

Riflessi

Bimestrale di approfondimenti culturali

Edizione nr. 68 del 20/08/2015

FEDERICO II DI PRUSSIA: L'ANTIMACCHIAVELLI. VERITÀ O DOPPIEZZA?

Luigi la Gloria

ANDAR PER FUNGHI... CHE PASSIONE!

Anna Valerio

ANIMA GITANA. I MONDI REALI DI VIOLET TREFUSIS

Piera Melone

VERSAILLES: LA PACE CARTAGINESE

Gianfranco Coccia

UN PRODIGIO DELLA NATURA

Umberto Simone

**L'IMPETO TECNOLOGICO DELLA GERMANIA DI BISMARCK
E LO SVILUPPO DELL'ARTE INDUSTRIALE**

Alice Fasano

JEAN DEBUFFET. IL TEATRO DEL SUOLO

ANTONIO CANOVA. L'ARTE VIOLATA NELLA GRANDE GUERRA

FLOW 1. ARTE CONTEMPORANEA ITALIANA E CINESE IN DIALOGO

PORDENONE MONTANARI. ASSEDIO ALLA FORMA

FORNESIGHE IN MUSICA 2015

"UN TEMPO LUNGO UN SECOLO"

INDICE

FEDERICO II DI PRUSSIA: L'ANTIMACCHIAVELLI. VERITÀ O DOPPIEZZA? <i>Luigi la Gloria</i>	pag.	02
ANDAR PER FUNGHI... CHE PASSIONE! <i>Anna Valerio</i>	pag.	06
ANIMA GITANA. I MONDI REALI DI VIOLET TREFUSIS <i>Piera Melone</i>	pag.	12
VERSAILLES: LA PACE CARTAGINESE <i>Gianfranco Coccia</i>	pag.	16
UN PRODIGIO DELLA NATURA <i>Umberto Simone</i>	pag.	20
L'IMPETO TECNOLOGICO DELLA GERMANIA DI BISMARCK E LO SVILUPPO DELL'ARTE INDUSTRIALE <i>Alice Fasano</i>	pag.	24
JEAN DEBUFFET. IL TEATRO DEL SUOLO	pag.	30
ANTONIO CANOVA. L'ARTE VIOLATA NELLA GRANDE GUERRA	pag.	32
FLOW 1. ARTE CONTEMPORANEA ITALIANA E CINESE IN DIALOGO	pag.	34
PORDENONE MONTANARI. ASSEDIO ALLA FORMA	pag.	36
FORNESIGHE IN MUSICA 2015	pag.	39
"UN TEMPO LUNGO UN SECOLO"	pag.	43

Direttore Responsabile
Luigi la Gloria
luigi.lagloria@riflessionline.it

Vice Direttore
Anna Valerio
anna.valerio@riflessionline.it

Grafica e Impaginazione
Claudio Gori
claudio.gori@riflessionline.it

FEDERICO II DI PRUSSIA: L'ANTIMACCHIAVELLI. VERITÀ O DOPPIEZZA?

Luigi la Gloria



Federico II si esibisce in un concerto

La Germania è un Paese la cui storia recente ha suscitato e suscita interesse, timore, risentimento ma senza dubbio anche ammirazione. Sentimenti questi che, nella loro contraddittorietà, ben riflettono l'atteggiamento di alcuni popoli europei nei confronti delle strutture pubbliche tedesche sin da quando, nel Seicento e Settecento, il vasto e invertebrato panorama storico dell'Europa centrale si coagulò lentamente intorno a identità politiche sempre più estese,

consolidate poi dalla forza del Reich di Otto Bismark, che produrranno, nel Novecento, gli esiti disastrosi che noi tutti ben conosciamo.

Dalla fine della seconda guerra mondiale, nello spazio politico dell'Europa centrale, il processo di ricomposizione della Germania si è poi riproposto nel breve arco di mezzo secolo. E, caso più unico che raro, le due Germanie, che erano state in aperta rivalità per oltre quarant'anni, una volta riunificatesi, sono state capaci di dare origine nel rapido volgere di un anno a un sistema politico ed economico la cui efficienza produttiva, capacità di innovazione e solidità economica continuano a mettere in difficoltà i partner dell'Unione Europea. Nella recentissima "*vicenda Grecia*", la rigidità con la quale la Germania ha *accettato di impegnarsi per salvare* la nazione ellenica, il cui debito complessivo non raggiunge un decimo della ricchezza prodotta in un anno dalla Repubblica Federale, richiama alla mente sinistri fragori di vicende non troppo lontane.

Ciò non di meno, all'attento osservatore della storia moderna, questa speciale vocazione alla leadership non desterà troppa sorpresa.

Le radici si scorgono non lontano nel tempo quando, dopo la pace di Westfalia del 1648, la Prussia divenne un regno. I sovrani che si succedettero perseguirono una politica di espansione e unificazione degli stati germanici e, finalmente, nel 1871, Guglielmo I fece della Prussia il centro dell'impero tedesco e la maggiore potenza militare d'Europa.

Pur tuttavia è nella figura del re Federico II di Prussia (1712-1786) che si sono condensate molte caratteristiche che si ritroveranno nella storia tedesca dei due secoli successivi: il senso dell'identità collettiva, della volontà di imporsi, la ricerca di regole vincolanti per tutti, la disponibilità al sacrificio individuale in vista di un profitto futuro della collettività. La storiografia dell'ottocento e del novecento ha visto già presenti in Federico quelle tendenze di lungo periodo della storia tedesca, vere o presunte che siano, che caratterizzano il passaggio dalle supposte virtù prussiane alle altrettanto congettrate virtù tedesche, di cui egli, senza alcun dubbio, è stato il fulcro.

Va da sè che questa ricerca di una genealogia di una quanto mai paradossale *germanicità* di Federico II, francofilo quanto pochi altri anche nel generalmente francofilo Settecento, risulta assai poco credibile o quanto meno temeraria.

Pur tuttavia questo re, che diceva... *la storia dovrebbe eternare solo il nome dei principi buoni e far cadere nell'oblio quello dei malvagi, con la loro indolenza, i loro delitti e le loro ingiustizie, rimane universalmente conosciuto per essere stato un condottiero e un uomo di stato di notevole talento. Come significative appaiono le parole di Napoleone Bonaparte pronunciate sulla sua tomba nel parco del suo palazzo Sanssouci... Se fosse ancora vivo non saremmo qui.*



castello di Rheinsberg

E' il 1736 quando l'architetto Georg Wenzeslaus, barone di Knobelsdorff, completa la costruzione del castello di Rheinsberg. Federico II ci si trasferisce subito, ben contento di trovarsi lontano dal padre-tiranno Federico Guglielmo, *il re sergente*. A quel tempo i rapporti con la moglie Elisabetta Cristina di Braunschweig erano ancora buoni, almeno formalmente, e la

vita scorreva dunque alquanto piacevole. Le giornate di Federico trascorrono in una cerchia di amici allegri e festosi tra briose conversazioni sulla musica, il teatro e la lettura di versi che egli stesso compone con distratta facilità. Conduce, insomma, la vita spensierata di un giovane principe che deve dimenticare gli anni cupi del dissidio con il padre, la prigionia e la morte di amici carissimi tra cui il fedele Hans Hermann von Katte, che aveva cercato di aiutarlo nell'improbabile fuga in Inghilterra, alla cui decapitazione, ordinata proprio dal padre, era stato costretto ad assistere. Nonostante l'ambiente che lo circonda sia sereno e gioioso, egli ruba però ore alla notte, con grande preoccupazione dei medici, assillato dal desiderio ardente di acquisire conoscenza. Benché sia naturalmente portato alle lettere e posseda una perfetta conoscenza della lingua francese, che considera la sua vera madre lingua, non conosce il latino perché il padre Guglielmo ne ha ritenuto inutile lo studio per il futuro re di Prussia. Educato da dame francesi e da sua madre, autentica appassionata della cultura transalpina, è alla Francia che si volge per colmare le sue lacune, per uscire dall'ambiente prussiano retrogrado e, allo stesso tempo, per aggiornarsi sulle nuove correnti che stanno sconvolgendo l'Europa. E' così che prende vita la sua amicizia con Voltaire, il più vistoso esponente dell'Illuminismo e il più pronto a cogliere i vantaggi di un'amicizia regale.

Federico, che lo considera il figlio dello spirito, il padre dell'illuminismo e di ogni cultura antieroaica, legge avidamente i suoi scritti e li critica con delicatezza, si complimenta con lui per l'opera su Luigi XIV, ma allo stesso tempo lo rimprovera di essere stato troppo generoso nel suo giudizio su Macchiavelli di cui Voltaire non aveva capito il pensiero esaltandolo in maniera piuttosto dubbia e considerandolo più uno scrittore militare che un genio politico. Al contrario Federico si rende conto della sua importanza e si sente spinto a partecipare alla diatriba secolare sulla *ragion di stato* ed in particolare proprio sul macchiavellismo.



Voltaire

Il 22 marzo 1739 scrive all'amico facendogli conoscere il suo progetto di stendere un lavoro proprio sul *Principe* di Nicolò Macchiavelli. Voltaire, da perfetto e servile cortigiano, benché sia a conoscenza dell'opera di Innocent Gentiller, *Discours contre Nicolas Machiavel Florentin*, conosciuta appunto come l'*Antimachiavelli* e accanito avversario del potere degli Italiani alla corte di Franciassi, il filosofo si dichiara subito pronto ad aiutarlo e gli indicherà gli errori di logica, ne ripulirà lo stile e lo inviterà alla moderazione nei giudizi su regnanti in vita che potrebbero comprometterlo. In fine ne curerà la stampa e gli consiglierà il titolo: l'AntiMacchiavelli.

Grazie proprio a questa collaborazione con l'illuminista francese, nasce un lavoro nel quale non è difficile separare il contributo di Voltaire dallo stile genuino dell'autore che si caratterizza per una patina di superficiale ottimismo e di fede ingenua nella ragione umana. Interessante è la sua definizione dello stato come conseguenza di un contratto, la non ammissione dell'origine divina del potere regio, la trasformazione del sovrano nel custode e protettore del popolo. L'*Antimacchiavelli* esce a Londra e all'Aia nel 1741 suscitando immediatamente un enorme interesse in tutta Europa anche perché è visto come il programma del principe salito al trono soltanto un anno prima. Saprà realizzare i suoi programmi il giovane re di Prussia? Certamente no e, come scrisse più tardi Thomas Mann, *si è trattato solo di un'esercitazione letteraria*. Saranno in pochi ad affermare che per Federico gli ideali di umanità non sono solo un semplice passatempo per ore di ozio *filosofico*, bensì un'aspirazione profonda, che urta



Federico II di Prussia

violentemente contro le leggi della ragion di stato dando la sensazione di ipocrisia, mentre lui vive una dolorosa lacerazione tra idealismo e realtà. Se si esamina con attenzione l'*Antimacchiavelli* oggi, e cioè alla luce della storia, eliminando le sovrastrutture culturali, possiamo invece ritrovare il vero carattere del re e il suo autentico programma politico, al quale rimase fedele per tutta la vita. La frenetica attività di Federico II, che non permette a nessuno dei suoi ministri una qual si voglia iniziativa personale, che penetra in ogni campo degli interessi statali, che considera i suoi consiglieri dei semplici esecutori, è già evidente nel capitolo XXII dove fa un'attenta analisi di come, secondo la sua visione, dovrebbe essere il principe.

Il suo ideale di regno florido e potente, non perché vasto, ma in quanto popoloso e ricco di industrie e commercio, fa presagire la sua politica interna: la bonifica delle paludi dell'Oder, l'impulso dato all'agricoltura, le facilitazioni agli immigrati soprattutto dopo la guerra dei sette anni, contro l'Austria di Maria Teresa, che aveva spopolato il paese. L'amore per le arti, che dovrebbero dare alla sua Prussia una supremazia spirituale molto più importante di quella materiale e politica, lo porta alla ricostruzione di Berlino, che assumerà, proprio durante il suo regno, il caratteristico aspetto monumentale rimasto pressoché intatto fino alla seconda guerra mondiale. I suoi interessi artistici e l'ospitale protezione offerta a Voltaire sono la prova che la sua non era sola

retorica, ma che egli credeva profondamente nei valori dello spirito, anche se con un atteggiamento un poco ingenuo.

Tuttavia dalla sua opera emerge anche un cupo pessimismo che le teorie illuministiche non sono comunque riuscite a cancellare e che stranamente lo accomuna proprio a colui che sta confutando: il Macchiavelli. La sua cosiddetta *tolleranza religiosa*, l'esempio più fulgido del suo illuminismo, in fondo potrebbe essere interpretata come la prova del suo disprezzo per l'umanità e le sue *futili beghe*. Anche l'opinione negativa che ha dei giovani che si arruolano nel suo esercito per disperazione o per spirito d'avventura o per l'incapacità di condurre un'esistenza regolare e ordinata, ci richiama spontaneamente al giudizio di Macchiavelli sull'umanità, considerata semplicemente *vulgo*. Che poi Federico con quelle *canaglie* abbia saputo creare l'esercito più agguerrito e disciplinato d'Europa, ci fa pensare che egli sia dotato di *virtù* proprio come il Principe del Machiavelli.

Interessante è la sua disquisizione sulla guerra difensiva, che può essere tale anche se offensiva, in quanto ha origine da un attacco del nemico. Sarà con questo principio strategico che giustificherà le guerre mosse a Maria Teresa e l'invasione della Sassonia. Ma forse l'affermazione più profonda e sentita è quella che definisce il sovrano il primo servitore dello stato. E' senza dubbio la sua frase più famosa, la più rivoluzionaria per quel settecento autocratico. In effetti Federico II è davvero stato il servitore del suo popolo, ha rinunciato a qualunque felicità privata vivendo unicamente da sovrano tutto proteso a operare, soffrire e combattere per la sua Prussia.

