiegano un'ombra malinconica che sembra propagarsi oltre la sua stessa esperienza. Un dato, questo, che ben descrive il singolare modello espressivo dell'artista che raccoglie emozioni scaturite da lontani frammenti onirici, mitigati dalla delicatezza del ricordo, filtrati da un invisibile schermo della memoria, addolcite dal leggero muoversi del pennello nel colore. Questo alternarsi di stati di coscienza emotiva prendono inizio da una singola e imprecisata percezione, per poi definirsi lungo il corso dell'opera e raggiungere la massima integrazione con l'iniziale vaghezza dell'idea quando il colore erompe nel foglio con una caratterialità prima di quel momento, del tutto insospettata.



Dunque bisogna supporre che è nel suo lessico del colore la chiave per una concreta interpretazione dell'opera di Anna Valerio? Certamente sì. Tuttavia va sottolineato che sia la natura del percorso tematico che l'originale linguaggio cromatico dell'artista prendono vita da percezioni di una memoria che ella avverte al di

fuori dello spazio esistenziale che occupa, di conseguenza il messaggio che consegna alla sua pittura prende vita dalla convinzione che l'essere umano ha in sé la facoltà di trascendere il proprio spazio ed ascoltare, scevro da costrizioni obnubilanti, il respiro dell'universo.



Solo così ella consegue di affidare ai suoi colori quel modello di pensiero metafisico al di là del Velo di Maya affinché la purezza dell'arte venga sottratta all'illusorio mondo delle apparenze. Un'arte che ha, come fine, il superamento del limite che la confina a mera attività estetica, un'arte concepita come espressione della trascendenza dello spazio assegnato.

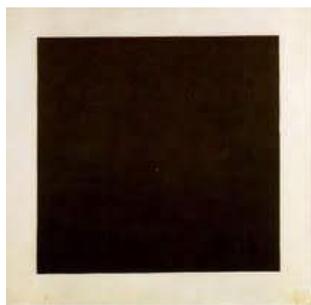
## IL «NULLA LIBERATO» KAZIMIR MALEVIČ E IL PENSIERO SUPREMATISTA

Piera Melone



La non-figuratività, l'estromissione e poi la completa eliminazione dell'oggetto che non lascia traccia negando addirittura il principio stesso della rappresentazione, riassumono in sé quel gesto violento che fa del Suprematismo l'esperimento pittorico più radicale del XX secolo. Scongiora ogni contraddizione Kazimir Severinovič Malevič (Kiev, 1878 – Leningrado, 1935), che del Suprematismo è la mano e la mente, levandosi dalle basi del Cubismo e partendo da un concetto puramente futurista reso già esplicito dal manifesto italiano [La pittura futurista, 1910]: «Affermiamo ancora una volta che il ritratto, per essere un'opera d'arte, non può né deve assomigliare al suo modello e che il pittore ha in sé i paesaggi che vuol produrre». Se, come nota lo stesso Malevič nel suo articolo *Ot Kubizma k Suprematizmu. Novyj živopisnyj realizm* [Dal cubismo al suprematismo. Il nuovo realismo pittorico, 1915]: «si

ha creazione soltanto in quei quadri in cui è presente la forma che non attinge a nulla che sia già stato creato in natura» allora si comprende come l'assenza di un referente reale non costituisca una negazione dell'arte in sé (poiché essa deve corrispondere a creazione, e non già a riproduzione), ma una sua decisa riaffermazione in un nuovo ordine che vada oltre l'apparenza della «cosa» per spingersi in una dimensione ontologica il cui unico obiettivo sia quello di mettere a nudo l'essere.



Il "Quadrato nero", quell'abisso forte, terribile, oscuro concentrato nello spazio bianco idealmente infinito creato da Malevič nel 1915 (retrodatato dall'autore al 1913), risponde precisamente alla necessità di liberare il Nulla come «essenza delle diversità», come «mondo senza-oggetto», al di là dello zero, oltre l'astrattismo, oltre lo spazio («mi sono trasformato nello zero della forma e sono andato al di là di 0-1», scrive in quegli

anni). Si tratta di uno dei volti della vacuità di tutte le nostre rappresentazioni, emanazione dell'essere non-figurativo assoluto (che non viene rappresentato, ma semplicemente, è), e primo polo fondamentale del Suprematismo che offre come punto d'arrivo il Quadrato bianco (1918), ovvero la libertà totale negli spazi del Nulla (sottolinea nei versi *Ne najdja sebe načalo*, "Non trovando per me un inizio", 1917: «Purifica il tuo orecchio e cancella i giorni passati, poiché/ solo allora sarai bianco e percettivo». Se, come Malevič afferma nel trattato *Bog ne skinut. Iskusstvo. Cerkov'. Fabrika*. [Dio non è stato detronizzato. Arte. Chiesa. Fabbrica, 1922] «il miracolo della natura consiste nel fatto che essa è contenuta tutta in un piccolo seme, e tuttavia è impossibile abbracciarla interamente», è pur vero che «il cranio dell'Uomo (...) è uguale all'Universo, poiché in esso è messo tutto quello

che egli vede». Non l' "astrazione" dunque, ma l'apparizione, l'epifania, è ciò a cui l'artista deve tendere, riconoscendo un solo mondo, quello dell'abisso dell'essere che può trovarsi solo grazie ad un'intuizione che vada oltre il Cubismo, ove l'oggetto materiale non scompare, ma viene scomposto per poi essere ricostruito secondo una logica pittorica di volumi e contasti; oltre il Futurismo, che non si separa dall'oggetto, limitandosi a reinterpretarlo come sensazione dinamica.

Dalla disgregazione (*raspadenija*) del "Quadrato nero" nascono le geometrie delle 48 tele Suprematiste esposte da Malevič nel dicembre 1915 all' "Ultima mostra Futurista 0,10" presso Pietrogrado, dove proprio al Quadrato («il trionfo del "quattro punti" sul "tre punti"» che da sempre rappresenta il divino) è destinato l'angolo superiore della parete, il *Krasnyj Ugol*, l' "Angolo Bello", tradizionalmente riservato, in ogni casa ortodossa russa, all'icona. I quadri presentati dall'artista sono superfici di puro colore (per lui come per Kandinskij il colore è espressione di energia spirituale), nude, senza peso, come quadrati, cerchi, croci e combinazioni derivate dalla forma quadrata primigenia, l'unità di base verso cui tendono tutte quante. Il "Quadrato nero" è il primo segno reale dell'eclissi dell'oggetto, ma per arrivare a questo Malevič compirà un percorso di ricerca sfruttando, tra il 1912 e il 1914 i principi del Cubismo (scomposizione e movimento) e innestandovi il sistema "a-logista" (la pittura perde definitivamente il proprio statuto di rappresentazione del mondo sensibile grazie ad un gesto che introduce l'assurdo) e la nozione di *zaum'* (in opposizione a *um*, mente, o a *ra-zum*, ragione, ovvero "trans-razionale", "trans-mentale": il tentativo di attingere ad una forma pura, al di là della parola e dell'immagine, fino a giungere all'essenza dell'Uomo) già molto utilizzata dall'avanguardia poetica in forma di linguaggio primitivo, autonomo, che ha come unico scopo l'utilizzo della parola libera, non soggetta a generi e soggetti.

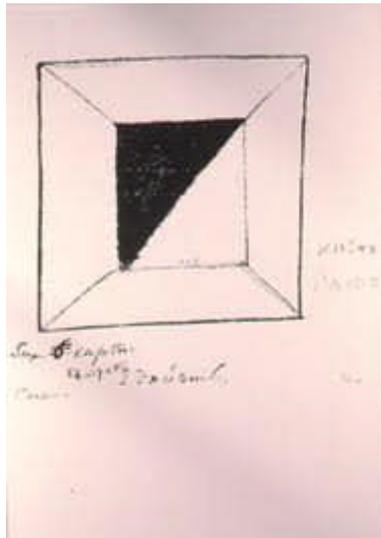


Così, "Un inglese a Mosca" è una tela che irrompe in due mondi, divisa com'è, verticalmente, in due sezioni raffiguranti da una parte il volto visibile, sociale del soggetto, e dall'altra il suo inconscio; in "La mucca e il violino", emerge invece un confronto a-logico di due forme delle quali la prima è in procinto di distruggere la seconda, il violino, che è anche oggetto figurativo per eccellenza del Cubismo.

Come dichiara però lo stesso Malevič, il Suprematismo nasce ancora prima del dicembre 1915, e precisamente nel 1913, al sorgere di un altro fondamentale progetto, rappresentato al Teatro Luna Park di Pietrogrado, che è *Pobeda nad solncem* [Vittoria sul sole, 1913], spettacolo

lirico-teatrale cubo-futurista sorto dall'incontro di tre menti geniali dell'avanguardia russa come Michail Matjušin (Nižnij Novgorod, 1861 – Leningrado, 1934), che compone ed esegue la sua musica dissonante su un pianoforte scordato, Aleksej Kručënych (Olevsk, 1886 – Mosca, 1968), poeta e teorico del linguaggio trans-mentale, che si occupa del testo leggendo di fronte al pubblico il prologo di un altro intellettuale dell'avanguardia, Velemir Chlebnikov (Astrachan, 1885 – Santalovo, 1922), e infine Malevič, che disegna scenografie e costumi, scomponendo nel suo lavoro corpi e visi alla maniera cubista fino ad ottenere, grazie anche all'uso di maschere, l'immagine di un'iperbolica umanità. Il sipario non viene tirato, ma strappato, e nei costumi vengono evidenziati piani

geometrici colorati, bidimensionali, il cui contrasto con le forme corporee viene accentuato dall'uso rivoluzionario dell'illuminazione.

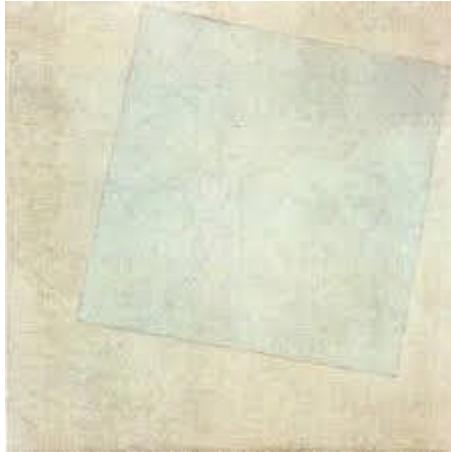


Il tema è proprio la lotta contro il Sole - simbolo della realtà oggettiva e del vecchio ordine culturale – intrapresa dagli uomini nuovi, i «forzuti futuristi» che alla quinta scena del secondo ed ultimo atto, sopravvissuti alla distruzione del vecchio mondo, raggiungono il nuovo, rigorosamente maschile, “decimo terro”. Qui non esiste più la forza di gravità, e ad accoglierli è non a caso un Universo espresso nella forma essenziale di un quadrato metà bianco e metà nero, quello che nel progetto della seconda edizione di “Vittoria sul sole” diverrà, secondo le parole di Malevič in una lettera a Matjušin del 1915, il sipario rappresentante «un quadrato nero, il germe di tutto il potenziale che,

svilupandosi, acquisirà una terribile potenza. E' all'origine del cubo e della sfera e nella sua disintegrazione porterà alla pittura una mirabile cultura».