A questo punto sorge spontaneo il dubbio che L'Antimacchiavelli non sia proprio un'*esercitazione letteraria*, che questo re credesse davvero negli ideali propugnati nella sua opera e che cercasse di attuarli non per personale ambizione ma per trasformare il suo Paese da semplice marca di confine, perennemente in lotta con le popolazioni slave, in una potenza europea prospera, ricca e importante. Forse gli stava davvero a cuore la felicità dei suoi sudditi; peccato soltanto che fosse lui a decidere in che cosa consistesse questa felicità.

ANDAR PER FUNGHI... CHE PASSIONE!

Anna Valerio



Già, agosto è iconograficamente il mese dei funghi, almeno per alcune aree del nostro Paese. Ed è in questo periodo che si scatenano i cercatori, esperti o occasionali che siano, irresistibilmente attratti da questi organismi che, a partire dal 1968, appartengono a quello che è stato definito il "4° regno della natura".

Sin dai tempi antichi hanno stimolato la fantasia dell'uomo che li ha avvolti di un alone di magia e mistero e li ha resi protagonisti di credenze e leggende popolari. La ragione? Probabilmente la loro innegabile particolarità, questo non appartenere né ai vegetali né tantomeno al mondo animale, il loro piacevolissimo e inconsueto sapore ma anche la pericolosità di alcune specie o gli effetti allucinogeni di altre tanto che, a tale riguardo, i popoli mesoamericani li definivano "carne divina". Nei riti sciamanici la ben nota *Amanita Muscaria* era usata a scopi religiosi sia in Europa che in Asia e nella Cina imperiale il particolare fungo *ku* che cresce all'interno delle cavità dei tronchi degli alberi della canfora (*Antrodia Camphorata*) era ritenuto avere eccezionali proprietà terapeutiche tanto divenire simbolo di lunga vita, legato in qualche maniera all'immortalità. Molto più prosaicamente nella Roma antica, invece, questi delicati organismi erano apprezzati soprattutto per le loro qualità sulla tavola.

E ciò che solletica i palati più esigenti è strettamente legato proprio alla natura stessa dei funghi che sono strutture eterotrofe, cioè ricavano le sostanze nutritive dall'ambiente esterno assorbendole attraverso le pareti. Così profumi e umori della foresta, aromi del sottobosco e delle bacche che crescono vicine, tutto contribuisce a dare al fungo quel suo particolare sapore. Già Plinio il Vecchio, nel I sec d.C., lo sapeva tanto da affermare, nella sua *Naturalis Historia*, che i funghi intessono un legame strettissimo con l'ambiente nel quale crescono tendendo ad assorbire tutte le sostanze che trovano disciolte nel terreno. Mai dunque cibarsi di funghi cresciuti nei pressi di resti ferrosi o con presenza di cuoio, si diceva, infatti troppo ferro o l'arsenico presente nella concia dei pellami possono rendere non edibile anche il porcino più pregiato.

Tutti i funghi sono in grado di decomporre il materiale organico presente nel terreno e, così facendo, ricoprono un ruolo importantissimo nell'equilibrio dell'ecosistema rendendo biodisponibili per le piante verdi alcuni elementi inorganici, presenti nell'ambiente. Inoltre sono capaci di degradare qualsivoglia composto organico, dalla lignina alla cellulosa, grazie ai numerosissimi enzimi che possiedono, fino a renderli progressivamente sempre meno

complessi e ottenere l'elemento minerale semplice facilmente assimilabile. Un esempio per tutti l'*Hermodendron resinae* che è in grado di metabolizzare perfino il cherosene e le cui caratteristiche hanno spinto i ricercatori a prendere in seria considerazione il ruolo di notevole rilievo che questi organismi hanno nel riciclare la materia organica di rifiuto. Nella lotta biologica integrata alcuni funghi vengono oggi usati come insetticidi oppure negli interventi ambientali allo scopo di degradare inquinanti chimici pericolosi. Una strada questa che si preannuncia particolarmente interessante.

Ma i funghi sono elementi preziosi anche per altre ragioni: infatti sono fonte di un'ampia gamma di molecole naturali: dagli antimicrobici alle vitamine, da molecole con attività antitumorale ad altre in grado di inibire la produzione endogena di colesterolo. Inoltre molte specie vengono utilizzate in campo farmaceutico per produrre antibiotici o usate per le loro proprietà psicotrope e, più di recente, grazie all'ingegneria genetica, si è arrivati alla modificazione genetica di lieviti, rapidi a crescere in grandi impianti di fermentazione, per la produzione sistematica di svariati principi attivi. Come ben sappiamo perfino alcuni apprezzati formaggi richiedono nella cagliata l'inoculazione di specie fungine capaci di conferire quel sapore unico e quella consistenza tutta particolare.

Insomma "fungo è bello" da qualunque parte lo si consideri.

Ecco, quindi, se ancora ce ne fosse bisogno, un bel po' di ragioni per inoltrarci in un bosco, specie dopo una pioggerella agostana, e iniziare la ricerca. Naturalmente facendo ben attenzione alle regole di raccolta e ... a che cosa finisce nel cestino. Sì. Perché, come si sa, alcune specie velenose non sono facilmente distinguibili da quelle mangerecce e, se non si è esperti, è bene farle controllare prima di passare alla cottura.

Ma il rischio di raccogliere un fungo velenoso è l'unico problema?

Purtroppo no, soprattutto dopo il disastro di Černobyl'!

Classificato - insieme al più recente di Fukushima Daiichi del marzo 2011 - come evento catastrofico con il livello 7, il massimo della scala INES (International Nuclear and Radiological Event Scale) dell'IAEA (agenzia internazionale per l'energia atomica), ebbe luogo il 26 aprile 1986 per cause che, negli anni successivi, furono attribuite sia a gravi mancanze da parte del personale tecnico e dirigente, sia a errori nella progettazione dell'impianto e della struttura. La finalità del reattore implicato nel disastro era la produzione di elettricità per uso civile e di plutonio ad uso militare. (*) Nel corso di un test per valutare (ironia della sorte!) la sicurezza dell'impianto, il personale violò svariate norme di sicurezza e di buon senso, portando a un brusco e incontrollato aumento della temperatura il nocciolo del reattore n° 4 della centrale (i quattro reattori, insieme, producevano circa il 10% del fabbisogno energetico dell'Ucraina). Questo determinò la scissione dell'acqua di refrigerazione in idrogeno e ossigeno con tali elevate pressioni da provocare la rottura delle tubazioni del sistema di raffreddamento del reattore stesso. Il contatto con l'aria sia dell'idrogeno che della grafite incandescente delle barre di controllo innescò, a sua volta, una terribile esplosione che provocò lo scoperchiamento del reattore che a sua volta innescò un vasto incendio. Una nuvola radioattiva fuoriuscì dal reattore e ricadde per un raggio di trenta chilometri intorno alla centrale, contaminandola pesantemente e rendendola *off limits* per l'insediamento umano per i prossimi 20000 anni. L'esplosione rilasciò una ricaduta 400 volte più radioattiva della bomba di Hiroshima, contaminando più di 200.000 km quadrati d'Europa. (circa il doppio dell'intera Irlanda). Infatti il disastro si estese oltre i confini del paese e nubi radioattive si spinsero ben più in là. Sabato 26 e

domenica 27 aprile il vento soffiava verso nord e questo portò la nube in Bielorussia e negli Stati Baltici, per girare poi verso nord-ovest il lunedì successivo su Svezia e Finlandia e infine verso ovest, su Polonia, Germania settentrionale, Danimarca, Paesi Bassi, Mare del Nord e Regno Unito. Da martedì 29 aprile a venerdì 2 maggio un'area depressionaria sul Mediterraneo si spostò a sud e ciò richiamò un flusso d'aria da nord-est su Cecoslovacchia, Ungheria, Croazia, Slovenia, Austria e Italia settentrionale, scivolando poi in parte sull'arco alpino e investendo Svizzera, Francia sud-orientale e Germania meridionale, e in parte sull'arco appenninico e quindi sull'Italia centrale. Da domenica 4 a martedì 6 maggio il vento girò verso sud, investendo di nuovo Ucraina, Russia meridionale, Romania, Moldavia, penisola balcanica fino alla Grecia e alla Turchia.(**)

L'emissione di vapore radioattivo cessò sabato 10 maggio 1986.

Così fu coinvolta tutta l'Europa, anche se con livelli di contaminazione via via minori, e non solo in quanto la nube raggiunse anche porzioni della costa orientale del Nord America.

Nell'atmosfera a causa del *fall-out*, si dispersero considerevoli quantità d'elementi radioattivi come il ^{134}Cs (emivita due anni) e il ^{137}Cs (emivita trenta anni). Questi sono due isotopi del cesio (gli isotopi di un elemento hanno uguale numero atomico, quindi uguali caratteristiche chimiche di reattività, ma diversa massa) e il cesio è un metallo alcalino con lo stesso comportamento chimico del potassio, ma che in natura è raro e normalmente assente nell'uomo e nel suo cibo. (***)

Ma, malgrado siano trascorsi ormai quasi 30 anni dall'evento, in talune regioni dell'Unione Europea alcuni prodotti del bosco tra cui bacche selvatiche, mirtilli, bacche di rovo, lamponi, more di rovo e fragole selvatiche, nonché varie specie fungine - soprattutto Porcini-, la carne della selvaggina e i pesci carnivori d'acqua dolce continuano a registrare livelli di $^{137}\text{Cesio}$ che superano i 600 Bq/Kg quando l'allora Comunità Europea aveva emanato un regolamento circa le condizioni d'importazione dei prodotti agricoli originari dei paesi terzi (Regolamento 1707/86) indicando per i funghi il valore massimo appunto di 600Bq/kg. Oggi è ancora in vigore il regolamento (CEE) n. 737/90 che impone agli stati membri di accertare che i certificati di esportazione, rilasciati dalle autorità competenti dei paesi terzi, attestino che i prodotti che essi accompagnano rientrano nei livelli consentiti fissati dall'art. 3 del regolamento stesso.

E tra tutti, pare proprio che i funghi siano gli elementi più a rischio di contaminazione da cesio, se non proprio quelli più a rischio. Addirittura, per una loro intrinseca proprietà, vengono usati come bio-indicatori del livello di contaminazione dei vari siti in quanto accumulano, nello specifico, $^{137}\text{Cesio}$, elemento che non si presentava in natura prima che iniziassero i test nucleari essendo un sottoprodotto della fissione nucleare artificiale di esclusiva provenienza dai reattori, qualora vi sia emissione a causa di incidente.

Ma qual è la pericolosità del $^{137}\text{Cesio}$?

Gli esseri umani possono esserne esposti respirandolo, bevendolo o mangiandolo. Anche se in aria i livelli di Cesio sono generalmente bassi, esso può viaggiare per distanze lunghe prima di sedimentare sul terreno, e Cesio radioattivo è stato rilevato nelle acque superficiali in quanto è solubile in acqua così come in molti tipi di alimenti ma può penetrare nel terreno ed essere ritrovato anche nelle acque di falda. Tende a legarsi fortemente alle particelle del terreno e di conseguenza non è subito disponibile per l'assorbimento attraverso le radici delle piante pertanto può essere assorbito anche molto tempo dopo. In caso di assunzione da parte

dell'uomo il cesio ha lo stesso metabolismo del potassio, che è invece un elemento cruciale per la sopravvivenza dell'organismo. (****) E' estremamente pericoloso poiché, data appunto la sua analogia al potassio e al sodio, viene fissato dagli organismi sia animali che vegetali in modo piuttosto omogeneo e uniforme, anche se tende a raggiungere le maggiori concentrazioni nei tessuti particolarmente ricchi di potassio, come quelli dei muscoli scheletrici e del cuore, da dove rilascia radiazioni ionizzanti che possono interagire con i tessuti danneggiandoli permanentemente e/o scatenando reazioni indesiderate. Se si ha intossicazione, l'eliminazione avviene per via urinaria mentre la sua permanenza nei vari distretti può essere anche di alcuni mesi.

Nel 1998 forti contaminazioni di Cesio furono individuate in funghi gallinacci presenti nei supermercati del sud ovest della Francia e provenienti dall'Austria. Dopo questo riscontro vennero analizzate anche le carni della selvaggina, soprattutto cinghiali che si nutrono di funghi, e si riscontrò anche in Italia (Valsesia) contaminazione di quelle carni. Fu così che i funghi furono fra i principali prodotti finiti nel mirino delle differenti misurazioni di radioattività. Si dimostrarono infatti quelli che più trattenevano il ¹³⁷Cesio. Le concentrazioni più elevate si rilevarono in alcuni campioni di funghi delle specie *Boletus edulis*, porcino comune, e *Xerocomu badus*, specie poco pregiata e quindi meno consumata.

Per anni in Alto Adige venne misurata la radioattività dei funghi in collaborazione con l'Associazione Micologica Bresadola e dai risultati si decise di dividere i funghi in "ipocaptanti", che mostrano scarso assorbimento di isotopi radioattivi di Cesio anche in presenza di contaminazioni elevate nel terreno - presentando un'attività fino a circa 50 Bq/kg - come il *Boletus edulis*, *Boletus pinophilus*; "ipercaptanti", che tendono ad assorbire grandi quantità di Cesio e presentano un'attività superiore a circa 200 Bq/kg (*Cortinarius caperatus*, *Tricholoma stiparophyllum*), e infine "mesocaptanti" - che presentano un'attività compresa tra circa 50 e 200 Bq/kg - *Cantharellus cibarius*, *Cantharellus lutescens*.

Carlo Rossi Alvarez dei laboratori di Legnaro (PD) dell'Istituto nazionale di fisica nucleare (Infn) sottolinea l'importanza del monitoraggio e della salvaguardia preventiva. "Siamo ancora sotto gli effetti che derivano dall'incidente di Chernobyl. Si consideri che il tempo necessario affinché la radioattività del Cesio si riduca della metà è di ben 30 anni" ammonisce il ricercatore. La quantità presente sul territorio italiano è mediamente non molto elevata ma esistono luoghi, come le pendici dei monti in cui vi furono precipitazioni all'epoca della nube radioattiva, con una concentrazione un po' più alta pur senza comportare per questo conseguenze dirette per la popolazione. Il problema risiede soprattutto nel fatto che il sistema biologico (nella fattispecie i funghi) ha la capacità di concentrare elementi di cui poi si nutrono alcuni animali. Nelle carni degli animali selvatici il contenuto di Cesio si è visto aumentare quando c'è produzione di funghi nei boschi e diminuire il resto dell'anno. Quindi è d'obbligo cautela nel cibarsi di selvaggina, soprattutto carne di cinghiale ma soprattutto attenzione nel consumo di funghi!

Anche un tipo di marmellata di mirtillo, prodotta in una zona montana del nord Italia, è stata recentemente ritirata dal mercato giapponese per il contenuto troppo elevato di ¹³⁷Cesio pari a 140 bequerel/kg. Secondo l'azienda produttrice i mirtillo utilizzati erano stati importati dalla Bulgaria. Quegli stessi valori rientrano ampiamente entro i limiti Europei ma sono superiori a quanto previsto dalle nuove norme in materia varate nel marzo 2012 dalle autorità sanitarie del Giappone che prevedono, come limite massimo per gli alimenti solidi, 100 bequerel/kg. Considerando la situazione che si è venuta a creare nel Paese dopo l'incidente di Fukushima con la contaminazione di un'ingente parte del territorio, è comprensibile la scelta delle autorità sanitarie di abbassare drasticamente i limiti di radioattività del cibo, per compensare la

contaminazione ambientale di vaste aree.

Ma la buona notizia è che un gruppo di chimici dell'Università "Louis-Pasteur" di Strasburgo, guidati dalla ricercatrice Anne-Marie Albrecht-Gary, ha identificato la molecola direttamente coinvolta nel processo di fissazione del $^{137}\text{cesio}$: il norbadione A. Si tratta della stessa molecola che produce la colorazione tipica del cappello del fungo e che sarebbe una straordinaria divoratrice di $^{137}\text{cesio}$ assorbendolo non solo dal terreno ma anche dall'atmosfera. I funghi che possiedono questo pigmento sono capaci di accumulare alti livelli di sostanze radioattive in modo allosterico. Questo vuol dire che non appena Cesio ed Norbadione si uniscono, il Norbadione cambia conformazione e in tal modo diventa capace di legare rapidamente un'altra molecola di Cesio che in tal modo può essere accumulato.

L'aspetto che interessa molto i ricercatori, e certamente molto meno i buongustai, è che i funghi dotati di questo pigmento si può programmare di impiegarli per eliminare le scorie radioattive anche perché essi non vengono distrutti dal contatto con l'isotopo, diventano solo più "pericolosi" per il consumo umano e animale. I funghi, organismi misteriosi che hanno da sempre stimolato la fantasia tanto di scrittori quanto di grandi *chef* sono in realtà ricchi di sorprese e davvero tenaci e resistenti tanto che i primi segni di vita a Černobyl' dopo il disastro sono stati proprio crescita di funghi addirittura all'interno del reattore stesso.

(*)

La fissione nucleare in cui il nucleo di un elemento chimico pesante (ad esempio uranio-235 o plutonio-239) decade in frammenti di minori dimensioni con emissione di una grande quantità di energia e radioattività è la reazione nucleare comunemente utilizzata nei reattori nucleari. Nella fissione nucleare, quando un nucleo di materiale fissile assorbe un neutrone, si divide producendo due o più nuclei più piccoli e un numero variabile di nuovi neutroni. Gli isotopi prodotti da tale reazione sono radioattivi in quanto posseggono un eccesso di neutroni e subiscono una catena di "decadimenti beta" fino ad arrivare ad una configurazione stabile, quindi non emettere più radioattività. Inoltre nella fissione vengono prodotti normalmente 2 o 3 neutroni veloci liberi. Il tempo di decadimento di tali elementi dipende dal tipo di nucleo prodotto e può variare da pochi millisecondi fino a decine di anni. Per questo tutte le reazioni di fissione producono isotopi radioattivi alcuni dei quali rimangono attivi molto a lungo. Inoltre le reazioni di fissione dell' ^{235}U che hanno luogo nei reattori nucleari avvengono in presenza di un gran numero di nuclei di ^{238}U , questi assorbono parte dei neutroni che sono stati prodotti trasformandosi in ^{239}U (reazione di fertilizzazione) il quale in tempi rapidi decade due volte diventando $^{239}\text{plutonio}$ il quale ha un tempo di decadimento molto più lungo (si dimezza in 24000 anni).

(**)

Il rapporto ufficiale dell'ONU parla di 65 morti accertati e fa una stima di previsione di altri 4.000 decessi per tumori e leucemie lungo l'arco dei prossimi 80 anni. Ma questi dati sono contestati da associazioni antinucleariste internazionali, fra le quali Greenpeace, che presenta una stima prevista fino a 6.000.000 di decessi su scala mondiale nel corso dei 70 anni successivi all'evento, contando tutti i tipi di tumori riconducibili al disastro secondo il modello specifico adottato nell'analisi. Il gruppo dei Verdi del parlamento europeo, pur concordando con il rapporto ufficiale ONU per quanto riguarda il numero dei morti accertati, se ne differenzia e lo contesta sulle morti presunte, che stima piuttosto in 30.000-60.000. Già nel 1982, il reattore numero 1 dello stesso impianto, sempre a causa di manovre errate effettuate dal personale tecnico, aveva subito la distruzione dell'elemento centrale. L'esplosione, di minore entità di quella del 26 aprile 1986, aveva causato anch'essa rilascio di radioattività nell'atmosfera ma il fatto non era stato reso pubblico prima dell'incidente del 1986 che, probabilmente, sarebbe passato allo stesso modo sotto silenzio se i lavoratori della centrale di Forsmark (in Svezia) non avessero rilevato un'impennata di radioattività e ne avessero conseguentemente ricercato la fonte. All'epoca non erano state adottate misure di sicurezza nemmeno sulla scorta del precedente incidente e l'impianto di Černobyl' non era stato assolutamente migliorato per far fronte ad eventuali futuri problemi. Nei mesi seguenti l'evento si costruì un sarcofago di metallo, che però non si riuscì mai a sigillare. Ancora oggi, a distanza di quasi trent'anni, esistono piccole fuoriuscite di radiazioni e il cuore del reattore è ancora incandescente a causa di reazioni non controllabili. Il sarcofago non è stato pensato per essere un contenitore permanente e duraturo per il reattore a causa della sua affrettata costruzione, eseguita a distanza con l'impiego di robot; inoltre il progetto originario aveva previsto una

durata massima della struttura di 30 anni, in quanto esso era visto solo come una misura di emergenza temporanea per dare il tempo di realizzare una struttura permanente. Noi ci stiamo pericolosamente avvicinando a quel limite e nulla è stato fatto di risolutivo.

(***)

Il Cesio ha 40 isotopi noti. La loro massa atomica varia da 112 a 151. Soltanto un isotopo, il ^{133}Cs , è stabile. I radioisotopi a vita più lunga sono il ^{135}Cs (emivita di 2,3 milioni di anni), il ^{137}Cs (emivita di 30,1671 anni) e il ^{134}Cs (emivita di 2,0652 anni). Tutti gli altri isotopi hanno emivite inferiori alle 2 settimane, molte tra queste inferiori all'ora. Tali isotopi cominciarono ad essere dispersi nell'atmosfera sin dal 1945 con l'inizio dei test nucleari. Sono solubili in acqua (anche nell'acqua nebulizzata) e ricadono sulla superficie della terra come un componente del fallout radioattivo. Una volta che il cesio contamina le acque superficiali, si deposita sulla superficie del suolo.

Gli elementi radioattivi perdono progressivamente la loro radioattività. Il periodo, ossia il tempo necessario perché il 50% degli atomi si sia disintegrato, è il *tempo di dimezzamento* ma in generale le scorie radioattive, commisurate alla durata della vita umana, sono di durata eterna; da ciò il carattere irreversibile dell'inquinamento radioattivo considerando anche che la contaminazione radioattiva è cumulativa poiché gli effetti delle radiazioni si accumulano nel corso del tempo. *"La contaminazione radioattiva degli strati più alti dell'atmosfera dovuta alle attività umane è maggiore di quella stimata finora, ma non raggiunge livelli tali da costituire una minaccia per la salute dell'uomo."* Questi sono i risultati di un nuovo studio condotto da José Corcho Alvarado dell'Ospedale universitario di Losanna e colleghi di altri istituti di ricerca svizzeri, pubblicato su *"Nature Communications"*. Dalla ricerca è emerso anche che gli elementi radioattivi presenti nella stratosfera, tra 15 e 50 chilometri di quota, possono scendere fino agli strati più bassi della troposfera, tra uno e tre chilometri di quota, per effetto di processi di rimescolamento indotti da fenomeni naturali, com'è avvenuto nel 2010 in seguito all'eruzione del vulcano Eyjafjallajökull, in Islanda. Negli ultimi 50 anni sono state documentate diverse emissioni di elementi radioattivi in atmosfera. La prima in ordine di tempo e in termini quantitativi è dovuta ai test di esplosione nucleare al suolo o in quota condotti fino al Nuclear Test Ban Treaty (NTBT), siglato nel 1963 da Stati Uniti, Unione Sovietica e Gran Bretagna. Un'altra significativa emissione di radionuclidi di origine antropogenica si è verificata nel 1964, con l'incidente al satellite SNAP-9A, il nono di una serie di generatori elettrici a radioisotopi e di reattori nucleari spaziali sperimentali progettati dalla NASA, che esplose prima di entrare in orbita disperdendo in atmosfera un chilogrammo di ^{238}Pu . Altri eventi che hanno prodotto ulteriori emissioni sono stati nel 1986 gli incidenti alla centrale nucleare di Černobyl' e ai reattori giapponesi di Fukushima Daiichi nel 2011.

(****)

Il corpo umano quando viene a contatto con radioattività, se questa è debole, ha i mezzi per riparare le poche lesioni del DNA da essa causate; però quando la dose d'irradiazione è massiva risulta sopraffatto e le conseguenze sono inevitabili. Si può dire che gli effetti della radioattività sul corpo umano varino a seconda: dell'attività della materia radioattiva (misurata in Becquerel), della natura dei raggi con i quali si manifesta tale radioattività (alfa, beta, gamma), degli organi o tessuti interessati, dell'esposizione. E' *irradiazione esterna* quando il soggetto viene esposto ad una fonte radioattiva per un periodo limitato; mentre è *contaminazione interna* quando il soggetto ingerisce una particella radioattiva. In quest'ultimo caso l'irradiazione è continua, diretta e definitiva se la particella radioattiva riesce a fissarsi nel corpo umano (es. il plutonio nelle ossa o l'uranio nei polmoni); diversamente alcune sostanze possono essere eliminate prima di creare danno (es. l'uranio nelle urine).

ANIMA GITANA. I MONDI REALI DI VIOLET TREFUSIS

Piera Melone



«Saša era come una volpe, o come un ulivo; come le onde del mare viste dall'alto di una scogliera; come uno smeraldo; come il sole su una collina verde ancora avvolta dalle nuvole, come niente che lui avesse visto o conosciuto in Inghilterra». Così Virginia Woolf cavalca il *Blast* ("raffica di vento", ma anche "esplosione, scoppio") modernista anglosassone, e ritrae Violet Keppel-Trefusis (1894-

1972) tra le pagine di quell'*Orlando* [1928] che è, al contempo, biografia immaginaria e omaggio ad un comune denominatore erotico - letterario, ovvero l'amica-amante (di Violet fino al 1921, di Virginia tra il 1925 e il 1929) Victoria Sackville-West (1892-1962), raccontata dalla voce del protagonista androgino, Orlando, le cui vicende si svolgono nel corso di quattro secoli di storia.



Violet Keppel è primogenita di Alice Keppel, donna attraente e carismatica, benvoluta e ricercata nell'alta società; sposata dall'età di 22 anni con l'indulgente George Keppel, non si nega strategiche relazioni extraconiugali con i più alti rappresentanti della *Belle Epoque*, e diviene la favorita di Edoardo VII, principe di Galles e futuro sovrano del Regno Unito, dal 1891 fino alla morte di lui, sopraggiunta nel 1910. Violet cresce tra East Sutton, dimora stabile della famiglia Keppel, e Ceylon, Germania, Italia, Francia; nutrita da incessanti stimoli intellettuali e circondata dallo sfarzo, educata all'insegna di una rigida, quanto contraddittoria etichetta di comportamento della quale, fin dall'adolescenza, percepisce, patendolo, uno sterile convenzionalismo, Violet scrive,

dipinge, parla perfettamente quattro lingue e si prepara a conquistare la stima di artisti e intellettuali europei.