Risulta evidente come Malevič, sopprimendo in modo radicale la prospettiva ereditata dal Rinascimento, eliminando quel ponte gettato dalla metafisica e dall'arte tradizionali sopra il «grande abisso», riconosca infine all'Uomo un posto completamente inedito nel movimento universale, e al Suprematismo stesso il valore di una nuova spiritualità del Nulla in cui l'essere impari a divenire esso stesso libertà pura. C'è, nel sistema di pensiero di Malevič, rafforzato fin dal 1919 da un vastissimo corpus di saggi e scritti teorici, un sostrato filosofico, addirittura teologico, da non sottovalutare; i molteplici riferimenti alla potenza creatrice del Nulla e al pensiero senza-oggetto vanno interpretati non come tendenza nichilista, ma come affermazione positiva, nuovo modo di concepire l'esistenza liberandosi dal peso della materialità per raggiungere il campo della sensazione pura. Le influenze del linguaggio trans-mentale che fa del vuoto semantico il soggetto della produzione poetica in virtù anche di un forte significato grafico e fonetico sono espliciti; tuttavia è innegabile che il Suprematismo possieda nei suoi punti salienti delle affinità stupefacenti con testi induisti e cinesi. Una delle fonti primarie dell'artista russo deve essere certamente quel *Tertium Organum* di Pëtr Uspenskij (1911) che diventa uno stimolo prezioso per le avanguardie del Novecento e ne influenza l'a-logismo pittorico; una sorta di antologia filosofica (per il numero di citazioni raccolte) e un testo ambizioso, che si pone al di là dell'*Organon* di Aristotele e del *Novum Organum* di Francis Bacon descrivendo le leggi a-logiche dell'infinito attraverso l'introduzione di una quarta dimensione (il Tempo), una quinta (l'altezza della coscienza al di sopra del Tempo) e una sesta (la linea «che unisce tutte le coscienze del mondo»). L'immagine del quadrato, riproposta pure in Uspenskij, appare nel Tao Te Ching di Lao Tzu, testo fondamentale del Taoismo: «il Dao (la Via) luminoso è come l'oscurità/ il Dao dell'avanzare è come un arretrare (...)/ il Dao è un grande quadrato senza angoli,/ (...) un grande suono che non può essere inteso, una grande immagine che non ha forma/ (...) il Dao è nascosto e senza nome». Se nel *Tertium Organum* si legge: «Là (nel mondo oltre la terza dimensione) non c'è né materia, né movimento. (...) Non c'è nulla che possieda le proprietà dei corpi fisici (...) ogni cosa è il tutto. (...) là l'essere non è opposto al nulla (...) ciò che noi definiamo il nostro mondo è

soltanto la nostra rappresentazione inesatta del mondo», in Liezi, I.I. (canone taoista) «Ciò che non nasce è capace di far nascere ciò che nasce; ciò che non si trasforma è capace di far trasformare ciò che si trasforma», e ancora, in 5.1: « il non essere non ha limite; è l'essere che si esaurisce».



Il trionfo del "senza oggetto", del "Nulla liberato", abbandonato senza briglie in uno spazio vuoto, corrisponde dunque, in Malevič, ad una ricerca appassionata del Tutto, nella pienezza della sensazione, nella figura di un non-essere infinito e creatore che tuttavia rimane percepibile e non visibile: «l'attore del mondo», scrive in *Svet i Cvet* [La luce e il colore], si nasconde, «come se avesse paura di mostrare il proprio volto, paura che l'Uomo gli strappi la sua maschera dalle numerose facce e conosca il suo volto autentico».

Un essere non-essere, che risiede in un oscuro vortice caotico e produttivo, senza una forma, senza un nome, senza un volto.

## IL CONGRESSO DI VIENNA : DALL’AFFERMAZIONE DEL PRINCIPIO DI LEGITTIMITÀ AL CONCERTO D’EUROPA

Gianfranco Coccia



Molti storici che si sono occupati nei loro studi e nelle loro ricerche del congresso di Vienna, fra i quali , Webster, Nicolson, Kissinger, sono stati concordi nel segnare il 1813 come epoca d’inizio della ricostruzione del nuovo ordine che ha assicurato, tra alterne vicende anche di sangue sparso di qua e di là per l’Europa , un periodo di pace sostanzialmente più lungo rispetto al XVIII e al XX Secolo. Il disastroso esito della campagna di Russia di Napoleone conclusasi nel 1812 con la sua ritirata, costituisce la fase prodromica della sua fine che si sarebbe definitivamente completata a Waterloo, nel 1815. In questo periodo si fece intravedere l’epilogo poco glorioso della vicenda politico-militare dell’imperatore francese e di quanto questi aveva costruito. Fu Klemens Lothar von Metternich, ministro degli Esteri dell’impero asburgico a cogliere, in primis, l’occasione che si stava presentando, cioè quella di costruire un ordine nuovo che, difeso da una grande alleanza, fosse potenzialmente in grado di sostituire alla legge della forza un nuovo consesso internazionale organizzato su principi. Metternich, da come si legge nelle sue memorie (1), nel trattare con Napoleone nel 1813 le condizioni della pace, si investì subito del ruolo di interprete e di portavoce del bisogno di pace nell’Europa e, come tale, di esserne a pieno titolo il rappresentante. Nel proporre, quindi, a Napoleone le modeste richieste austriache, questi , nel rifiutarle segnò praticamente il proprio destino determinando il nuovo atteggiamento che l’Austria mantenne per cent’anni. Vedeva, così, la luce nel settembre del 1813 l’Alleanza di Toeplitz tra Austria, Prussia e Russia con il disegno di perseguire un unico obiettivo, quello del “ristabilimento della tranquillità fondato sull’ordine.(2) Sulla figura di Metternich s’è detto e scritto tutto e di più: abbastanza cinico, opportunist, più portato a conservare ma che, alla fine, fu sempre e solo un figlio del suo tempo: nessuno, infatti, si è sentito di negare come la sua azione politica sia stata

ispirata da quei principi filosofici che furono espressione della cultura del '700, base, quindi, della sua educazione e da cui egli non ebbe mai a distaccarsi.<sup>(3)</sup> Il 30 maggio 1814 venne sottoscritta la prima Pace di Parigi, assai mite, ma politicamente accorta in quanto le potenze alleate si guardarono molto dal voler indebolire la posizione dei Borboni a favore di un non improbabile revival dei bonapartisti. A Parigi s'impose, pertanto, la moderazione dei sovrani vincitori, una moderazione che non significava debolezza, ma solo conseguenza del lungimirante disegno che essi avevano nel sentirsi di dover assicurare al Vecchio Continente soltanto una pace stabilmente lunga.



Come ha scritto Henry Kissinger <sup>(4)</sup>, "la guerra contro Napoleone terminava non col trionfo dell'odio ma in uno spirito di riconciliazione fondato sul riconoscimento che la stabilità di un ordine internazionale dipende dalla misura in cui coloro che lo compongono si sentono impegnati a difenderlo" . La sede di queste complesse discussioni fu quella del Congresso di Vienna, nel castello di Schonbrunn, dove venne celebrato tra il 1814 ed il 1815.

Ad esso parteciparono, oltre i rappresentanti dei paesi vincitori (Austria, Inghilterra, Russia e Prussia), anche quelli degli altri paesi scesi anch'essi in guerra contro Napoleone (Spagna, Portogallo, Svezia) che, però intervennero solo ad *audiendum verbum* e per sottoscrivere, poi, l'atto finale. In tale alto consesso non fu mai tenuta un'assemblea plenaria. La gran parte dei lavori venne svolta nel corso di riunioni informali e, per lo più, ristrette ai soli rappresentanti delle maggiori potenze ivi convenute oppure all'interno di piccoli comitati strutturati per risolvere specifiche questioni territoriali.

I lavori durante il congresso furono, tuttavia, continuamente inframmezzati da feste, cene balli e ricevimenti che si svolgevano alla corte austriaca, nei palazzi dei nobili viennesi oppure nelle residenze delle numerose delegazioni convenute tant'è che si venne allora dire che il "congresso danza, ma non marcia anzi che non stilla nulla come il sudore di quelli che ballano" <sup>(6)</sup>

Le cinque Grandi Potenze erano rappresentate dai rispettivi primi ministri coadiuvati da quelli degli esteri:

Klemens Wenzel Lothar von Metternich e il barone di Wessenberg , per l'Austria, Robert Stewart , visconte di Castlereagh , (in fasi successive dopo il febbraio 1815, il Duca di Wellington e il Conte di Clancarty), per il Regno Unito, la Prussia era rappresentata dal cancelliere Karl August von Hardenberg e dal diplomatico e studioso Wilhelm von Humboldt mentre la Russia, sebbene fosse rappresentata dal suo ministro degli Esteri, il conte Karl Vasilevic Nesselrode, fu, invece, massivamente guidata dallo zar Alessandro I. Per le questioni puramente "italiane", (da ricordare che Metternich aveva definito l'Italia una semplice espressione geografica), furono invitati esponenti dello Stato Pontificio, dei Regni di Sardegna e di Napoli che, dato il rango inferiore degli stati che essi rappresentavano, ebbero poco anch'essi ad essere parte attiva del congresso ma.. non certo delle feste mondane viennesi che , come si diceva poc'anzi, si tenevano nei palazzi viennesi.



Inizialmente, "les quatre Puissances Alliées" mirarono ad escludere la Francia da una seria partecipazione ai negoziati che, come si diceva prima, non si svolgevano in sessioni plenarie ma in sedi informali. Invece, fondamentale fu per la Francia la rappresentanza da essa affidata a Charles Maurice Talleyrand-Perigord. Questi, vescovo scomunicato di Autun prima della rivoluzione dell'89, poi, deputato rivoluzionario, a seguire collaboratore di Napoleone, (ed anche tra i suoi traditori), venne qui accreditato come ministro degli Esteri di Luigi XVIII, fratello del re ghigliottinato. Talleyrand, infatti,

approfittando del contrasto che divideva Russia e Prussia da Austria ed Inghilterra (la Russia pretendeva quasi tutta la Polonia, con l'opposizione del Regno Unito, la Russia pretendeva la Sassonia contro quella dell'Austria), grazie alla sua straordinaria abilità diplomatica, riuscì a rovesciare la posizione di isolamento e di inferiorità in cui era venuto a trovarsi il suo paese tanto da essere alla fine considerato come uno dei massimi protagonisti del congresso: questi sostenne, a spada tratta, che egli non rappresentava un popolo sconfitto, ma il "legittimo re di Francia", anch'egli nemico e vittima di Napoleone e, quindi, in tutto e per tutti farlo ritenere alla pari degli altri sovrani rappresentati nell'alto consesso viennese. Talleyrand non usò casualmente il termine "legittimo": egli si attivò con energia propulsiva perché il congresso ponesse alla base di tutte le sue decisioni il principio della legittimità che si riassumeva nel dover necessariamente restituire i rispettivi troni ai legittimi sovrani ai quali Napoleone aveva "illegittimamente" tolto la corona. Questo principio servì, pertanto, all'astuto diplomatico francese per fare un discrimine tra le responsabilità del Bonaparte e quelle della Francia, evitandole così di dover subire il duro trattamento di una pace cartaginese. Ma dato che il principio di Talleyrand risolveva una serie di spinose questioni allora sul tappeto, il "legittimismo" fu da tutti accettato e divenne il criterio che ispirò le potenze vincitrici nel ridisegnare il quadro politico del Vecchio Continente nonostante il fatto che ogni vincitore avesse interessi



propri da difendere quasi sempre in contrasto con quelli dei propri alleati. Per la questione puramente "italiana", (Metternich aveva definito l'Italia "un'espressione geografica"), furono invitati i rappresentanti dello Stato Pontificio, dei regni di Sardegna e di Napoli che, peraltro, essendo proprio i delegati dei paesi c.d "minori", non dovettero impegnarsi più di tanto nelle fasi negoziali del congresso.

Per indugiare ancora sul termine "legittimismo", la legge alla quale si richiamavano i sovrani detronizzati da Napoleone, non era quella umana ma quella

divina perché essi, forti di una concezione teocratica, sostenevano di appartenere ad una dinastia che aveva ricevuto il potere direttamente da Dio alla quale andò

a contrapporsi, di lì a non molto, quella rivoluzionaria che vedeva come unica fonte del potere esclusivamente la volontà popolare.

Contro il rischio di un'eccessiva espansione di Russia, Prussia, Austria e Regno Unito, abilmente consigliate da Talleyrand, esse di comune accordo stabilirono che nessuna delle potenze vincitrici avrebbe potuto ingrandirsi a danno delle altre oltre un certo limite. Questo criterio, già teorizzato da Castlereagh, fu chiamato il "balance of power", cioè il principio dell'equilibrio che divenne il secondo concetto informatore dell'assise viennese e sul quale torneremo fra poco.

Ed ora veniamo ai principali mutamenti territoriali decisi al congresso.

La Francia si vide privare di quelli che si era annessi tra il 1795 e il 1810 che era stata stabilita dalla Pace di Parigi.

La Russia si guadagnò il grosso ducato napoleonico di Varsavia cui aggiunse l'acquisto della Finlandia e della Bessarabia.

La Prussia si vide assegnare la Westfalia e la Renania settentrionale.

La Gran Bretagna, grazie all'intelligente opera mediatrice del suo rappresentante Castlereagh, si sentì maggiormente rafforzata, data la sua posizione geografica insulare, dal nuovo equilibrio instauratosi in Europa dove, peraltro, non perseguì altri vantaggi rilevanti; In compenso, però, guadagnò il controllo dei mari ed entrò in possesso di molte colonie francesi e olandesi (Antille, Isole Mauritius, Ceylon conservando, nel contempo, quella strategica di Malta): acquisì, inoltre dai Paesi Bassi, il Sudafrica e il Capo di Buona Speranza: quest'abile mossa permetterà alla Gran Bretagna di rimanere la più grande potenza coloniale sino alla fine e poco più della Seconda Guerra Mondiale 1939/45.

Tra la Confederazione Germanica e la Francia fu deciso di interporre un forte regno autonomo dei Paesi Bassi sotto Guglielmo d'Orange Nassau, di cui faceva parte il Belgio, che assieme alla Confederazione Elvetica (dichiarata indipendente e neutrale) andarono a costituire quella sorta di stati cuscinetto messi proprio lì a presidio se non altro per evitare un domani la Francia potesse ancora espandersi oltre i confini fissati dal consesso viennese.

La Norvegia fu trasferita dalla Danimarca alla Svezia, il regno tedesco di Hannover guadagnò la Frisia orientale a scapito della Prussia e il regno di Baviera ottenne il Palatinato renano e i territori in Franconia.



L'Italia fu spezzettata in sette Stati. In particolare, scomparvero le Repubbliche di Venezia, Genova e Lucca. Il Regno di Sardegna fu restituito a Vittorio Emanuele I di Savoia che provvide ad annettersi pure la Liguria e Nizza. Il Regno Lombardo-Veneto venne annesso all' Austria. Lo Stato Pontificio venne restituito a Pio VII e i regni di Napoli-Sicilia passarono a Ferdinando I di Borbone che divenne re delle Due Sicilie legatosi, poi, all' Austria da un trattato di alleanza militare che di lì a poco, nel '21, si impose alla ribalta durante i moti che scoppiarono a Napoli e dintorni in quel regno. S. Marino rimase, invece, repubblica indipendente, repubblica che non era stata toccata dagli eventi napoleonici né da quelli successivi che intervennero nella Penisola.

L'Austria fu messa anche a capo della Confederazione Germanica costituitasi sulle rovine dei 360 organismi politici che fino al 1806 avevano formato il Sacro Romano Impero. Essa, poi, (oltre i possedimenti italiani appena visti), ebbe compensi in Dalmazia, nelle regioni polacche della Galizia e Bucovina, quindi, la Boemia, l'Ungheria e la Croazia dando vita a quell'Impero Austro-Ungarico che sopravvisse sino al suo dissolvimento avvenuto con la sconfitta nella Guerra del '1914-18 del secolo successivo.

Il Congresso di Vienna non si occupò soltanto di questioni territoriali ma anche di problemi politici generali che sino allora non avevano trovato soluzione: l'atto più conosciuto fu quello che dichiarò l'abolizione della tratta degli schiavi approvata da tutti gli stati l'8 febbraio 1815 che, però, non ebbe immediati effetti pratici perché difficoltà furono sollevate da alcuni stati, primi fra tutti, la Spagna e il Portogallo. Va detto che l'abolizione della "tratta dei negri" eliminò il commercio di schiavi ma non la schiavitù. Ancora una volta veniva, così, dimenticato un grande insegnamento nonostante che la Rivoluzione Francese l'avesse già fatto proprio con la dichiarazione del 1794.

Riportandoci, ora, nuovamente alla questione del "balance of power" di cui si è fatto prima cenno, si può dire che da esso trova genesi il Concerto Europeo inteso come metodo diplomatico utilizzato per mantenere l'equilibrio durato nel Vecchio Continente dal 1815 al 1914, inteso sovente anche come istituzione giuridica. Esso è stato considerato come uno dei mezzi di garanzia della pace e di limitazione dei conflitti dell'800. La pace si mantenne, a prescindere la Rivoluzione Industriale, le Rivoluzioni del '48 e la nascita o rinascita degli stati unitari, sia in Italia che in Germania o la guerra tra Prussia e Francia conclusasi con la sconfitta di quest'ultima nella battaglia di Sedan, nel 1870.

Metternich, fautore dell'equilibrio europeo, supportato da Castlereagh, non intendeva soffocare la perdente Francia e ciò al fine di garantire in Europa una pace duratura. Nelle sue Mémoires, fu il primo ad usare il termine "concerto" per intendere l'accordo fra le grandi potenze. Castlereagh usò, invece, il termine Commonwealth of Europe. Ma fu la parola "concerto" quella maggiormente usata nel linguaggio diplomatico. Il concerto segnò sostanzialmente, salvo qualche eccezione, la fine del sistema dei congressi e fu così che le grandi potenze europee presero a condividere regole e termini nelle loro reciproche relazioni non abbandonando la consuetudine, già instauratasi, di volersi accordare sui mutamenti territoriali che potessero sconvolgerlo.



Siffatto modus operandi si andò rapidamente a manifestarsi nelle conferenze che trovano il loro sigillo formale nei trattati multilaterali che ne facevano da corollario. La Santa Alleanza, nata al primo atto di questo concerto europeo, non fu, però, effettivo strumento dei rapporti internazionali come ebbe a dire lo stesso Metternich che, nelle sue Mémoires, ebbe a definirla "una manifestazione morale", uscita da una miscellanea di idee politiche e religiose, anzi meglio, un movimento vacuo e sonoro, per dirla tutta con le sue parole. E', comunque, di tutta evidenza che

Metternich abbia scritto le sue memorie in età avanzata quando, probabilmente fiaccato dalle accuse di politica reazionaria, cercò di alleggerire il senso e il ruolo svolto dall'Austria e di scaricarlo sullo zar Alessandro I che, forte assertore del principio teocratico e folgorato, pertanto, dalle sue visioni mistiche ispirate dal "credo nell'eterna religione di Dio Salvatore" (5), era convinto di essere stato chiamato dall'Onnipotente a compiere la missione di salvare il Mondo.

Da ultimo non si può concludere questo contributo senza evidenziare come il Congresso di Vienna e il Concerto d'Europa ( con la Santa Alleanza e la Quadruplice Alleanza al servizio della Restaurazione), abbiano consentito per molto tempo lo smantellamento dell'opera e dell'eredità di Napoleone che avevano superato anche le stesse sue imprese militari. Il Corso, all'epoca della sua gloria, riuscì a spazzare dalla Francia e dai paesi conquistati, il retaggio del Medioevo abolendo i diritti feudali, limitando drasticamente il potere della Chiesa, creando un'amministrazione forte ed efficiente, sviluppando l'economia e le opere pubbliche ed emanando un Codice che costituì la base dell'organizzazione giuridica moderna. Ma, soprattutto, Napoleone promosse, applicandoli concretamente sino dove era andata ad estendersi la sua temporanea potenza, quei principi di libertà e di eguaglianza che si erano venuti ad affermare con la rivoluzione francese. Lo fece in modo a volte contraddittorio, ma riuscì, comunque, a farlo.

Il Congresso di Vienna e il Concerto d'Europa fecero, in ultima analisi, fare un passo indietro ai popoli del Vecchio Continente nonostante ad Ovest, dall'altra parte dell'Oceano Atlantico, nei neonati Stati Uniti d'America, era da tempo partita la prima scintilla che, con la promulgazione della prima Costituzione democratica del mondo, aveva segnato l'arrivo di tempi veramente nuovi i cui rivoluzionari principi libertari avrebbero di lì a poco decisamente influenzato quel grande evento storico che andò in scena a Parigi il 14 luglio 1789.