E' dotata di un talento, una sensibilità, un fascino incredibilmente precoci, e tuttavia, almeno fino agli anni trenta, non può vantare della fortuna e della celebrità di cui invece gode la madre; è risoluta, intransigente, passionale, ma soprattutto sconveniente e scandalosa, essendo un'omosessuale che vive sotto i riflettori delle più alte sfere della ristretta alta società edoardiana. Molto presto, nel 1904, avviene il suo primo incontro con Victoria Mary Sackville-West, che sarebbe diventata la poetessa e scrittrice meglio conosciuta come Vita Sackville-West, membro dell'influente Bloomsbury Group e ideatrice, insieme al marito,

degli splendori botanici e architettonici del Castello di Sissinghurst nel Kent; anche lei appartenente ad una famiglia in vista, anche lei dominata – ma, diversamente da Violet, completamente sopraffatta – dagli imperativi categorici del bel mondo e da un'altra, grande dama edoardiana dal matrimonio molto confuso (costellato di tradimenti e contraddizioni), la madre Victoria, che non esiterà mai ad interferire nella vita turbolenta della figlia per garantirne la rispettabilità.



A partire dal 1910, quando Violet ha sedici anni e Vita diciotto, i loro incontri si fanno sempre più frequenti, risolvendosi definitivamente in una relazione sentimentale; il matrimonio prospettato e realizzato dai Sackville-West tra Vita e Harold Nicolson (impegnato diplomatico, giornalista, membro del Parlamento, scrittore) nel

1913 rende furibonda la gelosissima Violet e ostacola, ma non ferma, l'avventura delle due ragazze che continuano a vedersi tra lunghe passeggiate, letture e i primi accenni, nel 1918, di quello che deve essere il racconto delle loro vite in forma di romanzo, *Challenge* [La Sfida, 1924], storia, ambientata nell'entroterra greco, dell'amore tormentato e contrastato di Julian ed Eve. Si definiscono «gipsies», gitane, libere nonostante tutto, felici, nonostante tutto; parlano tra loro lo zingalesi, si chiamano rispettivamente Luška e Mitya; Violet travolge la più pacata, a tratti rigida Vita, e la rende spregiudicata, imprudente, innamorata. Anche quando, ben presto, Victoria Mary si lascerà coinvolgere dalla vita coniugale e infrangerà la promessa di fedeltà alla sua amata dando alla luce due figli, Violet, ferita, umiliata, rabbiosa, continua a tenersi stretta "Mitya", la sommerge di lettere appassionate, la implora di fuggire con lei e di salvarla – di salvarsi – dall'ipocrisia, dal silenzio, dalla menzogna.

Tra Vita e il marito si istaura un solido rapporto di reciproca sincerità e comprensione; lo stesso Harold – che pure avrà più d'una relazione, anche di natura omosessuale, nel corso dei 55, a loro modo felici, anni di matrimonio – procura a Violet e Vita i passaporti per la tanto agognata fuga dalla società inglese, cosicché, da novembre 1918 a marzo 1919, le due "gitane" vivono il loro idillio tra Parigi e Monte Carlo, diventano Julian (è Vita, che ama vestirsi di abiti maschili) ed Eve (Violet), passeggiano abbracciate nei boulevard, danzano nei ristoranti della capitale, vanno a teatro e provocano mormorii d'indignazione che giungono fino a Londra. Se Vita viene intimata dalla madre a ricongiungersi immediatamente con Harold, Alice Keppel risolve l'increscioso *affaire* annunciando alle stampe il matrimonio tra Violet e Denys Trefusis, ufficiale della Royal Horse Guards e veterano della Guerra; disperata, Luška implora Vita, ancora una volta, e fino all'ultimo, di scappare con lei, di «volare», come la fenice, e di «sciogliere questo fidanzamento grottesco» – come lo definisce in una delle lettere di quei giorni – con un uomo che la inquieta e le ispira niente altro che odio. Ma Vita non la salva, e Violet si prepara alle nozze bianche e all'incubo che la tormenterà fino alla morte di Denys, nel 1929, tra ingerenze continue della madre e liti furibonde con il marito.

La relazione con la Sackville-West si protrae ancora, e saranno altri tormenti, altre fughe (l'ultima, epica, si conclude con Scotland Yard che cinge d'assedio l'albergo in cui si rifugiano le due donne) fino al 1921, quando il tutto viene troncato non solo dalle aristocratiche famiglie e dai mariti umiliati, ma dalla stessa Vita, che ha

oramai maturato definitivamente il bisogno di mantenere intatto il suo ordine di vita sociale e familiare, pur continuando ad avere *liaisons* con altre donne, ma senza scoinvolgimenti di alcuna sorta. L'epilogo amaro di un amore che per lei, creatura estrema e oltremodo profonda, è stato e sarà così presente, ricco, fantasioso, al tempo stesso devastante, porta Violet in Francia, dove si dedica definitivamente alla scrittura.

Poco dopo la morte del marito, nel 1929, esce il suo primo romanzo, *Sortie de secours*, ricco di riferimenti autobiografici come il secondo, *Eco* [1931], e come questo, concepito in lingua francese; dopo *Tandem* [1933] è la volta di *Broderie Anglaise*, pubblicato a Parigi nel 1935, romanzo intrigante ed ingegnoso, in cui si narra del triangolo amoroso Trefusis - Sackville-West - Woolf fornendo una variante alla versione della relazione Trefusis - Sackville-West proposta qualche anno prima da Virginia Woolf nell'*Orlando*.

La sua produzione letteraria è vastissima e conta, oltre ad undici romanzi, innumerevoli poesie, saggi critici, articoli scritti tra Parigi e Firenze, dove risiede stabilmente a partire dagli anni cinquanta nella celebre Villa dell'Ombrellino, che diventa un importante riferimento per gli esponenti del mondo artistico e intellettuale del tempo. Ma il patrimonio culturale più interessante risiede proprio nella corrispondenza, e in particolare nell'imponente mole di lettere destinate a Vita Sackville-West (che ella fortunatamente non ha il coraggio di bruciare; non lo stesso, purtroppo, accade a quelle di Vita, che vengono invece eliminate da Denys), più di cinquecento, da quelle scritte a matita a quelle su carta elegante con splendide intestazioni (una raccolta scelta è stata tradotta in italiano da Tiziana Masucci per l'Archinto Editore e pubblicata con il titolo di *Anime gitane* nel 2007).

C'è spirito, intensità, vitalità, disperazione, preghiera in questo epistolario, che si fa leggere come il romanzo a voce sola di un amore divorante, così estremo da parere, a tratti, un sentimento a senso unico, così ardente da bruciare, e talmente denso, selvatico, pesante da colmarsi per sé, per poi svuotarsi impetuoso sulla carta. L'assenza di Vita, spesso sfuggente, si dilata nello spazio trascendendolo, e tutto sembra risolversi in una dimensione fantastica, atemporale, mitica; Vita è Mytya, Elena di Troia, Julian, Callisto, Dioniso, e la realtà è il sogno – della Grecia, della Spagna, della Russia, della Francia, dell'Italia – concepito fra le mura che tengono Violet prigioniera di una Londra claustrofobica («Scappiamo, Mitya, questa atmosfera mi soffoca! Non c'è da meravigliarsi se ho sempre vissuto in un mondo mio; se ho sempre preferito le favole ai fatti, le fate alle persone»). C'è poi lo spettro del registro linguistico che oscilla tra zingali, italiano, francese, tedesco, inglese colto e popolare, e che accompagna, in questa irrefrenabile corsa di parole e concetti, il richiamo primitivo, pagano, al vagabondare degli zingari, il ricorrente inno alla libertà, il rifiuto, categorico, della menzogna, la sfacciata rivendicazione della spensieratezza. Laddove tutto ciò non è possibile persiste il diritto, sacro e inalienabile, alla fuga. «Sii malvagia – urla a Vita in frasi appassionate, nell'Ottobre 1918 – sii coraggiosa, sii ebbra, sii sfrenata, sii dissoluta, sii dispotica, sii un'anarchica, sii una fanatica religiosa, sii una suffragetta, sii quello che ti pare, ma per l'amor del cielo sii in maniera estrema. Vivi – vivi pienamente, vivi appassionatamente, vivi disastrosamente *au besoin*. Vivi l'intera gamma delle esperienze umane, costruisci, distruggi, costruisci di nuovo! Viviamo, tu ed io, viviamo come nessuno ha mai vissuto prima, esploriamo e investighiamo, inoltriamoci senza paura dove perfino il più intrepido ha vacillato ed è tornato indietro!». L'epistolario è un costante appello all'archetipo della bellezza, un'unica, grande ricerca intellettuale attraverso la quale Violet trasforma,

consapevolmente, il sentimento in arte, e la sessualità nel principio che la domina: «La combinazione donna artista – scrive nel 1918 – ha prodotto una mentalità di specie rara quanto sublime; un artista, sia esso un pittore, un musicista o un letterato, deve necessariamente appartenere ai due sessi, il suo giudizio è bisessuale; anzi, deve essere totalmente impersonale. Deve essere capace di porre se stesso con impunità al posto di ambedue i sessi [...] che Dio mi perdoni qualora mi lasciassi passare accanto la bellezza senza riconoscerla [...] la continua ricerca del nuovo è la vera essenza del genio e lo sarà sempre».

Che si tratti della passionale Eve di *Challenge*, o di Anne, spirito essenziale di un mondo magico (in *Boderie Anglaise*) o ancora della creatura affascinante e pericolosa che irretisce Vita nella biografia della Sackville-West rielaborata ("corretta", all'occorrenza) e pubblicata postuma dal figlio Nigel Nicolson (*Portrait of a Marriage*, Ritratto di un Matrimonio, 1973), la Trefusis, si direbbe, è destinata ad essere il personaggio di un romanzo, che tutto trasforma nel *suo* romanzo; un essere mitologico, Violet, che instancabilmente evolve, si trasforma, migra da un angolo all'altro di mondi immaginati, rigorosamente irreali, distanti il più possibile dagli ordini della necessità, così come scrive in una lettera indirizzata a Vita nel 1919: «Vivo in un mondo popolato solo dalla mia immaginazione. Vivo con persone che non hanno nulla a che spartire con i comuni mortali, un mondo che un *trouvère* [menestrello] medievale mezzo pazzo si sarebbe potuto inventare da ubriaco».

Più di tutto, ella è il racconto della sua vita, che la porta, negli anni della maturità, a conquistare, da donna carismatica e affascinante quale diventerà, quell'alta società che l'ha emarginata e che lei stessa ha rifiutato ai tempi di Alice Keppel; e tuttavia sentendo, fino all'ultimo, di essere sfuggita alla comprensione di un mondo, quello reale al quale non apparterrà mai pienamente, come scrive, in pochi versi, poco prima della sua morte a Firenze, nel 1972: «il mio cuore fu più disonorevole, più solo/ e più coraggioso di quanto il mondo abbia mai saputo».

VERSAILLES: LA PACE CARTAGINESE

Gianfranco Coccia



L'immane conflitto era finalmente terminato con la sconfitta dell'Impero Austro-Ungarico e della Germania.

La guerra scoppiata dopo gli spari di Sarajevo e drammaticamente

trasformatasi in uno scontro tra due blocchi di potenze entrambi protesi ad imporre la propria egemonia, non solo nel Vecchio Continente,

chiudeva "l'inutile strage", come ebbe a definirla Papa Benedetto XV, con il tragico bilancio di oltre 8 milioni di morti, 20 milioni di feriti gravi e mutilati, un'intera generazione, quella nata a fine '800, praticamente decimata.

Le guerre, ovunque e in qualsiasi tempo esse si sono combattute, hanno sempre costituito un crimine contro l'umanità ma molto spesso i trattati di pace che ne sono seguiti, si sono dimostrati, a ragion veduta, dei crimini peggiori. La conseguenza peggiore di questi trattati è che hanno costituito il preludio di una nuova guerra montata giorno dopo giorno spinta dalle rivendicazioni avverse ai trattati stessi. E, "l'Ordine di Versailles", di cui ora ci occuperemo, ne è stato l'esempio tra i più tragicamente eclatanti della Storia. All'alba del 18 aprile 1919, nella reggia di Versailles, alle porte di Parigi, si aprirono i lavori della conferenza di pace che ebbero, poi, a protrarsi per oltre diciotto mesi. Il compito preminente che si erano dati gli statisti che vi convennero, era quello di ridisegnare la carta politica del Vecchio Continente che il "Concerto d'Europa" aveva lasciato all'incirca immutato per oltre dieci lustri del XIX secolo. Il quadro che si presentava ai loro occhi era, però, ben diverso in quanto la guerra si era conclusa con il crollo simultaneo di ben quattro imperi, il tedesco, l'austro-ungarico, il russo e l'ottomano per cui si doveva necessariamente ricostruire un certo equilibrio all'interno dell'Europa, tenuto pure conto che dovevano essere riaffermati quei principi di democrazia e di giustizia ai quali gli Esecutivi dell'Intesa si erano richiamati nell'ultima fase del conflitto.

L'aspirazione, infatti, di creare un mondo migliore attraverso la riorganizzazione dell'Europa, era stata fortemente avvertita, già un anno prima che la guerra terminasse, da alcuni governi che non avevano mancato di esplicitarla in pubblico. Il progetto era, invero, abbastanza confuso tant'è che proprio Papa Benedetto XV si curò di darle una veste teorico-politica quando l'1 agosto 1917 ebbe ad insistere nei confronti dei governi in guerra nel doversi accordare per una riduzione degli armamenti e per un arbitrato obbligatorio in luogo del crepitio delle mitragliatrici tali da poter assicurare nel futuro una pace giusta e durevole. Purtroppo, il messaggio della Santa Sede fu ritenuto poco opportuno dai guerrafondai di quell'epoca e, per giunta, esso fu giudicato inadeguato per cui l'appello di por fine all'inutile strage cadde miseramente nel vuoto.