Note bibliografiche:

- (1) K. von Metternich, Mémoires, pp 163-170
- (2) id
- (3) H. Nicolson, Il Congresso di Vienna, pag. 42
- (4) H. Kissinger, Diplomazia della Restaurazione, Milano, pag 124
- (5) Patto della Santa Alleanza, art 2 e in Diritto religioni, Pellegrini Editore, pag 343
- (6) Id, pag 343

## ESPRESSIONISMO E RAZIONALISMO ARCHITETTONICO NEGLI ANNI DELLA REPUBBLICA DI WEIMAR

Alice Fasano

La spiccata propensione verso il futuro che aveva caratterizzato l'inizio del secolo, subì un drastico arresto nel 1914, quando in Europa scoppiò la prima Guerra Mondiale. Il potere imperiale tedesco si schierò a difesa di quello austroungarico, nell'intento di diventare la prima potenza europea, non solo a livello industriale, ma anche politico e militare. Nonostante le responsabilità del

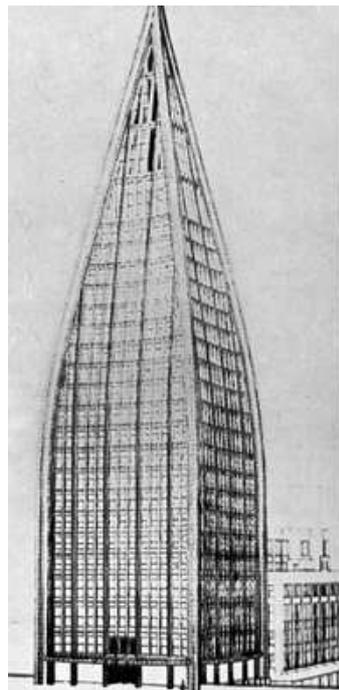


B. Taut, Padiglione Vetro, Colonia, 1914

conflitto fossero molteplici e da suddividere tra i vari paesi europei, l'aver dato il via alla guerra e la successiva sconfitta (1918), non solo evidenziarono l'aspetto più negativo del nazionalismo tedesco, che esasperò le contraddizioni sociali insite nel popolo portandolo ad una feroce violenza, ma misero la Germania in una posizione di debolezza durante le trattative di pace a Versailles (1919). Le

condizioni della resa imposte dai vincitori furono durissime e insinuarono nel popolo tedesco quella volontà di rivincita che sarà decisiva per il successo politico di Hitler.

In questo clima esasperato ed agitato, l'Espressionismo sorse come una sorta di antidoto alla depressione e allo sconforto generale. Questa corrente artistica era nata nel 1905, in seno al Modernismo, ma dopo la guerra, superando l'internazionalismo così com'era stato concepito dai modernisti prima del conflitto, l'Espressionismo voleva dar vita ad un'arte storicamente europea, basata sulla dialettica contrapposizione fra tradizioni nazionali.

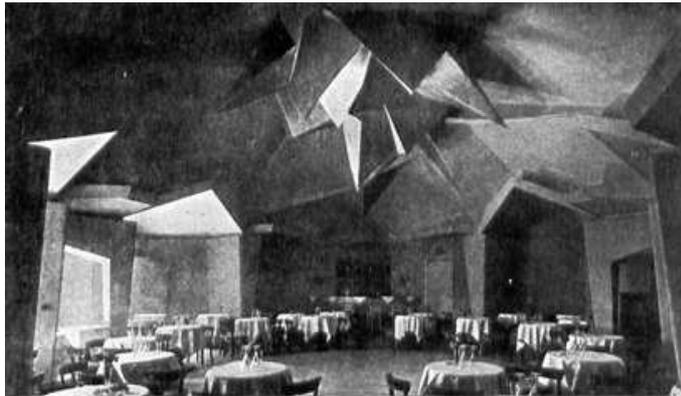


B. Taut, Concorso sede Chicago Tribune, 1922

Negli stessi anni, la discussione in merito a quale dovesse essere il destino economico e politico della Germania e del suo poderoso apparato industriale, spaccò in due la popolazione: da una parte le forze democratiche, che volevano un'economia di pace e di cooperazione internazionale, dall'altra le forze reazionarie che invocavano la rivincita mediante la preparazione di un nuovo sforzo bellico. Agli architetti fu affidato l'arduo compito di ricostruire la società in sfacelo; essi, consapevoli di rappresentare lo spirito costruttivo della nuova Germania democratica, decisero di seguire l'esempio dell'avanguardia artistica russa, associando ai concetti sociali

rivoluzionari il processo di rinnovamento artistico. A tal fine fu istituito l'*Arbeitsrat für Kunst* (Consiglio di lavoro per l'arte) e si formò il *Novembergruppe*. Anima di questo gruppo fu Bruno Taut (1880-1938), il cui esempio fu presto seguito da tutti gli architetti "moderni", come Poelzig, Behrens e il giovane Mendelshon (1887-1953). Il Gruppo di Novembre voleva incoraggiare un nuovo tipo di urbanistica che, non essendo più basata sul profitto degli speculatori, doveva rispondere alle esigenze di vita e di lavoro del popolo.

L'opera di Taut fu influenzata dal libro "Architettura di vetro" di Paul Scheerbarth, nel quale lo scrittore tedesco sosteneva che questo materiale doveva essere preferito dagli architetti nella progettazione degli edifici poiché, oltre a mettere in comunicazione l'interno dell'edificio con l'esterno grazie alla sua trasparenza, in tempo di guerra era un materiale facilmente sostituibile. Taut trasse



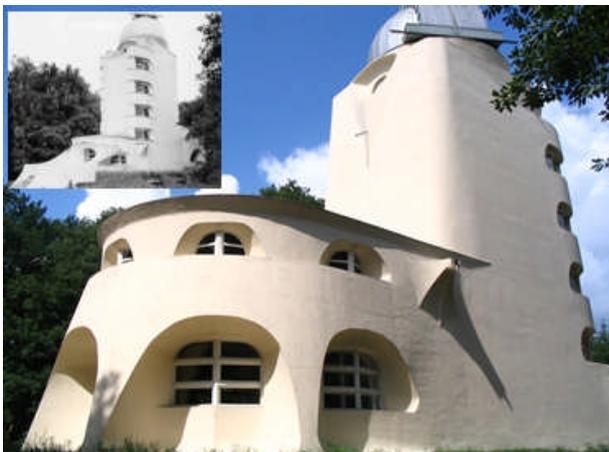
Walter Wurzbach, Rudolf Belling, Sala ballo Scapalast, Berlino, 1920

ispirazione da queste idee nella progettazione del famoso padiglione di vetro per la mostra del Werkbund a Colonia (1914).

In seguito i suoi progetti assunsero carattere sempre più utopico, come ad esempio gli schizzi dell'*Alpin Architektur* nel 1917-19 e de "La grande Chiesa" nel 1920, o il

progetto per la *Tribune Tower Competition* di Chicago nel 1922, la cui forma ricorda un'enorme antenna radio, simbolo della diffusione delle idee e delle informazioni.

Walter Gropius (1883-1968) raggiunse il successo nel 1912, con la realizzazione della fabbrica di forme per scarpe "Fagus" ad Alfeld, presso Hannover. Questo stabilimento fu il primo edificio costruito con la tecnica del "curtain wall", vale a dire con le pareti interamente realizzate in vetro. In realtà egli aveva ridotto gli elementi portanti a sottili aste d'acciaio, dando l'impressione della totale trasparenza dell'edificio e anticipando di quasi dieci anni il linguaggio architettonico del padiglione di vetro di Taut. La fabbrica Fagus fruttò al giovane



E. Mendelsohn, Torre Einstein, Postdam, 1919-23

Gropius i primi grandi riconoscimenti in campo architettonico tanto che, due anni dopo, fu assegnato al brillante architetto il compito di realizzare, in collaborazione con Hannes Meyer (1889-1964), il palazzo sede degli uffici amministrativi alla mostra del Werkbund nel 1914.

H. Poelzig, indiscutibilmente espressionista già nella celebre Torre di Posen del 1910, non seguì mai uno schema logico e

simmetrico, ma si diede interamente all'interpretazione personale del carattere degli edifici, le cui forme antropomorfe suggerivano costantemente l'idea del



Il corpo insegnanti del Bauhaus dal 1919 al '33

movimento. I complessi industriali di Luban del 1910-12 e l'edificio amministrativo di Hannover del 1923 rappresentano magistralmente l'indole espressionista del suo stile.

Il senso del movimento, che vibrava nelle immagini prodotte dall'avanguardia futurista pochi anni prima, pervade anche l'ambiente principale del ristorante Scala di Berlino, progettato da Walter Würzbach e Rudolf Belling (1886-1972) nel 1920: l'elemento centrale del soffitto, propagandosi nella sala quasi come un'onda sonora, invitava al ballo la clientela del ristorante.



Edificio Bauhaus a Dessau progettato da Gropius nel 1925-26

La *Torre di Einstein*, progettata da Mendelshon nel 1919 e terminata nel '23, può essere considerata l'edificio chiave dell'architettura espressionista. Sorta nel parco dell'Istituto astrofisico di Postdam, doveva servire come osservatorio astronomico e centro di ricerche scientifiche tese a dimostrare, per via sperimentale, la *Teoria della relatività* di Einstein. L'architetto decise che la funzione specifica dell'edificio doveva essere immediatamente intuibile, anche all'occhio meno esperto: così modellò il blocco murario esattamente come uno scultore modella sul gesto della figura le masse plastiche della statua, realizzando un'opera che diventò il simbolo dell'architettura espressionista in tutto il mondo.

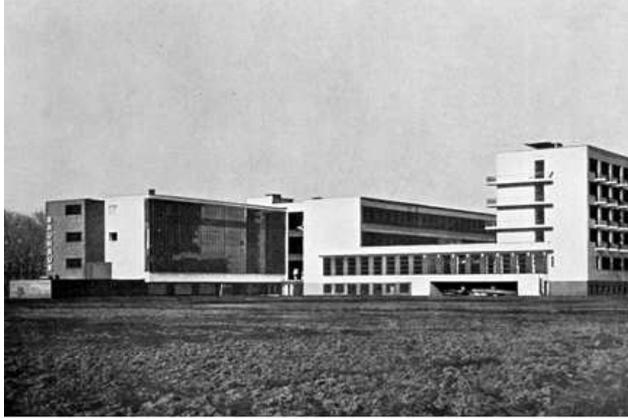
Gli ideali del Gruppo di Novembre, tanto nobili quanto utopici, possono apparire un po' anacronistici. Infatti "la Germania del dopoguerra aveva bisogno di ben altro che di fantasie architettoniche, ..., di

improbabili *città alpine*, di immaginari *teatri di massa*..." (G. C. Argan).

Effettivamente il *Novembergruppe* ebbe vita breve e presto gli elementi più carismatici del gruppo, come Gropius e lo stesso Taut, si misero alla guida del *Razionalismo* architettonico tedesco. L'esperienza espressionista ebbe comunque un'importanza notevole, poiché contrappose all'architettura tradizionale, che si limitava ad interpretare il luogo e la realtà sociale che la circondavano, il concetto di un'architettura che modifica la realtà a beneficio dell'utente, creando un ambiente veramente moderno e funzionale.

Il progetto di Gropius fu di creare una scuola *democratica* nella quale si realizzasse la convergenza di tutte le arti sotto la guida della *Grande Architettura*, intesa più

come *scienza urbanistica* che architettura del singolo edificio. Così nel 1919 unificò la "Scuola di arti e mestieri" (diretta da Van De Velde fino alla chiusura nel



Bauhaus Dessau: veduta d'insieme

1915) e "l'Accademia di Belle Arti" sotto la generale denominazione di "Staatliches Bauhaus in Waimar". La scuola del Bauhaus fu democratica poiché Gropius, aiutato da tutti gli artisti più moderni del tempo che convocò come insegnanti, ideò un modello pedagogico liberale, ispirato agli ideali della nascente socialdemocrazia. Alla base

dell'insegnamento c'era la collaborazione tra studenti e insegnanti e la ricerca di una comune concezione artistica, il cui fine doveva essere *l'opera d'arte unitaria*.

Per questi motivi l'ultimo direttore del Bauhaus, Mies Van der Rohe, fu costretto a chiudere i battenti della scuola non appena Hitler, alla testa del partito nazista, assunse il controllo del Reichstag.

## GRAZIANO STACCHIO: EROE COMUNQUE

Michele Dressadore



Si può dire che sia il più famoso benzinaio d'Italia, e non certo per il lavoro che fa, ma per il suo coraggioso gesto di intervenire mentre cinque rapinatori assaltavano la gioielleria di fronte al suo distributore minacciando la giovane commessa Genny. Graziano Stacchio ha 65 anni e da 50 lavora a Ponte di Nanto, un paesello a ridosso dei Colli Berici, nel mezzo della pianura

padano-veneta, un posto assolutamente normale, in cui la gente ha in mente il lavoro, prima di tutto, e poi, magari lo svago. Ma per quello bisogna andare in città, a Vicenza, o comunque spostarsi verso località più popolose e vitali. Non la pensano allo stesso modo i rapinatori che vedono invece in quel paesello un luogo pieno di interesse, o meglio pieno di quello che interessa loro: soldi e valori da depredare. Quindi la vita serena ed operosa del borgo viene di colpo sconvolta ogniqualvolta il bandito di turno si presenta, armi in pugno, e pretende di svuotare la cassa di un negozio. L'ultima volta, l'ennesima, è toccato alla gioielleria di Roberto Zancan dove un agguerrito commando di delinquenti si è presentato per fare razzia e di lì è partita la tragedia: il nostro benzinaio, mosso dalla volontà di aiutare la ragazza verso cui venivano puntate le armi dei banditi, ha preso il suo fucile da caccia ed ha sparato un colpo in aria, come si suol dire *a scopo intimidatorio*, ossia con l'intento di far recedere i malviventi dai loro progetti e metterli in fuga. Uno di loro invece, evidentemente per nulla impaurito, si è diretto dritto verso Stacchio brandendo l'arma in possesso, al che il benzinaio altro non ha potuto fare che provare a fermarlo sparandogli contro. Afferma di aver colpito non per ucciderlo, ma per fermarlo, appunto, ed in effetti lo ha centrato alle gambe, non in parti vitali. La banda fugge, ma l'uomo che ha subito il ferimento viene abbandonato poco lontano dai compagni, ormai privo di vita: la fucilata ha reciso un'arteria causando l'emorragia letale.

Questi i fatti secondo la ricostruzione più accreditata, ma ancora al vaglio della Magistratura. Però è adesso che viene il bello. In primo luogo c'è l'avvio del lungo, macchinoso e, di solito, controverso meccanismo che deve portare all'accertamento sul piano giuridico di responsabilità e risarcimenti. E come parte? Con l'incriminazione di Graziano Stacchio! Esiste infatti una perversione inspiegabile che caratterizza il processo di giustizia nel nostro paese, un testa-coda logico che prende il nome di *atto dovuto* e che si fonda su di una giustificazione tanto forte quanto incredibile: chi, come il protagonista di questa storia, ha commesso un'azione violenta allo scopo di difendere sé o qualcun altro viene accusato di aver ecceduto in modo da poter meglio dimostrare che non è vero e quindi che ha agito secondo legge. Non si spaventino quelli che per comprendere questa definizione devono rileggerla, anche più volte: la frase è contorta almeno quanto il principio che enuncia. Nel pratica, infatti, se uno esercita la *legittima difesa* in modo palese ed inequivocabile, col conforto di testimonianze chiare e magari anche dei

filmati, se non è accusato di un reato rischia di veder ribaltata la sua posizione di vittima perché, per esempio, non può nominare un legale, dei consulenti, dei periti che agiscano nelle fasi delle indagini e del processo! Nel famoso *incidente probatorio*, tanto per dirne una. E ciò è accaduto anche al benzinaio coraggioso che, un attimo dopo aver messo in fuga dei pericolosi rapinatori e sottratto dai mirini delle loro armi la povera commessa, è di fatto passato nella posizione di indagato! Si può dire senza tema di smentita che prassi e logica non vanno nella stessa direzione.

La vicenda si è poi arricchita di svariati aspetti, dalla grande solidarietà raccolta intorno al duo Stacchio - Zancan, soprattutto dagli ambienti politici che più si spendono sul versante dell'inasprimento delle misure a tutela della sicurezza, alle polemiche della famiglia del rapinatore - un giostraio con una fedina penale tutt'altro che linda - pronta a chiedere i danni al benzinaio, dall'annuncio di Zancan intenzionato a chiudere definitivamente la sua gioielleria dopo la terza rapina subita, alla minaccia giunta a casa di quest'ultimo e diretta anche al gestore della stazione di servizio: due proiettili in una busta coi nomi dei due bersagli.

Graziano Stacchio però non è *il giustiziere della notte*, non è un paladino della *difesa fai da te* e nemmeno si è preso la ribalta per impersonare il prototipo di cittadino da imitare. In verità, fin da subito, si è proclamato convinto di aver agito perché costretto dal dovere di difendere la ragazza e ha sempre rifiutato l'appellativo di eroe, chiedendo esplicitamente di non prendere le armi in suo nome: non vuole essere il modello di chi invoca la legittimazione più ampia per la reazione armata dei semplici cittadini. "Il problema sicurezza va affrontato con serietà, rigore, buon senso" - è la sua riflessione, pacata e razionale - "il mio gesto è stato istintivo e dettato dalla disperazione".

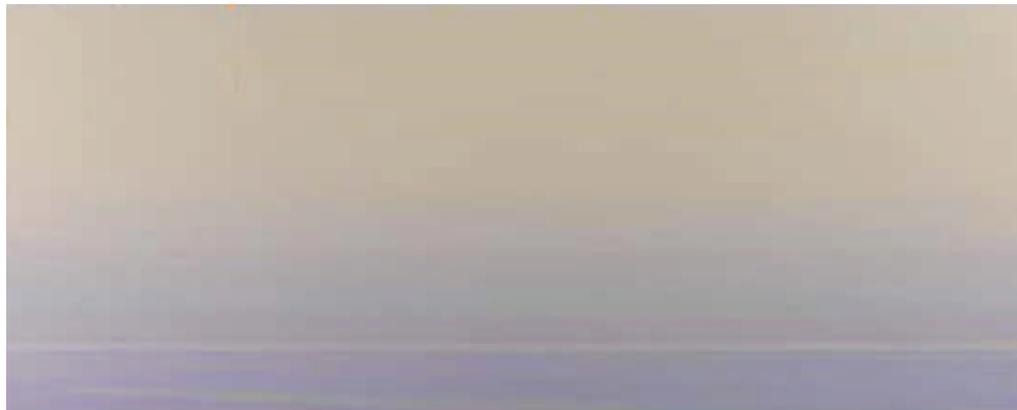
La morte di un uomo, anche se si tratta di un rapinatore violento, è per lui una tragedia, gli dispiace che il bandito abbia perso la vita: "se i compagni lo avessero lasciato lì avrei potuto salvargli la vita fermando l'emorragia".

La verità è però che al mite Graziano non conviene ritirarsi in buon ordine e scomparire dalla cronaca, come magari il suo carattere gli suggerirebbe, bensì è utile che rimanga in evidenza sui mezzi d'informazione e al centro delle varie iniziative di protesta contro la recrudescenza criminale. Gli conviene processualmente: quanto più clamore c'è intorno al suo nome tanto maggiori sono le probabilità che la vicenda giudiziaria prenda la piega a suo favore. Diciamo che è una questione statistica, così non si offende nessuno. Certo lo sanno anche i parenti del rapinatore che, non a caso, hanno lanciato pure loro la rincorsa alla ribalta sparando la pretesa al risarcimento!

Ma non è cosa di poco conto anche la determinazione con cui l'opinione pubblica si è presa Stacchio come eroe, indipendentemente dalla volontà dell'interessato, perché lo ha eletto simbolo di una netta ribellione verso l'ondata di reati predatori che sta minacciando le attività economiche, la tranquillità e la vita stessa della gente comune. E davvero lui incarna alla perfezione questa rivolta nel suo essere del tutto simile alla maggioranza delle persone bersagliate, semplice, nient'affatto esagitato, di buoni principi, concreto, interessato al lavoro ed alle relazioni con gli altri, insomma un uomo che ti fa pensare di essere *uno di noi*, non un marziano.

Che lo voglia o no, il benzinaio di Ponte di Nanto, almeno finché non vi sarà la sentenza che lo assolve, sarà il paladino di chi in questa Italia si sente soffocato dal senso di insicurezza.

## PIERO GUCCIONE: STORIE DELLA LUNA E DEL MARE



**Vicenza, Palazzo Chiericati**  
**14 marzo – 2 giugno 2015**

*Due amici che si ritrovano, in occasione degli ottanta anni di uno dei due, per festeggiare, insieme anche al pubblico degli appassionati, e rivivere un sodalizio culturale, artistico e di comune sensibilità, che data da diversi decenni. I due amici sono Marco Goldin e Piero Guccione, che il 5 maggio festeggia appunto il suo ottantesimo compleanno. Lo farà a Vicenza, nella nobile sede palladiana della Pinacoteca Civica di Palazzo Chiericati, dove Goldin gli ha voluto dedicare una mostra fatta di poche, selezionatissime opere degli ultimi venticinque anni, sedici in tutto, molte tra esse di grande formato. Sintesi di un percorso che dal 1988 è stato camminato insieme. Ma soprattutto il desiderio di mostrare gli esiti, tesi all'assoluto dell'immagine, al suo quasi svuotamento, contenuti nelle opere dell'ultimo quinquennio, molte delle quali inedite e mai esposte.*

*E' del 1989 la prima mostra, una vasta antologica di 130 tra dipinti e pastelli, che Marco Goldin, all'epoca poco più che un ragazzo, dedicò a Piero Guccione. A ospitarla fu Palazzo Sarcinelli a Conegliano, dove Goldin in quindici anni, fino al 2002, ha dato vita a una lunghissima serie di esposizioni riservate alla migliore pittura italiana del secondo Novecento, sia figurativa, che astratta, che informale. Da allora le esposizioni e i cataloghi, o veri e propri libri, che Goldin ha dedicato al pittore, sono stati una ventina. E assieme a Guccione, Goldin ha fatto scoprire all'Italia gli altri esponenti di quella che è stata classificata come la "Scuola di Scicli", Franco Sarnari in testa.*