Anche dall'altra parte dell'oceano, si guardava con vigile attenzione alla situazione europea. Promotore di un nuovo modo di pensare in soggetta materia fu il

presidente Woodrow Wilson, già rettore dell'Università di Princeton, che il 22 gennaio 1917, in un discorso pronunciato al Senato americano, si lanciò nel dire che si doveva mirare ad "una pace senza vittoria" (1) per costruire un mondo basato non più sull'equilibrio e la diplomazia segreta, ma sul diritto, sui trattati pubblici e, soprattutto, su un'associazione di potenze. Ma tutto ciò ebbe a complicarsi in quanto, nel frattempo, gli Stati Uniti esasperati dalla guerra sottomarina tedesca contro loro stessi, trascurando la dottrina Monroe, entrarono in guerra, però, non come alleati dell'Intesa, ma come associati. I principi, tornarono, comunque, a galla a Versailles quando Wilson si presentò alla conferenza di pace con i famosi suoi "Quattordici punti" secondo i quali le nuove frontiere avrebbero dovuto tener conto dei principi di nazionalità. Sul piano pratico questo non fu, però, accettato dalle nazioni dell'Intesa atteso il rilievo non di poco conto che il progetto di Wilson avrebbe fatto rinascere nell'Europa di quel tempo, già popolati da gruppi etnici già integrati tra loro, nuovi irredentismi. Ed, altresì, quei principi, alla prova dei fatti non sarebbero risultati compatibili con l'esigenza, soprattutto francese, di voler punire le nazioni sconfitte, in quanto responsabili della guerra.

Il presidente americano non riuscì a comprendere che l'automatica applicazione del principio di autodeterminazione e di nazionalità calato sul Vecchio Continente, lo avrebbe trasformato in una miriade di piccoli Stati dalla prospettiva incerta per cui tali principi, pur avendo suscitato un certo interesse, restarono sulla carta dell'idealismo del suo promotore. Contro Wilson e i suoi Quattordici Punti, si alzò, quindi, un assordante indifferenza da parte dei rappresentanti delle maggiori potenze vincitrici dove, tra le altre, i rapporti non erano proprio idilliaci tant'è che i pettegoli dell'epoca andavano col dire che l'inglese Lloyd George paragonava il francese Clemenceau a Napoleone e Wilson, addirittura a Gesù Cristo.

I problemi sul come trattare i vinti si manifestarono, sin dai primi approcci, tra i capi di stato delle principali potenze che oltre i citati Lloyd George, Clemenceau e Wilson, vi era anche quello italiano, il Presidente del Consiglio Vittorio Emanuele Orlando che, va detto, assunse sin da subito un ruolo marginale. Il contrasto, dai toni anche aspri, tra il disegno di una pace democratica (Wilson) e l'obiettivo di una pace punitiva (Clemenceau), risultò di tutta evidenza quando si trattò di fissare le condizioni da imporre alla Germania.

Partendo dal loro fondamentale e condiviso presupposto che sulla Germania doveva ricadere l'intera responsabilità della guerra, Clemenceau, Lloyd George e Wilson, non si trovarono d'accordo sulla qualità e l'entità della pena da comminare alla stessa. Mentre, infatti, i Francesi erano favorevoli ad una pace punitiva e distruttiva, Inglese ed Americani, invece, non lo erano per l'assorbente rilievo, e non di poco conto come in seguito si vedrà, che una Germania umiliata e declassata a paese minore, privata di molti territori, avrebbe dovuto essere messa in condizione di riacquistare la propria prosperità onde evitare, in caso contrario, che al suo interno potessero prosperare le idee nuove che già soffiavano dall'Est e, più precisamente, dalla Russia ormai di Lenin. E poco sarebbe a loro importato che la Francia volesse una Germania impoverita e, pertanto, impotente a riprendere eventualmente la perduta sua egemonica potenza a danno della Francia stessa. Ne conseguì che le pretese francesi ebbero parziale accoglimento pur mantenendo condizioni di pace ancora gravose nei confronti della Germania. I Tedeschi definirono il trattato come un diktat, un'imposizione.

Dal punto di vista territoriale la Germania si vide privare dell'Alsazia e della Lorena a beneficio della Francia che le aveva perse a Sedan nel 1870. Alla Polonia furono restituite alcune regioni parzialmente abitate da tedeschi, l'Alta Slesia, più una

striscia della Pomerania (quello che fu definito il "Corridoio Polacco), che avrebbe consentito a questo neonato Stato l'affaccio sul Mar Baltico e l'accesso al porto di Danzica (tragicamente, in seguito, causa scatenante del secondo conflitto mondiale) che, pur abitata in prevalenza da tedeschi, veniva tolta alla Germania e trasformata in città libera".

A tutto questo si aggiunsero pesantissime condizioni di pace che per l'appunto fu definita "cartaginese".

In particolare, la Germania dovette obbligarsi:

- a rifondere ai vincitori una cifra a titolo di risarcimento per i danni subiti, di cui si dirà oltre;
- ad avere un esercito con una forza non superiore a 100 mila unità effettive privata delle armi pesanti, dei mezzi corazzati, dell'aviazione, con artiglieria leggera ridotta a 288 pezzi; ed, altresì, ad abolire la coscrizione obbligatoria, fermo restando che gli ufficiali non avrebbero potuto rimanere in servizio per oltre 25 anni mentre i sottoufficiali e i soldati per non oltre 12 anni, il tutto con compiti esclusivamente dedicati al mantenimento dell'ordine sul territorio e alla sorveglianza delle frontiere;
- a possedere un naviglio da guerra non superiore alle 10 mila tonnellate;
- a consegnare ai vincitori la flotta mercantile.

Conseguentemente la Germania si vide privare di 70,5 mila chilometri quadrati del territorio posseduto allo status quo ante il conflitto e, cosa di non poco conto, 6,5 milioni di abitanti, pari al 10% della sua popolazione, oltre alle colonie. Respinte le richieste francesi di annessione della Saar, fu invece, fissato che tale ricca regione mineraria sarebbe stata per 15 anni occupata dalla Francia dopodiché, un plebiscito, avrebbe dovuto decidere il suo ritorno o meno in seno alla Germania. In pegno e a garanzia del rispetto del trattato, le nazioni alleate avrebbero per di più occupato, sempre per 15 anni, il territorio ad ovest del Reno con le città di Magonza, Coblenza e Colonia. Per quanto riguarda l'indennizzo da corrispondere agli alleati in forza al trattato, un suo allegato specificava che la Germania avrebbe dovuto in ogni caso pagare per alcune categorie di danni ed accessori, fra le quali quella dei sussidi e delle pensioni di guerra, un indennizzo che portava all'astronomica cifra di 132 milioni di marchi oro il che avrebbe comportato il trasferimento ai vincitori di tutta l'eccedenza della produzione tedesca sino ai primi anni '50. La Germania fu "dichiarata senza appello un popolo maledetto, "costretta ad espiare le sue colpe perdendo popolazioni, territori, beni e subendo pesantissime sanzioni pecuniarie (2). Furono, queste, le condizioni davvero umilianti imposte dai vincitori, condizioni che venendosi ad aggravare con le crisi economiche che intervennero, poi, in particolare quella del '29, posero la Germania in una situazione di estrema fragilità cui non fu difficile, come si vedrà fra qualche momento, l'approccio con i nuovi totalitarismi che, nel frattempo, si stavano profilando all'orizzonte della Storia e che si proponevano di ridarle dignità e benessere negate dalle riparazioni e risarcimenti imposti.

Le macroscopiche esagerazioni che balzavano fuori dal cilindro del trattato, furono censurate anche da parte dei più equilibrati commentatori di parte vincitrice. In particolare, fra questi, John Keynes rivolse un impietoso e durissimo atto di accusa contro le decisioni delle nazioni vincitrici arrivando a scrivere che "se punteremo deliberatamente all'impoverimento dell'Europa Centrale, la vendetta, io azzardo a prevedere, non potrà mancare. (3) E fu proprio la certezza delle nefande

conseguenze di questa pace cartaginese a motivare le dimissioni di Keynes dall'incarico di rappresentante del Ministero del Tesoro di Sua Maestà britannica alla Conferenza di Versailles quando questi ebbe a scrivere a Lloyd George "anche in queste ultime angosciose settimane, ho continuato a sperare che avreste trovato un qualsiasi modo per fare del trattato un documento giusto e realistico. Ma, ora, evidentemente, è troppo tardi. La battaglia è perduta" (4)

Ma fu paradossalmente la "Grandeur" di etichetta francese, coniugatasi con l'Orgoglio marca English, nell'aver voluto imporre a tutti i costi questa pesante resa dei conti, a favorire l'approccio con i nuovi nazionalismi di cui ante si diceva: e fu così che non molto tempo dopo, un ex caporale che aveva combattuto nell'esercito austriaco, con poca scolarità, artista mancato, piccolo di statura e con un baffetto luciferino, facendo proprio leva sulle vessazioni subite, riuscì a suscitare in Germania un nuovo ed irrefrenabile spirito revanscista promotore di un progetto visionario di rinascita del Reich: il resto, purtroppo, lo conosciamo e le nefande conseguenze che ne derivarono, furono causate proprio da quella grave forma di miopia che accecò gli occhi degli Anglo-Francesi, in particolare, sulla strada di Versailles.

- (1) A.S. Link, The papers of Woodrow Wilson
- (2) Mario Silvestri, La decadenza dell'Europa Occidentale, Milano 2002
- (3) J. Keynes, The economic consequences of the peace, 1919
- (4) id

UN PRODIGIO DELLA NATURA

Umberto Simone



Lope de Vega Carpio, il grande drammaturgo spagnolo del Siglo de Oro, era decisamente nato per la penna e l'inchiostro. Se si presta fede al suo devoto discepolo e primo biografo Juan Pérez de Montalbàn (così devoto però che a volte la biografia rasenta in modo sospetto l'agiografia) *"già a cinque anni egli leggeva sia in latino che in volgare, ed era tanta la sua inclinazione per la poesia che fino a quando non seppe scrivere da solo divideva la sua colazione con i ragazzi più grandi perché scrivessero quel che dettava loro."* Nel caso questo aneddoto risponda a verità, bisogna proprio ammettere che

in seguito Lope la voglia di scrivere se la tolse eccome, visto che, anche senza contare la produzione non drammatica, essa pure peraltro abbastanza copiosa e importante, compose, come egli stesso afferma, oltre millequattrocento commedie, delle quali ce ne sono pervenute, a testimoniare che non si è trattato né di vanterie né di esagerazioni, circa quattrocentosettanta. La prima. *El verdadero amante*, la scrisse appena dodicenne; parecchie, a suo dire, le completò in meno di ventiquattr'ore; e la sua vena poetica non si esaurì fino alla fine, giacché, appena qualche giorno prima di morire, il 27 agosto 1635, settantatreenne, gli restava ancora tanto fiato, e vitale e lirico, in corpo, da elaborare una "silva" di ben duecentoquaranta versi, nonché, per soprammercato, un elegante sonetto, l'ultimo di più di tremila.

Tale immensa mole di lavoro non deve tuttavia farci pensare ad un individuo anemico e lunare sepolto perennemente fra le scartoffie. Al contrario, questo *monstruo de naturaleza*, come lo chiamava Cervantes, questo "prodigio della natura" non era vulcanico ed inesauribile solo nell'attività letteraria, il suo ricco temperamento debordava egualmente in altri campi, e fece lui pure, per usare l'espressione del suo contemporaneo di fantasia, il manzoniano don Rodrigo, la sua "carovana" nel mondo. Così, benché non formidabile quanto l'elenco dei lavori teatrali a lui attribuiti, è ampiamente nutrito anche lo stuolo dei rampolli, legittimi o no, a lui attribuibili e i suoi numerosi amori furono spesso fonte di scandali se non addirittura di disavventure giudiziarie. Quando, dopo averla ai bei tempi sosporosamente cantata col nome pastorale di Filis, fu tradito da Elena Osorio, la fascinosa ma infedele figlia di un autorevole impresario, Lope rivolse contro la famiglia di lei dei libelli talmente ingiuriosi che fu processato e condannato a otto anni di esilio da Madrid e due dalla Castiglia. Non minori fastidi gli procurò Isabel de Urbina ("pastoralmente" Belisa), che osò rapire sebbene il padre fosse un dignitario di corte e lei per di più risultasse ancora minorenne, sfuggendo ad un'ennesima condanna solo sposandosela per procura e arruolandosi, in attesa che la tempesta si calmasse, nell'infelice impresa della

Invencible Armada, dove a quel che si racconta usava, da quell'uomo passionale e focoso che era, i versi dedicati alla non dimenticata Filis come stoppacci del suo archibugio. Con Juana del Guardo, prole poco avvenente di un ricco macellaio, una volta rimasto vedovo, si risposò per motivi puramente economici e poi (o persino nel frattempo, perché in certi periodi ebbe in concomitanza due diversi talami e due diversi focolari) ci furono una Micaela ("pastoralmente" Celia), e una Jeronima, e una Lucia, e una Marta ... fino all'ultima donna al suo fianco, non una consorte, né un'amante, ma una figlia, Antonia Clara, che a diciassette anni lo abbandonò per scappare a sua volta con un seduttore: colpo terribile e forse decisivo per Lope, che infatti si spense di lì a poco, dopo aver provato lo stesso dolore che in gioventù con noncuranza aveva inferto. Mettendo ora però da parte, gustosi o squallidi, i pettegolezzi, è sicuramente per le sue cocenti e variegata frequentazioni col gentil sesso che nell'opera lopianica i personaggi più sfaccettati e più vivi sono tutti femminili: una galleria di creature intraprendenti e volitive che riescono sempre loro a condurre la danza, malgrado un'epoca e una società non troppo favorevoli.