*In questi decenni, tra Goldin e Guccione si è andato consolidando un rapporto che travalica quello tra artista e critico, quasi filiale, di grande, reciproco affetto e rispetto. Fondato su una sensibilità comune che muove dalla descrizione del reale, con la parola e con la pittura, per dilagare nello spazio interiore. Non è quindi un caso se si incontrano ancora una volta, adesso a Vicenza, quasi a fare sintesi di un'amicizia che si è espressa nell'applicazione costante rispetto al proprio ambito di riflessione, pittorica e critica.*

*In occasione delle mostra in Palazzo Chiericati, Goldin ha scelto di realizzare, per le sue edizioni di Linea d'ombra, la più ampia monografia mai dedicata a Guccione, di oltre 250 pagine complessive e comprendente oltre 130 opere*

*illustrate a colori, dal 1957 al 2014. Essa racchiude tutti i testi, alcuni anche ampi e di ricostruzione storica del percorso, che nei decenni Goldin ha pubblicato sul pittore. Con l'aggiunta di un saggio inedito, scritto per questa circostanza, e dedicato alla produzione degli ultimi cinque anni. Quadri che occuperanno la sala più ampia di Palazzo Chiericati. In chiusura del volume, di grande formato e che sarà il secondo numero della serie iniziata con la monografia recente dello stesso Goldin su Antonio López García, apparati bio-bibliografici daranno conto, in modo aggiornato, di tutte le esposizioni sia personali che collettive. Oltre a una ampia biografia critica.*

## KUSTERLE. IL CORPO ERETICO



**Pordenone, galleria Harry Bertoia  
18 aprile – 9 agosto 2015-04-02**

Dal 18 aprile al 9 agosto, il Comune di Pordenone propone, alla Galleria Harry Bertoia, la prima antologica di Roberto Kusterle. La mostra è curata da Francesca Agostinelli e Angelo Bertani.

Roberto Kusterle è nato nel 1948 a Gorizia. Dagli anni Settanta lavora nel campo della arti visive, dedicandosi sia alla pittura sia alle installazioni. Dal 1988 inizia ad interessarsi alla fotografia che è diventato il suo principale mezzo espressivo. Più che un fotografo è un artista, capace di costruire immagini originali e surreali. Installazioni con al centro l'uomo e il suo corpo, risultato di una ricerca personale, di elaborazioni complesse, raffinate, spesso di violento impatto concettuale, che utilizzano materiali sottratti alla natura. La scelta dei personaggi, l'ambientazione, le luci, la scenografia, il trucco; ogni dettaglio è curato meticolosamente dall'artista-regista con certosa pazienza e maestria. L'immagine fissata dalla macchina è l'ultimo atto di un progetto e di una preparazione che possono durare mesi e talvolta anni; atto liberatorio di tutti gli altri momenti che lo hanno preceduto e punto di partenza per una nuova, lunga fase di elaborazione in camera oscura. Il risultato finale è sempre di forte impatto visivo; soggetto ed ambiente, con il loro surrealismo, trasportano l'osservatore in altre dimensioni. per una nuova, lunga fase di elaborazione in camera oscura. Il risultato finale è sempre di forte impatto visivo; soggetto ed ambiente, con il loro surrealismo, trasportano l'osservatore in altre dimensioni. Collegando senza soluzione di continuità, entro la figura umana, altri ordini biologici, diversi ma non in contrasto, dà vita a figure archetipiche di una contemporaneità classica, in cui il tempo sembra essere sospeso. Immagini che condensano idea e sogno, fantasia e realtà, mondo umano ed animale, organico e inorganico, vita e materia, inconscio e ancestralità.

Attraversando la profondità del mistero che origina la vita, Kusterle coglie il senso di spiritualità che è dentro l'essere umano così come in ciascun elemento della natura.

"Trasporto nel mio lavoro – l'affermazione è dell'artista - le sensazioni percepite quando mi inoltro nei boschi o lungo il fiume. Probabilmente se abitassi in una grande città queste cose non le coglierei". "In qualche modo sono io il primo

spettatore di me stesso e voglio continuare a mantenere questo desiderio di essere il primo a ricercare e stupirsi delle tematiche trattate”.

La mostra si snoda nelle sale del primo e del secondo piano dello spazio espositivo e rispetta il procedere per cicli, che caratterizza dalle origini l'attività di ricerca dell'artista. Al primo piano il visitatore incontra le opere del ciclo Anacronos (2004-06) e, in successione, quelle di Mutazione silente (2007-08) e di Segni di pietra (2011-12). La parte centrale dello spazio espositivo è invece dedicata alle immagini dei Riti del corpo (1991-2014), ciclo che costituisce una sorta di contenitore tematico, dove l'autore ha riunito fotografie scattate in un largo lasso di tempo sul tema del corpo e della sua ibridazione. Al secondo piano trovano collocazione i cicli più recenti: Mutabiles Nymphae (2009-10), I segni della metembiosi (2012-13), Abissi e basse maree (2013) e L'abbraccio del bosco (2014). A completare il percorso espositivo, una sala è dedicata ai video d'arte realizzati da Roberto Kusterle e Ferruccio Goia (2008-09).

Le scelte curatoriali ed espositive si sono orientate su un percorso non impositivo, ma aperto a itinerari d'interesse, alla suggestione dell'incontro, all'emozione; vi è una sorta di rappresentazione teatrale per immagini che, a dispetto di ogni idea purista circa la verosimiglianza della fotografia, pone al riguardo interrogativi circa il rapporto tra realtà e finzione, storia e mito, natura e artificio, tra presente e passato, il tempo e la contingenza del vivere. Per il visitatore, inoltre, sarà come entrare nel corpo vivo della fotografia come arte (attualissima) della metamorfosi, della contaminazione dei linguaggi, della varietà dei rimandi iconici, dell'esigenza di profondità da contrapporre all'incombente superficialità pervasiva che circonda l'uomo contemporaneo.

## DONATELLO SVELATO. CAPOLAVORI A CONFRONTO



**Padova, Museo Diocesano  
27 marzo-26 luglio 2015**

Credenti o non, sarà difficile non emozionarsi di fronte ai tre Crocifissi di Donatello che verranno posti *vis a vis* nella mostra "Donatello svelato. Capolavori a confronto. Il crocifisso della chiesa dei Servi a Padova, della Basilica del Santo e di Santa Croce a Firenze" allestita al Diocesano di Padova dal 27 marzo al 26 luglio prossimi, per iniziativa della Diocesi di Padova.

Il termine "svelato" utilizzato nel titolo non è affatto casuale. Al centro dell'esposizione sarà infatti un Donatello che va ad aggiungersi al catalogo delle opere certe del maestro fiorentino, il *Crocifisso* dell'antica chiesa padovana di Santa Maria dei Servi. Svelato nell'attribuzione ma anche nella sostanza perché, sino al restauro voluto dal Direttore regionale per i beni culturali e paesaggistici del veneto Ugo Soragni e curato dalla Soprintendenza per beni storici, artisti ed etnoantropologici per province di Venezia, Belluno, Padova e Treviso nel laboratorio di Udine, la scultura lignea si presentava con le parvenze di un bronzo, per effetto di uno spesso strato di ridipinture. Affidato alle sapienti cure dei restauratori Angelo Pizzolongo e Catia Michielan, il grande *Crocifisso* è emerso in tutta la straordinaria finezza dell'intaglio e nella originale cromia. La mostra ospitata nella scenografica Salone dei Vescovi sarà così l'occasione, storica, di ammirare riuniti per la prima volta tutti e tre i *Crocifissi* che Donatello produsse nel corso della sua vita: quello realizzato per la chiesa di Santa Croce in Firenze (1406-08) - oggetto di una celebre gara con l'antagonista Filippo Brunelleschi raccontata da Giorgio Vasari nelle sue *Vite* -, quello dei Servi e quello bronzeo della Basilica di Sant'Antonio (1443-1449) a Padova.

Un'opportunità assolutamente unica e inedita di osservare da vicino i tre capolavori, leggendo attraverso di essi il percorso compiuto dall'artista dagli anni giovanili alla piena maturità, e di confrontarsi con il fulcro del messaggio cristiano attraverso l'interpretazione che un grande artista del Rinascimento ne ha dato nel corso della sua esistenza.

Il *Crocifisso* ligneo di Santa Maria dei Servi in Padova è stato attribuito a Donatello alcuni anni fa da Francesco Caglioti, dell'Università di Napoli, che sulla scorta delle ricerche di Marco Ruffini ha restituito alla scultura la corretta paternità, attestata dalle fonti più antiche ma ben presto dimenticata. L'oblio

del nome di Donatello si spiega con la particolare devozione di cui l'opera ha goduto, e tuttora gode, specialmente in seguito ai fatti miracolosi del 1512, quando l'immagine in più occasioni sudò sangue dal volto e dal costato. Con il passare dei secoli la memoria popolare trasferì la paternità donatelliana alla scultura gotica della *Vergine* conservata sempre nella chiesa, ma la speciale cura dei fedeli per il *Crocifisso* ne assicurò la conservazione, preservandolo dalla distruzione o dalla dispersione, sorte molto comune per questo tipo di immagini scolpite. Se in un primo momento l'attribuzione, argomentata da Caglioti su basi stilistiche, ha suscitato qualche perplessità e un atteggiamento di prudenza all'interno della comunità scientifica, oggi i risultati del restauro condotto dalla Soprintendenza veneziana nel laboratorio di Udine, con il finanziamento del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e Turismo, non lasciano più dubbi.

La rimozione della spessa ridipintura a finto bronzo rivela ora tutta la qualità dell'intaglio e della policromia originaria, in buona parte conservatasi, restituendo a Padova un capolavoro che va ad aggiungersi alle altre opere che Donatello ha lasciato durante la sua permanenza in città (1443-1453) - la statua equestre del Gattamelata, l'altare e il *Crocifisso* bronzeo per la Basilica di Sant'Antonio - aggiungendo un ulteriore tassello nella vicenda biografica dell'artista.

Al termine del restauro, e prima di essere collocato nuovamente sull'altare dedicatogli nella chiesa dei Servi di Padova, il *Crocifisso* sarà esposto al Museo Diocesano di Padova, in modo da consentire al più vasto pubblico di ammirarla nelle migliori condizioni di osservazione possibili. L'opera restaurata sarà accompagnata da un'esaustiva documentazione attraverso la quale il pubblico avrà modo di avvicinarsi dettagliatamente alle varie fasi del restauro e alle indagini tecniche che lo hanno preceduto, indagini per le quali un notevole contributo è stato dato dall'Opificio delle Pietre Dure di Firenze e dal Centro Conservazione e Restauro 'La Venaria Reale'.

La mostra, organizzata dal Museo Diocesano, dall'Ufficio Beni Culturali diocesano e dalla Soprintendenza per beni storici, artisti ed etnoantropologici per province di Venezia, Belluno, Padova e Treviso, è posta sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica e gode del Patrocinio della Conferenza Episcopale Italiana. Curata da Andrea Nante ed Elisabetta Francescutti, sarà allestita nel monumentale Salone dei Vescovi, all'interno del Palazzo Vescovile di Padova, sede del Museo Diocesano.

## TUTANKHAMON CARAVAGGIO VAN GOGH LA SERA E I NOTTURNI DAGLI EGIZI AL NOVECENTO



**Vicenza, Basilica Palladiana**  
**24 dicembre – 2 giugno 2015**

"Mi piace fare mostre come questa, mai per la voglia di stupire, ma sempre e solo perché la pittura, attraverso la conoscenza, sia l'adesione a un sentimento, ne sia il racconto e non mai la spiegazione. Non desidero spiegare niente a nessuno, ho solo la gioia di mostrare che una finestra di Giorgione, oltre la quale sta il velluto di una notte chiara, io la possa appendere accanto a una finestra dipinta da López García quasi cinquecento anni dopo, quando una tangenziale butta la notte della periferia di Madrid dentro quella stessa finestra aperta. Penso che si possano fare mostre anche così, né migliori né peggiori di altre, ma diverse. Dove, sulla stessa parete, a Bellini non debba per forza succedere Giorgione, e dopo di lui Tiziano. Certo, anche questo, ma non solo. Penso che valga la pena vivere e lavorare in questo modo, dentro alla verità d'ognuno. Dentro all'emozione d'ognuno."

E' un brano tratto dal libro che Marco Goldin ha scritto e che è diventato il catalogo dell'esposizione. Un brano che identifica compiutamente il suo modo di essere storico e curatore, il suo modo di pensare a una mostra. Come questa dedicata al tema della sera e della notte nella storia dell'arte, nella quale la novità è l'ingresso della Fondazione Teatro Comunale della Città di Vicenza come Ente Promotore, con il Comune di Vicenza e Linea d'ombra, con il contributo fondamentale della Fondazione Cassa di Risparmio di Verona, Vicenza, Belluno e Ancona. Main Sponsor Segafredo Zanetti, special sponsor UniCredit. Accoglienza turistica a cura del Consorzio "Vicenza è". Afferma il Sindaco di Vicenza, Achille Variati: "A due anni dalla sua riapertura, proprio con il primo fortunatissimo episodio della collaborazione con Linea d'ombra, "Raffaello verso Picasso", la Basilica Palladiana può già esibire numeri di primaria importanza: 650 mila visitatori, una pluralità di eventi, mostre, incontri che l'hanno trasformata nel vero cuore culturale della nostra città, e che hanno contribuito a facilitarne l'inserimento, avvenuto quest'anno, nell'elenco dei Monumento Nazionali. La Basilica, edificio simbolo delle

architetture palladiane, rappresenta anche la ritrovata vocazione di Vicenza a ripensare il proprio sviluppo in un'ottica innovativa: capoluogo di una provincia fortemente produttiva, oggi la città sta dimostrando come, pur in un periodo di crisi, l'investimento in cultura, creatività, attrattività rappresenti il modo migliore per costruire nuove opportunità di sviluppo per un intero territorio".

Per tornare alla mostra, si tratta di un'esposizione di capolavori, sensazioni, emozioni e simboli. E simbolica non poteva che essere, quindi, anche la data di inizio: il 24 dicembre 2014, la Notte Santa.

Il titolo, "Tutankhamon Caravaggio Van Gogh. La sera e i notturni dagli Egizi al Novecento", richiama millenni di storia dell'uomo e dell'arte, appuntati in una mostra che indaga una vicenda antica, quella degli Egizi, ma soprattutto poi una seconda storia, dal Quattrocento al Novecento in pittura, lungo il suo versante struggentemente serale e notturno. Quella in cui alcuni artisti raffigurano una manciata di stelle o un chiaro di luna, come profonde corrispondenze dell'anima. Ma anche la notte come luogo nel quale si raccolgono alcuni grandi passaggi della storia dell'arte. Perché la notte in questa mostra non è solo fascino del naturalismo ottocentesco, da Turner e Friedrich fino agli impressionisti e poi Mondrian e Klee all'inizio del nuovo secolo. Non è solo il luogo in cui meravigliose storie sacre si raccontano, da Giorgione a Tiziano, da Caravaggio a El Greco. Ma è anche una notte fortemente spirituale, interiore, che giustifica così la presenza di straordinari pittori astratti da Rothko a De Staël, da Noland a Morris Louis.

Ben 113 opere, spesso rare, divise in sei sezioni e provenienti da trenta musei e collezioni di tutto il mondo, musicano questo affascinante racconto sinfonico. Un poema che inizia lungo il Nilo, dove si sedimenta l'idea della notte del mondo oltre il mondo. E' la notte abitata nel ventre delle Piramidi. Raccontata in mostra da reperti che, da soli, valgono il viaggio a Vicenza. Dal Museum of Fine Arts di Boston giunge per la prima volta in Italia un nucleo di tesori egizi: dal volto del re Menkaura a quello, celeberrimo, di Tutankhamon re bambino sino ai ritratti del Fayum, quando Egitto e Roma si avvicinano, a partire dal I secolo d. C. Questo il grande prologo.

La seconda sezione, con molti capolavori da Giorgione a Caravaggio, da Tiziano a El Greco, da Tintoretto a Poussin, indugia sulla suggestiva atmosfera delle figure collocate in ambienti notturni, soprattutto seguendo la vita di Cristo dal momento della nascita fino alla crocifissione e alla deposizione nel sepolcro. Opere straordinarie soprattutto del Cinquecento e del Seicento sono al centro di questa parte.

La terza sezione tocca alcuni dei vertici dell'incisione di tutti i tempi, in una sala nella quale, con sedici fogli in totale, si confrontano Rembrandt e Piranesi, il primo con i suoi celeberrimi soggetti religiosi, a cominciare dalla Stampa da cento fiorini fino alla visione delle Tre croci, il secondo con le altrettanto celebri immagini delle "Carceri".

La quarta sezione si sofferma invece sul paesaggio, dal momento del tramonto fino a quello in cui nel cielo si levano la luna e le stelle. Ovviamente il secolo raccontato è il XIX, poiché, dal periodo romantico fino all'impressionismo, questo è stato il tempo della natura serale e notturna. Sfilano alcuni dipinti indimenticabili di Turner e Friedrich, di Corot e Millet, dei grandi americani da Church a Homer, fino a Whistler, Monet, Pissarro, Van

Gogh e poi Mondrian, Klee e Hopper nella prima parte del Novecento, fino a Kiefer nella seconda. La penultima sezione entra nel pieno Novecento, dove in due sale vengono disposti alcuni dei grandi della seconda parte del secolo, specialmente per quanto riguarda il versante astratto americano, da Morris Louis a Noland a Rothko. Ma anche pittori che si sono tenuti a cavallo tra figurazione e astrazione, come De Staël, fino a un altro grande americano come Andrew Wyeth, e poi López García e Guccione, per entrare nelle profondità della sera e della notte intesa come fatto soprattutto psicologico.

Infine, la sesta e ultima sezione è un riassunto di tutti i temi affrontati e le opere indimenticabili si succedono, da Gauguin a Cézanne, da Caravaggio a Luca Giordano, da Van Gogh a Rothko ancora. Per una chiusura che lascia con il fiato sospeso, tra notti dello spirito, notti della vita e notti della natura.

“A testimoniare – chiosa Goldin - il senso di una notte che non è più soltanto il risultato di un vedere fisico e riproduttivo, ma interiore e determinato dalla profondità psicologica, del sogno e della memoria. In una mostra che, come dice il titolo, vuole avvicinare, ma non accostare, il sentimento che scaturisce dalla fierezza del viaggio nel tempo di Tutankhamon e lo straziato viaggio sotto la luna e le stelle di Vincent van Gogh a Saint-Rémy. Nessuna giunzione stilistica, e non servirebbe nemmeno dirlo, ma il racconto dei modi diversi, anche lontani, entro i quali la notte è stata intesa. Detta. Con un largo compasso storico, appunto dagli Egizi fino al Novecento. La notte è sempre stata la rappresentazione della vita, il suo limite e insieme un culmine che si supera”.

## IL DEMONE DELLA MODERNITÀ. PITTORI VISIONARI ALL'ALBA DEL SECOLO BREVE



**Rovigo, Palazzo Roverella, 14 febbraio – 14 giugno 2015**

Una grande mostra che racconta per la prima volta il furioso travaglio che sconvolse l'Europa tra fine Ottocento e inizi Novecento, quando un immaginario fuori controllo, "demoniaco" per potenza e violenza, fece irruzione in un mondo dorato e frivolo. E lo dipinge con una forza e una libertà mai viste prima. Gli ultimi fuochi di un'epoca. Solo pochi anni, poi nulla sarà più come prima, con l'irrompere vitale e innovatore della Modernità.

L'irrompere della modernità nel mondo tardo Ottocentesco e il suo deflagrare nei primi tre decenni del "secolo breve" sono il soggetto vero di questa sorprendente mostra affidata dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo a Giandomenico Romanelli, curatore della fortunatissima mostra che Palazzo Roverella ha dedicato quest'anno a L'Ossessione Nordica. Una modernità particolare, popolata da angeli e demoni, tra inquieto e ineffabile, tra conscio ed inconscio, tra prefigurazioni di morte e destini di luce. È certo una mostra in grado di dare forti emozioni, che accosta a vitalismi sfrenati e ambigui eterei straniamenti, incubi e sogni. Una mostra insolita e forse unica, e non solo per l'Italia. E' un viaggio, pregnante, forte, carico di emozioni che accompagna nelle profondità più oscure dell'inconscio e fa ascendere alle terse luminosità dello spirito.

Assieme ad alcune irrinunciabili icone dell'universo simbolista, saranno presentate opere che uniscono la suggestione del simbolo e la libertà visionaria e utopistica dell'ideale, facendo compiere al visitatore un percorso teso tra scoperte di un'arte esclusiva e misteriosa e la rappresentazione drammatica e cruda, talvolta sommessa, della follia della guerra. Ma, tra resistenze e cadute, quella che viene messa in scena è la irruzione di una modernità inquieta e tempestosa, prefiguratrice di morte non meno che sfrenata celebratrice di un vitalismo tutto proteso verso nuove conquiste e nuovi miti. Anche i linguaggi dell'arte si rinnovano tumultuosamente, infrangono gli schemi rigidi di ogni classicità, le tradizionali connessioni e relazioni spazio-temporali, introducono il movimento, le sonorità estreme, le contaminazioni tra i generi.