470 commedie sono un sacco di roba, e per quanto ognuna di esse porti qua e là l'impronta del genio non sono e non possono essere tutte quante dei capolavori. Molti intrecci si ripetono, sono spesso imperniati su una storia di onore tradito e sulla conseguente vendetta, le vicende insomma che piacevano agli orgogliosi e impetuosi spettatori spagnoli di allora (e per Lope il pubblico era sovrano) sicché solo la vitalità e la caratterizzazione dei vari protagonisti li può differenziare ai nostri occhi. Altre hanno invece una trama un po' più originale, per esempio *La dama sciocca*, dove una ragazza molto ignorante e giudicata da tutti molto stupida subisce quando si innamora una metamorfosi così radicale da surclassare in ingegno quell'antipatica snob intellettuale di sua sorella, coronando alla fine il suo sogno d'amore. In una scena di questa commedia viene recitato un sonetto di quelli barocchi che più barocchi non si può, talmente arzigogolato e concettoso da risultare incomprensibile e che è certamente una frecciatina al grande lirico Góngora, in quel momento all'apogeo della fama: questi infatti rimproverava a Lope la sua *llaneza*, cioè il suo basso stile, ma il nostro gli rispose argutamente che preferiva di gran lunga essere piatto come una pianura piuttosto che intricato come un bosco ... Tornando alle commedie, molto piacevoli sono pure *L'amo di Fenisa*, ispirata dalla novella della bella *ciciliana* del Boccaccio e *Il cane dell'ortolano* (dove, come il proverbiale cane del titolo non mangia le verdure dell'orto ma nemmeno le lascia mangiare agli altri, la contessina Diana non osa cedere all'attrazione per il proprio segretario, giovane e bello ma povero e di umili origini e tuttavia non vuole che altre meno superbe ci mettano sopra le zampe) e *Le bizzarrie di Belisa*, che racconta la guerra combattuta tutta al femminile fra due dame innamorate del medesimo rubacuori aragonese e l'incantevole *Gran commedia della notte di San Juan*, nella quale quattro innamorati, quattro come nel *Sogno* di Shakespeare, si perdono, si cercano e dopo mille equivoci e contrattempi infine felicemente si ritrovano nella suggestiva cornice della festa notturna di S. Giovanni, piena di musiche e di profumi, il cui clima magico, surreale, è reso perfettamente dalla sconclusionata canzonetta che nel secondo atto all'improvviso echeggia fra i volteggi delle coppie in maschera:

"Alla Torre dell'Oro / vengono da San Lucàr / tagliando l'onda / barche d'argento. / E tutti i giovedì / hai gli occhi verdi, bambina, / che, se li avessi azzurri, / non sarebbero più verdi. // Escono nella notte / di San Juan, da Valenza, / due naselli salati / a

scherzare sul mare.”

Tutt'altro andamento tragico e incalzante ha invece *Il cavaliere d'Olmedo*, dove il protagonista in una scena straordinaria muore nell'imboscata tesagli dal rivale, dopo avere udito, anche qui, una misteriosa canzone che giungendo da lontano nel silenzio della campagna deserta dove sta per avvenire il delitto ha destato in lui i più cupi presentimenti, perché sembra sinistramente anticipare il suo destino. Anche *Castigo e non vendetta* è un magnifico dramma, tratto dalla novella del Bandello sul colpevole e sventurato amore di Ugo e Parisina, mentre *Il miglior giudice è il re* racconta con accenti particolarmente vigorosi l'ennesimo episodio di onore e di vendetta, e ne *Le famose asturiane* viene svolta l'antica leggenda secondo la quale ai tempi di Alfonso il Casto l'obbrobrioso tributo annuale di cento donzelle inviate dal vinto regno di León ai re Mori di Cordova si interrompe per merito della nobile e fiera Doña Sancha. Scelta con altre novantanove compagne, durante la cavalcata che le conduce al loro triste destino non esita a mostrarsi con disinvoltura mezza nuda agli scudieri della scorta, tanto che questi pensano sbalorditi che il dolore le abbia sconvolto il cervello; ma ancora più sbalorditi restano quando, all'annuncio che i Mori si stanno avvicinando per "ritirare la merce", si ricopre in tutta fretta da capo a piedi col consueto pudore. Interrogata sul suo bizzarro comportamento, Doña Sancha risponderà che fra donne si usa stare spogliate e cos'altro sono, se non femmine o meno che femmine, gli uomini vili che la stanno consegnando senza combattere? mentre i Mori loro sì sono maschi e quindi davanti a loro è d'obbligo rivestirsi virtuosamente fino all'ultimo spillo. Inutile dire che queste parole sferzanti trascineranno i soldati della scorta alla rivolta, e che i Mori sorpresi, al posto delle cento future odalische, si troveranno di fronte un esercito molto baffuto e molto inferocito.

Personalmente, le due opere di Lope che preferisco sono *Fuenteovejuna* e *Peribáñez e il Commendatore di Ocaña*. Il primo narra una sommossa che scoppia appunto nella cittadina di Fuenteovejuna e nella quale viene ucciso a furor di popolo (gettato dalla finestra e accolto nella piazza sottostante sulla punta delle picche e quindi fatto letteralmente a brani!) l'arrogante commendatore Fernán Gómez, reo di un crescendo di soprusi, fra cui il peggiore, quello che gli riuscirà fatale, è l'aver rispolverato lo *jus primae noctis* e usato violenza a una giovane sposa recalcitrante. Il re infuriato ordina un'inchiesta, sguinzaglia giudici e carnefici, ma ogni volta, sia sussurrata che urlata, sia accompagnata da lusinghe che da minacce e infine dalla tortura, la domanda: " *Chi ha ucciso il Commendatore?*" si scontra sempre con un'identica ostinata risposta: "*Fuenteovejuna, signore.*" Non un singolo individuo insomma, ma un paese, un popolo intero si è fatto giustizia, e dopo un più pacato chiarimento dal sovrano alla fine non può che arrivare il perdono. Ho avuto la fortuna di vedere questo dramma rappresentato e devo dire che è una vera macchina teatrale: stringato e compatto com'è (conta solo 2400 versi contro i soliti 3000, e persino il personaggio comico che non manca mai nelle opere di Lope, e che qui si chiama Mengo, vi trova un suo momento di serietà) ruzzola dentro e coinvolge fino alla punta delle unghie. Naturalmente la scena madre è quella dell'interrogatorio, dove però sul palcoscenico noi non vediamo niente, oh suprema malizia: ci sono solo i due protagonisti, la sposina violentata e suo marito, che come il pubblico in sala trepidanti tendono l'orecchio ai rumori e alle voci provenienti dal fondo, nel cui buio si alternano inquisitori e inquisiti, grida di rabbia e grida di dolore, intimidazioni e lamenti e in un atroce climax prima tormentano un vecchio, poi un

bambino, dopo una donna e per concludere, illusi dal suo aspetto cicciotto e pacioso, che certo non suggerisce un cuor di leone, il povero Mengo, che finora in realtà ha avuto paura persino della propria ombra, e che forse sarà l'unico, temiamo, a non resistere, a parlare ... ma no, neanche con lui servirà, e ancora una volta risuonerà la solita asciutta rima martellata: " *¿Quién mató al Comendador?*" "*Fuenteovejuna, señor.*"

Anche in *Peribáñez* c'è un Commendatore che ci rimette la pelle per avere insidiato la moglie altrui, ma qui la vicenda non è epicamente aspra e scabra come nel dramma precedente, e tutti i personaggi, persino il cosiddetto cattivo, sono più ricchi di sfumature, di umanità, e poi è principalmente il tono lirico, da idillio rusticano, a rendere quest'opera una vera gemma. Al loro banchetto di nozze l'agiato contadino Peribáñez paragona la sua Casilda a un olio biondo e al dolce mostro ottobrino e la dichiara di gran lunga superiore alla mela renetta più matura e lei, con altrettanta ingenua passione, lo confronta a un cero pasquale e a "*una camicia nuova, recata in un vassoio dorato, in mezzo a fiori di gelsomino*". Durante una pausa della mietitura s'alza la maliziosa canzone del trifoglio: "*Trifoglio, oh Dio, come odora! / Trifoglio, Gesù, che profumo! / Trifoglio per la sposa / del marito innamorata, / trifoglio per la ragazza / dentro la casa sprangata / che facilmente ingannata / corre dietro al primo amore. / Trifoglio, oh Dio, come odora! / Trifoglio, Gesù, che profumo! / Trifoglio per la zitella / che cambia ogni giorno amore, / e poi per la vedovella / che sogna un nuovo amatore: / cuffia bianca porta in testa, / ma ha sottana di colore. / Trifoglio, oh Dio, come odora! / Trifoglio, Gesù, che profumo!*" Ma soprattutto straordinarie sono le parole che Casilda trova per disdegnare il corteggiamento del Commendatore contrapponendo a qualsiasi lusinga il proprio attaccamento al marito:

"Más quiero yo a Peribáñez / con su capa la pardilla / que al comendador de Ocaña / con la suya guarnecida... Amo di più Peribáñez / col suo mantello di fustagno / che il commendatore di Ocaña / con il suo tutto ricamato. / Mi piace di più vedere lui arrivare / sulla sua giumenta storna / con la barba coperta di brina / e la camicia di neve, / con la balestra a tracolla / e un paio di pernici o un coniglio / all'arcione della sella / e il suo segugio al guinzaglio, / che vedere il commendatore / con ricco berretto di seta, / e soprammaniche e cappuccio / tempestati di diamanti..."

Presto sulla scena spagnola giungerà Calderón de La Barca, più raccolto, certo, più meditato, più metafisico ... Eppure, bisogna ammetterlo, di Lope ce n'è uno solo.

L'IMPETO TECNOLOGICO DELLA GERMANIA DI BISMARCK E LO SVILUPPO DELL'ARTE INDUSTRIALE

Alice Fasano



J. L. David, Napoleone nel suo studio, 1812

La vicenda artistica tedesca del XIX secolo risente del tormentato processo che solo nel 1870 porterà all'unità nazionale. Lungi dal ritornare, come accadde in Italia, alla condizione precedente il 1789, la Germania conservò tutti i benefici delle misure unificatrici napoleoniche, passando da 360 Stati a 112 nel 1803 e da 112 a 38 nel 1815. Grazie a questi rimaneggiamenti territoriali, alle riforme e alle innovazioni introdotte, Napoleone incoraggiò e stimolò, se pur involontariamente (aveva rinnegato, con il famoso decreto del 19 novembre 1792, l'idea di nazione lanciata dalla Rivoluzione), la coesione politica e spirituale "tra popoli dello stesso ceppo etnico e linguistico". Stimolando nei popoli oppressi lo studio della storia e delle glorie passate e il senso della tradizione, richiamandoli a una dignità che

avevano perduto e all'esercizio di un potere che non avevano mai avuto, l'impresa napoleonica fu il presupposto necessario all'unità nazionale tedesca.

Ma ciò che sarà veramente decisivo per l'unificazione di questi popoli fu la convinzione di essere destinati, come nazione, ad una missione storica nel futuro. In questo substrato culturale attecchì con facilità l'idea bismarckiana di una nazione-azienda, e presto si sviluppò un sistema che fece convergere tutte le forze germaniche nello sviluppo di un poderoso apparato tecnologico, espressione dell'egemonia politica tedesca.

Parallelamente prese animo un acceso dibattito filosofico e letterario, che pur sfiorando marginalmente l'arte figurativa, creò le premesse, agli inizi del Novecento, per lo sviluppo del movimento espressionista. L'idea per cui "l'arte è espressione dell'irrazionale e quindi degli impulsi e dei sentimenti con cui la spiritualità umana reagisce alla realtà naturale, affrontandola o evadendo nel sogno" (G.C. Argan), si può considerare una costatante del pensiero teoretico tedesco; infatti, già alla metà del secolo XVIII, la poetica paleo-romantica dello *Sturm und Drang* fu una chiara espressione di questi concetti.

Dopo la metà dell'Ottocento, il filosofo tedesco K. Fiedler elaborò la teoria della *pura visibilità*, secondo la quale l'artista esprime tramite reazioni motorie le percezioni sensoriali del mondo reale. Questo concetto, che sembrerebbe spiegare la teoria dell'Impressionismo, sicuramente contribuì alla sua diffusione in territorio tedesco; ma anche gli artisti che più si avvicinarono a questa teoria, non ne colsero immediatamente il significato profondo, fermandosi ai caratteri

più superficiali come la brillantezza del colore e la fattura rapida.

Negli ultimi anni del secolo la Germania partecipò attivamente al *Modernismo*, movimento nel quale sono comprese tutte le correnti artistiche che si svilupparono nell'ultimo decennio del XIX secolo, allo scopo di interpretare ed assecondare il forte impulso allo sviluppo economico-tecnologico della civiltà industriale. I motivi comuni agli artisti che seguirono queste tendenze furono la rinuncia a seguire il modello classico, sia nelle tematiche che nello stile, a favore di un'arte che fosse adeguata ai tempi moderni, la volontà di avvicinare sempre di più *l'arte pura* alle sue applicazioni nei vari campi della produzione industriale (arredamento, abbigliamento, arredo urbano ecc.), l'integrazione funzionale dei motivi decorativi e la ricerca di un *linguaggio internazionale* o europeo.