Non si tratta di una narrazione sistematica: attorno a impareggiabili figure del mondo nuovo, ad angeli di un destino di luce e alle tenebre gelide e sulfuree che circondano il maledetto e il reietto, le nuove forme dell'arte spalancano orizzonti insospettati e fanno esplodere sopra le macerie del passato la potenza incontenibile e pur ambigua del moderno. A raccontare, interpretare e vivere nelle loro opere queste emozioni sono grandi artisti europei: James Ensor, Franz Von Stuck, Leo Putz, Odillon Redon, Arnold Boecklin, Paul Klee, Carlos Schwabe, J.A.G. Acke, M. Kostantinas Ciurlionis, Max Klinger, Leon Bakst, Alfred Kubin, Felicien Rops, Gustav Moreau, Hans Unger, Lovis Corinth, K. Wilhelm Diefenbach e gli italiani: Mario De Maria, Guido Cadorin, Cagnaccio di san Pietro, Bortolo Sacchi, Alberto Martini, tra gli altri. In una sinfonia che inevitabilmente si contrappunta alle musiche di Wagner e alle originalissime immagini di New York di Gennaro Favai.

## GRISHA BRUSKIN. ALEFBET. ALFABETO DELLA MEMORIA



**Venezia, Fondazione Querini Stampalia  
12 febbraio-13 settembre 2015**

Un misterioso alfabeto costituito da 160 personaggi: angeli, demoni con il volto di animali, figure trafitte da un fulmine, uomini che portano sulle spalle la loro ombra, o scrutano nei segreti del libro. Per la sua prima esposizione a Venezia Grisha Bruskin, uno dei più importanti artisti russi viventi, apprezzato e riconosciuto a livello internazionale almeno dalla metà degli anni '80, ha scelto il progetto "Alefbet": cinque grandi arazzi (2,80m x 2,10) rappresentano il cuore della rassegna, cui si giunge tuttavia esaminando in precedenza i disegni preparatori dell'artista, i gouaches e 6 straordinari dipinti, ossia le diverse tappe in cui si è articolato questo complesso e affascinante "archivio del segno". Una sintesi densissima, che fa memoria di una millenaria tradizione, quella ebraica del Talmud e della Kabbalah, nel momento stesso in cui la rivela come possibile e permanente chiave di lettura simbolica della nostra storia e del nostro presente. "Alefbet" è una rassegna di eccezionale impatto visivo, che non potrà lasciare indifferente il visitatore, accompagnato e coinvolto nel percorso da una serie di originali apparati multimediali, realizzati in collaborazione con CamerAnebbia-Milano di Marco Barsottini, che evidenzieranno la formidabile carica narrativa dell'opera di Bruskin. La mostra è promossa dal Centro Studi sulle Arti della Russia (CSAR) di Ca' Foscari, ed è curata da Giuseppe Barbieri e da Silvia Burini in collaborazione con la Fondazione Querini Stampalia. Catalogo Terra Ferma, con saggi di Evgenij Barabanov, Giuseppe Barbieri, Grisha Bruskin, Silvia Burini, Boris Groys, Michail Jampolskij.

Alla fine degli anni '50 Bruskin scopre nella tematica ebraica un soggetto del tutto nuovo per la realtà sociale e l'arte sovietica, dato che in URSS mancava in modo categorico una qualsiasi forma di vita ebraica quotidiana e religiosa. Bruskin vi giunge in maniera, per così dire, indiretta: proveniva infatti sì da una famiglia ebrea, di scienziati, lontana però da problematiche religiose. La sua comprensione di essere ebreo, la sua ebraicità, avviene perciò – è lui stesso a ribadirlo più volte - attraverso i libri e i racconti dei parenti. Un'esperienza che si configura quindi come una vera e propria "ricostruzione" archeologica, che lo conduce a uno stile particolare e originalissimo, in cui i frammenti di un passato perduto e riafferato sembrano scaturire, almeno inizialmente, da una

specie di carnevale pittorico un po' fiabesco, ricco di motivi allegorici e simbolici ma anche surrealisti.

Un forte cambiamento, anzi una vera rottura, si registra negli anni '80 quando Bruskin comincia a frequentare i maggiori esponenti della Soc Art, Prigov, Orlov, Lebedev. Da questo momento il suo stile cambia, e da un primitivismo un po' ornamentale giunge a una maniera asciutta che assume il sembiante plastico dai poster sovietici (nello stesso stile in cui Kabakov fa la serie dedicata alla Kommunal'ka). L'interesse di Bruskin per la produzione ideologica sovietica nasce di sicuro in seguito alle frequentazioni con i soc-artisti, ma mentre Orlov guarda alla monumentalità del regime, Bruskin è più attratto dalle statue più modeste di pionieri, soldati e lavoratori che abbellivano facciate e parchi al tempo di Stalin. Ma il tema ebraico non viene dimenticato, anzi rimane in parallelo alla problematica sovietica: l'artista scrive che tra l'approccio talmudico e quello marxista c'è molto in comune.

Nel suo *Fundamental'nyj leksikon* (1986), una specie di grammatica bruskiniana, origine e sintesi di tutta la sua lingua, l'artista compie un'opera di sistematizzazione del sistema segnico sovietico con la stessa accuratezza con cui nella Torah si elencano i peccati dell'umanità: in ogni celletta c'è una statua di gesso che tiene in mano un segno visivo, una medaglia, il modellino del mausoleo di Lenin, un segnale stradale o una carta geografica. Bruskin ricerca in sostanza una lingua meno esoterica rispetto ad altri suoi compagni, privilegia il racconto, la narrazione. È come se si presentasse a nome di un archeologo del futuro, che cerca di comprendere il senso degli artefatti di una civiltà passata. Questa apertura era dettata anche dalle mutate condizioni politiche. Non c'era più il pubblico ristretto degli anni '70, che spesso coincideva con gli artisti stessi, per mostre che avevano sede nei loro appartamenti. Ai tempi della *perestrojka* invece si afferma finalmente la possibilità di fare mostre in sale espositive e quindi di esporre lavori anche di grandi dimensioni. *Fundamental'nyj leksikon* fu esposto a Mosca nel 1987, in una sala della Kashirka, la sede degli episodi artistici più importanti della fine degli anni '80, alla mostra "L'artista e la contemporaneità". In quella circostanza Bruskin - con il suo linguaggio nitido e i suoi quadri finemente dipinti - si affermò come l'artista più importante della *perestrojka*. Fu un momento molto importante perché, nonostante il potere ufficiale cercasse di costruire un caso intorno alla mostra, una parte dell'opera fu acquistata dal famoso regista Milos Forman che era stato invitato ufficialmente da Gorbacev e in questo modo cadde il divieto di esporre arte non ufficiale in URSS. Non solo. Dopo un anno *Fundamental'nyj leksikon* ebbe un ruolo fondamentale per il mercato dell'arte russa. A un'asta diventata famosa di Sotheby's venne venduto infatti per 200.000 sterline, mentre poco prima *Otvety* di Kabakov era stato venduto per appena 38.000 dollari. Comincia il "boom" russo: Bruskin si trasferisce a New York e inizia ad aumentare il formato delle figure di *Fundamental'nyj leksikon*, che divengono sculture monumentali ma in seguito anche statuette di porcellana e poi arazzi.

Il progetto "Alefbet" è appunto una parte essenziale di questo lungo e complesso macrotesto bruskiniano. Un alfabeto "cucito", materico. Un archivio che si fa testo.

Scriva l'artista che il giudaismo, per ragioni storiche, non ha creato un corrispettivo artistico equivalente alle sue iniziative spirituali. «Io ho sempre sentito un vuoto culturale e ho voluto riempirlo con un livello artistico

individuale. Gli ebrei sono il popolo del Libro, il libro è il loro simbolo fondamentale: il libro è il mondo e il mondo è il libro, il libro è il proto modello della mia arte e di Alefbet in particolare».

«Mi rapporto ad Alefbet come a una concezione artistica e nient'altro, come a una sorta di gioco di biglie. Era importante per me creare qualcosa in forma di pagine, di palinsesto, di scrittura, di notizia, di commento.... Alefbet è anche scritte misteriose, rebus, un dizionario mitologico, sviluppa la lingua in un sistema di simboli e mitologemi, allegorie che bisogna essere capaci di decifrare, indovinare. Dove occorre trovare la propria personale spiegazione. Lo sfondo è rappresentato da scritte e sopra vi sono posizionati i personaggi, che sono 160. Tra di essi non succede nulla, sono solamente rappresentati e sono collegati dal contesto. Ogni eroe è dotato di un accessorio e diviene una figura simbolo, una figura mitologema, una di quelle figure che creano una sorta di dizionario, collezione, alfabeto che in ebraico si dice appunto alefbet. "Alefbet" è il mio personale commentario al Libro».

L'arazzo è accompagnato da un commentario ai commentari, che è scritto dall'artista. Lo spettatore, seguendo la tradizione del Talmud, deve aggiungere i propri commentari ai commentari dell'artista e in questo modo potrà avvicinarsi alla verità. "Alefbet" è una sfinge che pone degli enigmi allo spettatore. Usando una metafora della Kabbalah si può dire che ogni elemento dell'opera, fino al personaggio più accessorio, è una piccolissima particella del mistero complessivo della storia, una scintilla di luce. Lo spettatore, muovendosi da un mitologema a un altro, percepisce il senso e le relazioni, mette insieme le schegge ricostruendo il significato del quadro.

Grisha Bruskin (Grigory Davidovich Bruskin) nasce a Mosca nel 1945. Nel 1968 termina gli studi presso l'Istituto tessile di Mosca e l'anno successivo entra nell'Unione degli artisti dell'URSS. La sua prima mostra personale, allestita nel 1983 a Vilnius, viene chiusa pochi giorni dopo l'inaugurazione per ordine del Partito comunista lituano. L'anno successivo un'altra sua mostra, ospitata alla Casa centrale dei lavoratori dell'arte di Mosca, viene chiusa a un giorno dall'apertura per ordine della Sezione moscovita del Partito comunista. La sua prima mostra non censurata, *L'artista e la contemporaneità*, apre al pubblico nel 1987 presso la sala espositiva Kashirka di Mosca. Il 7 luglio 1988, in occasione della prima asta organizzata da Sotheby's a Mosca, sei opere di Bruskin vengono battute a un prezzo record per l'arte contemporanea russa. Nello stesso anno l'artista prende la residenza a New York, dove avvia la collaborazione con la Marlborough Gallery. Nel 1999 realizza su commissione del Governo tedesco il trittico monumentale *La vita sopra tutto* per il Reichstag di Berlino. Nel 2005 partecipa all'imponente mostra collettiva *Russia!* allestita al Guggenheim di New York. Nel 2012 vince il premio Kandinsky per l'arte russa contemporanea per il progetto *H-Hour*. Oggi l'artista vive e lavora a Mosca e New York.

# **RIFLESSI ON LINE**

Iscrizione presso il Tribunale di Padova  
n.2187 del 17/08/2009

## **Direttore Responsabile**

**Luigi la Gloria**  
luigi.lagloria@riflessionline.it

## **Vice Direttore**

**Anna Valerio**  
anna.valerio@riflessionline.it

## **Grafica & Web Master**

**Claudio Gori**  
claudio.gori@riflessionline.it

[www.riflessionline.it](http://www.riflessionline.it)