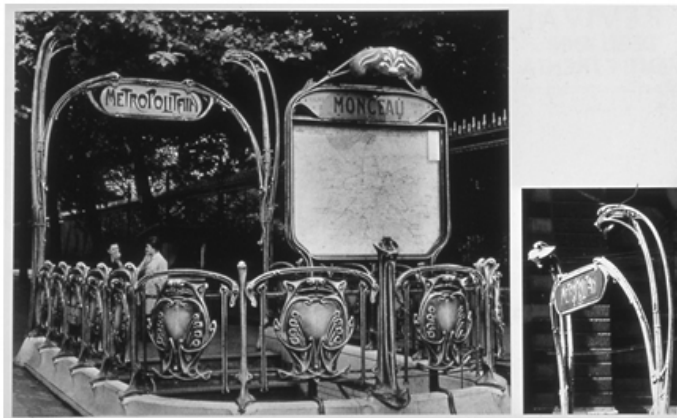
H. Hobrist, la frustata o "il ciclamino", 1895

Lo stile *Art Nouveau* rispose perfettamente a tutte le nuove esigenze. Questa tendenza, infatti, interessò tutti i paesi, europei e americani, in cui l'alto grado di sviluppo raggiunto, aveva creato le condizioni favorevoli alla diffusione in maniera uniforme (eccetto lievi varianti locali) dei principi artistici modernisti. Formandosi nelle capitali, questo stile

assunse un carattere tipicamente urbano, anche se, per mezzo delle riviste d'arte e di moda, del commercio e del suo apparato pubblicitario, come le *grandi esposizioni* mondiali, arrivò fino alle provincie. Inoltre, avendo toccato tutte le categorie del costume, si sviluppò come una prima, vera forma di moda per assecondare l'accelerazione dei ritmi di produzione affrettando anche quelli del consumo e del ricambio. Infatti "la moda è quel fattore psicologico che provoca

l'interesse per un nuovo tipo di prodotto e comporta la decadenza del vecchio".

Pur mostrando alcune variazioni determinate del tempo e dal luogo, lo stile *Art Nouveau* fu caratterizzato da alcune costanti. Innanzitutto il soggetto naturalistico che rappresentò un punto fondamentale di questa



H. Guimard, accesso fermata Metrò Parigi, 1899-1904

corrente, poiché ristabilì il rapporto tra uomo e natura. Grazie alle nuove scoperte in campo scientifico, come il microscopio, la fotografia, ecc., l'immaginazione degli artisti fu stimolata in modi del tutto innovativi e si avventurò nei campi del macro e del micro cosmo. Fu così che le creature del mondo naturale ispirarono forme e volumi nuovissimi: la struttura ossea degli animali veniva stilizzata, i microrganismi rappresentati come apparivano sotto le lenti del microscopio e la sinuosità degli organismi vegetali ispirava ritmi impostati sulla curva e sulle sue

varianti (vedi il celebre arazzo di Hermann Obrist [1862-1927] definito a *colpo di frusta*, denominazione che in seguito definirà per antonomasia l'intera produzione *Art Nouveau*).



H. Van de Velde nel suo laboratorio ad Ixelles, 1899 ca.

Altre costanti tipiche di questo stile furono i motivi iconici e stilistici derivati dell'arte giapponese in seguito all'attenuarsi del regime d'isolamento economico e commerciale di quel paese, il linguaggio morfologico basato su arabeschi lineari e cromatici, l'insofferenza per la proporzione e l'equilibrio simmetrico e infine la volontà di comunicare per empatia un senso di agilità, elasticità, leggerezza, gioventù e ottimismo.

Per questi caratteri l'*Art Nouveau* sembra rappresentare una visione molto ottimista verso il futuro, caratteristica della società nella nuova era delle macchine. Utilizzando oggetti e arredi (urbani e domestici) comodi, funzionali, sicuri ed esteticamente belli, l'utente era alleggerito dal peso del bisogno e della fatica e la sua mente, finalmente libera, poteva dedicarsi ad interessi culturali e ricreativi.



Mathildenhoe, Darmstadt; veduta aerea (1939)

Tutto questo, tuttavia, fu anche funzionale alla dissimulazione di quella che era invece la drammatica condizione di asservimento al capitale, di avvilitamento economico, sociale e morale e di alienazione dei lavoratori dell'industria, abbandonati al loro triste destino nel suburbio delle fabbriche e degli sterminati ghetti di abitazioni operaie.

Come già detto, la Germania ebbe un ruolo da protagonista nella vicenda del *Modernismo*.

A Monaco, centro di una nazione tecnologicamente già molto evoluta, si sviluppò la prima *Secessione* (1892) e fece la sua apparizione lo *Jugendstil*, parallelo tedesco all'*Art Nouveau* francese. Nel 1897, su di una parete piatta ed anonima dell'atelier Elvira, comparve un grande fregio astratto con andamento guizzante e dinamico, d'ispirazione zoomorfica.

Il pensiero di Fiedler cominciava ad essere capito ed interiorizzato dagli artisti; infatti, se ogni linea e ogni colore sono significanti dell'opera d'arte, che è valutabile solo per il suo valore visivo, non esiste più differenza tra arte pura e arte decorativa e la ricerca di una forma estetica rispondente a questi principi si estese a tutto ciò che formava l'ambiente e serviva alla vita dell'uomo. La struttura degli arredi di Bruno Paul (1864-1968) s'ispirò al funzionalismo organico del mondo naturale; Bernhard Pankok (1872-1943) alternò al rigore geometrico una sfrenata fantasia e Richard Riemerschmid (1868-1957) raggiunse un'elevata qualità estetica resa logica e funzionale dalla fusione spontanea tra la componente ingegneristica e quella artistica.

A Weimar fu promossa una rete di laboratori e di piccole manifatture allo scopo di elevare il livello artistico dei prodotti e poter sostenere la concorrenza. In quest'ambito cominciò la carriera di Henry Van De Velde (1863-1957), il quale sosteneva che la decorazione poteva esistere solo se organicamente inserita nella struttura dell'opera: infatti la bellezza artistica dei suoi oggetti e delle sue architetture risiede nella razionalità della loro fabbricazione.

Van De Velde fu inoltre chiamato a dirigere la scuola di arti e mestieri della città, di cui progettò l'edificio (1907) destinato a diventare, pochi anni dopo, la sede del rettorato della Bauhaus-Universität nel periodo di Weimar. La fondazione di questa scuola, e di numerose altre in tutto il paese, rientrava in quel programma che, seguendo la linea iniziata da Henry Cole negli anni cinquanta del secolo XIX, affiancava agli istituti una fitta rete di musei in cui erano esposti oggetti industriali e artistici di vario tipo e provenienza. Il criterio di "imparare confrontando" diede vita all'istituzione tipicamente ottocentesca del "museo artistico-industriale". Questa organizzazione espositiva faceva capo al Museo Imperiale di Arte Decorativa di Berlino, che forniva, con le sue raccolte, le scuole regionali e i vari musei di Stato.

Un caso particolare di dette istituzioni fu la colonia di artisti sorta a Darmstadt nel 1901 ad opera del granduca d'Assia Ernst Ludwig von Hessen. Lo spirito animatore di tale istituto fu vittoriano, non solo perché il granduca era nipote della regina Vittoria e aveva ricevuto un'educazione prettamente inglese, ma anche perché questi tentò di realizzare quell'idea della *Guild of Handicrafts* predicata da Ruskin, Morris e dai seguaci di quest'ultimo, che possono considerarsi, per i loro lunghi soggiorni a Darmstadt, i consiglieri del granduca e forse gli ideatori stessi della Colonia di artisti.

Per realizzare il villaggio furono chiamati sette progettisti tra i quali spiccano i nomi di Joseph Maria Olbrich (1867-1908), che progettò quasi tutti gli edifici, e di Peter Behrens (1868-1940), che mostrò una grande versatilità nel realizzare architetture dal linearismo appena ondulato e arredi dai colori chiari, i cui intrecci curvilinei formavano sagome paraboliche.

L'impresa fu vana. Semplificando le forme dell'Art Nouveau, i progettisti della colonia volevano rendere i prodotti più accessibili, poiché potevano essere prodotti semi-industrialmente. Purtroppo la realizzazione rimase molto costosa, anche se le forme erano state impoverite, perdendo inoltre la valenza estetica artigianale.

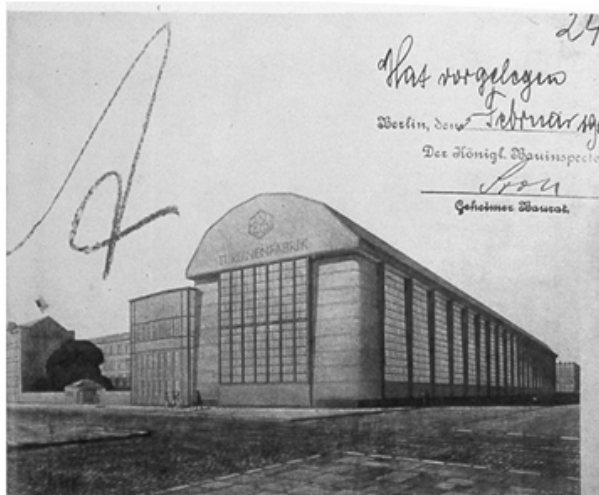
Molti architetti modernisti si dedicarono all'architettura industriale. Il lavoro all'interno delle fabbriche era inteso come il trionfo dello spirito sulla materia e i lavoratori, anche se sfruttati, identificavano la fabbrica come il luogo dove compiere la propria missione storica.

In questo senso va interpretato il progetto di Hans Poelzig (1869-1936) per la torre di Posen, che nei volumi suggerisce l'idea di un enorme pulsante da schiacciare per mettere in moto il meccanismo dell'intera "macchina".



H. Poelzig, torre a Posen, 1910

Hermann Muthesius (1861-1926), dopo aver soggiornato per sei anni in Inghilterra nell'insolita veste di "spia del gusto" per il governo prussiano, una volta tornato in patria suggerì di affiancare dei laboratori sperimentali a tutte le scuole di artigianato artistico. Conseguenza diretta di quest'iniziativa, che mirava ad inserire la nazione-azienda tedesca nel mondo della produzione industriale internazionale, fu la nascita nel 1910 del *Deutscher Werkbund* ad opera dello stesso Muthesius. Fine di quest'associazione era incrementare la produzione delle industrie tedesche, migliorando la qualità dei prodotti, attraverso un autentico riavvicinamento tra artisti e produttori. Muthesius sosteneva che l'arte industriale moderna doveva superare i vecchi stili artistici e derivare logicamente la forma di un oggetto dal suo scopo; per questo nel 1914 elaborò una tesi in dieci punti invitando i progettisti tedeschi a concentrarsi su forme standardizzate, producibili in grandi quantità e a costo ridotto, secondo il modello della *tipizzazione*, ossia dell'ideazione di un numero definito di forme destinate a comporsi variamente. Questo concetto andava oltre la



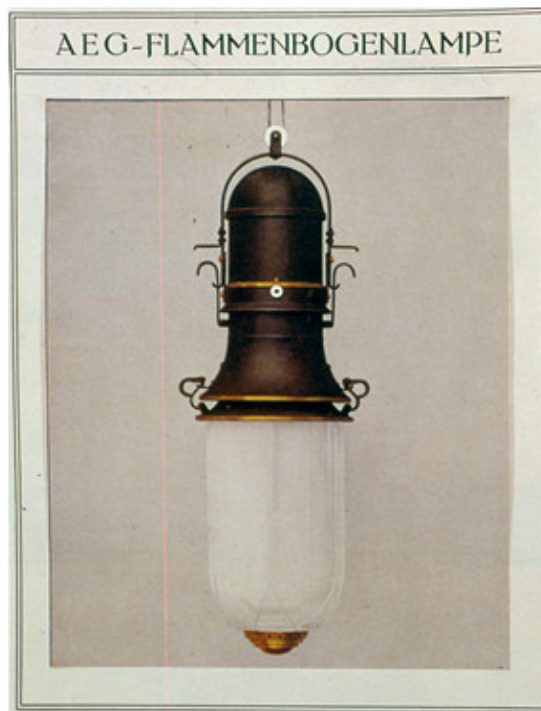
Behrens, fabbrica di turbine A.E.G., Berlino, Huttenstrasse, 1909

razionalizzazione della produzione, creando un modello di stile veramente moderno, in cui la bellezza derivava dalla concezione razionale della forma. Si creò allora un forte contrasto tra il gruppo di Muthesius e un gruppo composto da piccoli industriali, artigiani e progettisti capeggiato da Henry Van De Velde. I primi puntavano allo sviluppo di una realtà industriale capace di imporsi sui mercati mondiali, i secondi volevano esaltare il valore dell'artigianato e della vita rurale, rimanendo così legati alla tradizione ariana e condannando la decadenza delle città industrializzate. Ancora una volta vennero alla luce tutte le contraddizioni dell'acceso nazionalismo prevalente nella cultura tedesca, che da una parte spingeva verso il progresso e dall'altra voleva opporvisi.

Tra coloro che sostennero la tesi di Muthesius ci fu Emil Rathenau (1838-1915) che, dopo l'Exposition International d'Electricité tenutasi a Parigi nel 1881, ottenne i diritti di sfruttamento dei brevetti Edison, tra i quali il sistema di illuminazione basato su lampadine a incandescenza. Questa impresa lo porterà a

fondare, nel 1882 la Gelengheits-Gesellschaft, società di studi sperimentali per i primi impianti, che nel 1887 diventerà la celebre azienda berlinese conosciuta in tutto il mondo con il marchio A.E.G.. Sul finire del secolo questa ditta arricchì il suo catalogo con ogni sorta di prodotti di consumo: lampade, ventilatori, orologi, elettrodomestici, ecc. Questi oggetti, non appartenendo alla vita quotidiana (poiché erano appena entrati in commercio), necessitavano di un'opera pubblicitaria che conferisse a tutta la produzione A.E.G. un'immagine unitaria.

A tale scopo, nel 1907, fu chiamato come consulente artistico per la grafica e la comunicazione visiva Peter Behrens, che disegnò i manifesti per la pubblicità



Behrens, lampada ad arco per A.E.G., layout 1909

delle lampadine a filamento elettrico. La sua opera si estese ben presto all'architettura (nel 1909 progettò la fabbrica di materiali per l'alta tensione A.E.G. di Berlino) e al prodotto industriale (le famose lampade ad arco progettate per la stessa ditta), dando un eccellente esempio di simbolismo tecnologico lucidamente funzionale. I progetti di Behrens obbedivano alla logica seriale standardizzata necessaria alla produzione dell'A.E.G. e da ciò traevano un elevato contenuto tecnico e l'esteticità a lungo cercata nel rapporto tra la forma e la funzione.

L'A.E.G. fu l'unica azienda in tutta Europa che riuscì a mettere a punto una strategia economica in cui industria ed arte furono presenti in

egual misura, in tutte le fasi di produzione, rappresentando il modello guida per la progettazione formale della nuova natura industriale del prodotto.

JEAN DEBUFFET. IL TEATRO DEL SUOLO



**Padova, giardino della biodiversità all'Orto Botanico
26 giugno- 31 ottobre 2015**

Dopo 51 anni, tornano in Italia i «Phénomènes», il capolavoro di Dubuffet ispirato ai fenomeni della natura e del suolo. Gli ampi spazi espositivi del nuovo Giardino della biodiversità dell'Orto botanico di Padova, Patrimonio Unesco, accoglieranno dal 26 giugno al 31 ottobre la grande mostra *Jean Dubuffet. Il Teatro del Suolo*. L'esposizione, promossa dall'Università degli Studi di Padova con il contributo di UniCredit, è curata da Nicola Galvan. Riunisce i 324 lavori litografici di Dubuffet e ripropone, a 51 anni dalla sua prima esposizione italiana, l'eccezionale ciclo dei *Phénomènes*, realizzato tra il 1958 e il 1962. Nel 1964, Jean Dubuffet scelse proprio l'Italia e gli spazi di Palazzo Grassi a Venezia per presentare al mondo il risultato di questa sua imponente, per certi versi irripetibile, avventura creativa, che il pubblico italiano da allora non ha più potuto vedere nella sua totalità. Accolti nelle collezioni permanenti di alcuni dei più importanti musei del mondo, quali il Centre Georges Pompidou di Parigi, il MoMA e il Solomon R. Guggenheim di New York, i 22 portfolio che custodiscono l'intero ciclo giungono a Padova grazie alla collaborazione della Fondation Dubuffet e della Galerie Baudoin Lebon di Parigi.

Nel corso degli anni Cinquanta, Dubuffet ha dato vita a una lunghissima sequenza di opere, in seguito ricondotte al tema della celebrazione del suolo, finalizzate a indagare la terra, l'acqua, la vita vegetale e minerale dal punto di vista simbolico, estetico, fenomenologico. L'evocazione di questa dimensione primaria della materia ha costituito il "segno" dominante la sua ricerca artistica nell'intero decennio, caratterizzando sovente anche i lavori aventi quale soggetto la figura umana. Dubuffet non si è limitato però ad offrire del suolo una rappresentazione convenzionale. Imitando idealmente l'opera della natura stessa, ha fatto sì che le immagini, veri e propri "luoghi" o porzioni di mondo, si generassero in modo quasi spontaneo dall'assemblaggio di elementi botanici o in virtù di processi operativi d'ordine sperimentale, in cui l'autore ha unito alla perizia dell'artigiano quella del chimico. Quest'ultimo aspetto si dispiega con esiti sorprendenti proprio nei *Phénomènes*. In questi lavori, oltre a raccogliere sulla carta le impronte di diverse superfici individuate nell'ambiente che lo circondava, Dubuffet ha fatto ricorso a

procedimenti quali la polverizzazione, l'irrigazione e l'emulsione di liquidi sulla pietra litografica, orientandoli verso il raggiungimento di possibili analogie visive con i fenomeni relativi alla natura e alla terra in particolare. L'esito, ancora oggi da ritenersi un unicum assoluto nel campo delle arti, è uno spettacolare "atlante" di immagini a colori e in bianco e nero, apparentemente astratte eppure verosimili; una classificazione puntuale, quanto poetica, di avvenimenti grandi e impercettibili, visibili e invisibili, in cui l'autore sembra osservare e reimmaginare il mondo attraverso gli occhi del geologo, del botanico, dell'agrimensore, dell'artista. *Il Teatro del Suolo* è un progetto pensato appositamente per il Giardino della biodiversità all'Orto botanico di Padova, e viene realizzato in coincidenza con il periodo di apertura di EXPO 2015, manifestazione che ha per titolo *Nutrire il pianeta* e che vede l'Università di Padova impegnata in qualità di partner. Il suolo esplorato da Dubuffet rappresenta, in questa particolare occasione, la dimensione narrativa in cui si incontrano il mondo vegetale, che l'Orto botanico racconta dal punto di vista storico e scientifico, e quello agricolo e alimentare, implicato nel tema dell'Esposizione Universale ospitata a Milano. Di entrambi costituisce il presupposto, il luogo in cui essi affondano le loro radici. Del suolo Dubuffet ha sottolineato, come nessun altro artista prima di lui, l'assoluta centralità nella vita e nell'immaginario degli esseri umani. La mostra è accompagnata da un catalogo, ed è realizzata in collaborazione con Arcadia Arte di Venezia e Maco Arte di Padova.

ANTONIO CANOVA. L'ARTE VIOLATA NELLA GRANDE GUERRA



Possagno (TV)

Museo Gipsoteca Canova

25 luglio 2015- 28 febbraio 2016

A mancare è la più emblematica delle immagini possibili: quella di un nugolo di soldati francesi che giocano a calcio con un pallone unico al mondo: la testa di Paolina Bonaparte scolpita dal Canova. Scena della singolare disputa: il giardino della Casa-Gipsoteca dello scultore, a Possagno, ai piedi del Grappa, teatro di quella che passerà alla storia come la Grande Guerra.

Stefano Serafin si limitò a osservare, con orrore, quell'affronto al "suo" grande Canova, senza avere il coraggio, e forse neanche il tempo, di consegnarne per sempre la memoria ad una delle sue lastre fotografiche.

Serafin di orrori ne aveva già fotografati diversi, ma anche di azioni di salvataggio. E da quelle lastre, conservate come cimeli di famiglia, aveva tratto positivi che ancora oggi, un secolo dopo, colpiscono per qualità e potenza. Riuniti in un piccolo album con copertina ricamata dalle donne di casa, come era d'uso per le memorie di famiglia, quell'album è oggi patrimonio dell'istituzione canoviana mentre le lastre originali sono conservate al FAST Foto Archivio Storico Trevigiano, insieme ad altre immagini sul tema, non meno importanti, di mano di Siro Serafin. Per la prima volta, quegli originali saranno esposti, tutti insieme, proprio nel luogo dove furono "scattati", ovvero alla Gipsoteca Museo del Canova a Possagno, nell'ambito di "Antonio Canova. L'arte mutilata nella grande guerra", progetto espositivo a cura di Alberto Prandi e Mario Guderzo. A promuovere la mostra ed il progetto sono la Provincia di Treviso (cui appartiene il FAST), la Fondazione Canova, con il determinante contributo dell'Assessorato alla Cultura della Regione del Veneto che ha scelto questo progetto tra quelli prioritari nel proprio programma di attività ed iniziative per i Cent'anni della Grande Guerra. Al progetto partecipano anche il Consorzio di Promozione Turistica Marca Treviso e la Fondazione Stepan Zavrel di Sarmede. Tale è la forza rievocativa di quelle piccole istantanee che alcune di esse sono diventate icona dei danni che le guerre arrecano, in ogni tempo, al patrimonio artistico. Gli squarci sul busto di Napoleone o Paolina decapitata hanno la forza che, nelle guerre di oggi, posseggono le immagini dei saccheggi e delle distruzioni di Hatra o di Nimrud, in Irak, o dei Buddha di Bamiyan in Afghanistan. Molti dei Canova violati, meglio martirizzati, dal cannoneggiamento del 1917, "fermati" dalle

immagini di Stefano e Siro Serafin, non sono mai più stati esposti. In questo secolo, diverse opere sono state restaurate, molte altre, le più dilaniate, sono rimaste protette nei depositi. Da cui usciranno per la prima volta proprio in occasione di questa mostra, riunite in un'ampia sezione, come reliquie di una sfregiata bellezza. Per una di queste opere violate, la magnifica effigie di *Ebe* coppia degli dei, è prevista anche la restituzione. A Possagno sono conservati sia il modello originale di *Ebe*, una delle opere più celebri e ammirate del Canova, sia quanto rimane della replica in gesso voluta dall'artista di quella che fu la prima versione della scultura. Le *Ebe* in marmo sono due una è a Berlino alla Nationalgalerie, l'altra a Forlì Nei Musei di San. Sia il modello originale che il gesso sono stati pesantemente dilaniati dal bombardamento del '17. Per una di queste opere violate, la magnifica effigie di *Ebe*, la coppia degli dei, è prevista un'azione didattica che presenterà il gesso danneggiato accostato ad una ricostruzione realizzata con le nuove tecnologie e che permetterà di percepire come sia, oggi, possibile presentare alla Storia una ricostruzione. Canova realizzò due sculture di *Ebe*, una è a Berlino, Nationalgalerie, l'altra è a Forlì, al Museo di San Domenico, Istituzione che ha autorizzato l'utilizzo dei dati matematici per la produzione in stampa a 3D delle parti mancanti al gesso di Possagno e di tutti i frammenti. (Tra l'altro va ricordato che nel tour della mostra sarà Forlì la sede finale). Il procedimento è già stato positivamente sperimentato per le integrazioni su *Paolina Bonaparte*, per la *Danzatrice con i cembali*, *Il Principe Lubomirski* e *Le Grazie*. Antonio Canova. *L'arte mutilata nella Grande Guerra* offrirà quindi l'intero corpus di immagini di Stefano e Siro Serafin, a documentare lo scempio di cui sono tutt'ora testimonianza tragica le opere dilaniate del Canova, opere che escono per la prima volta dai depositi. Una di esse, la magnifica *Ebe*, ritroverà dopo un secolo la dignità perduta. Inoltre, a cent'anni dal rilevamento fotografico realizzato dai Serafin lo sguardo di due fotografi ritorna oggi sulle opere ferite di Canova. Guido Guidi e Gian Luca Eulisse rileggono i gessi canoviani mutilati e frammentati dalle granate e ci propongono una serie di immagini che tornano a far parlare i corpi, che pur se corpi rappresentati, così offesi e menomati, ancora oggi non sanno tacere, testimoni senza tempo della più tragica e ingiustificabile delle esperienze umane, la guerra. Nelle nuove immagini fotografiche sia che i gessi canoviani siano racchiusi nell'immobile universo miniaturizzato di Guido Guidi, sia che lievino immateriali nelle impalpabili atmosfere luminose di Gian Luca Eulisse, rimangono icona insuperata della tragica violazione dell'uomo sull'uomo e dell'uomo sull'arte.» Ma il progetto, grazie alla collaborazione della Fondazione Stepan Zavrel, offrirà anche un ulteriore elemento di interesse: un originale "modulo didattico". Nascerà infatti un nuovo libro dedicato ad Antonio Canova, alle opere della Gipsoteca Canoviana di Possagno e dei Musei Civici di Bassano, illustrato da Gabriel Pacheco, il famoso illustratore messicano, distribuita nelle librerie a livello nazionale e presso strutture museali. Il progetto guarda positivamente e attivamente al futuro rivolgendosi anche ai più piccoli per giocare con l'arte, per conoscerla, per amarla e dunque tutelarla, sempre. A offrire un percorso – come sottolinea Monica Monachesi, direttore artistico della Fondazione Zavrel - senza carnefici da stigmatizzare, un percorso per riflettere, ricordare e soprattutto per amare e non distruggere mai più" E' stato inoltre ritrovato il diario di Elisa Fagnolo Zanardo, all'epoca quattordicenne, scritto durante il conflitto, nella sinistra Piave, là dove la guerra era più cruenta. La bambina consegnò al diario il dolore, la disperazione, il desiderio di riscatto. Le parole di Elisa hanno ispirato i 5 reading che Cinzia Zanardo, nipote di Elisa, proporrà in Gipsoteca nei mesi di apertura della mostra.

FLOW 1. ARTE CONTEMPORANEA ITALIANA E CINESE IN DIALOGO



Vicenza

Basilica Palladiana

17 settembre- 1 novembre 2015

25 artisti italiani e cinesi per 25 visioni, per riprodurre nel salone d'onore della Basilica Palladiana di Vicenza (dal 17 settembre al primo novembre 2015) il valore della varietà che simultaneamente vive e convive nella contemporaneità. Flow_1 è una mostra d'arte contemporanea nuova e diversa, organizzata dall'Associazione Culturale YARC - Yvonneartecontemporanea in collaborazione con il Comune di Vicenza e con il patrocinio della Regione Veneto e il sostegno dell'Istituto Confucio di Venezia. Per mettere in dialogo due culture, Occidentale e Cinese, i curatori, Maria Yvonne Pugliese e Peng Feng, hanno lavorato sul valore essenziale proprio di ogni opera d'arte, affermando in questa mostra la priorità dell'oggetto rispetto alla sua interpretazione. I 25 artisti italiani e cinesi invitati ad esporre hanno prodotto una o più opere che potessero esprimere al meglio la loro poetica. Infatti, pur essendo una mostra collettiva, ogni artista ha uno spazio importante adatto ad esprimere la propria visione del mondo. Lo sguardo di ogni visitatore potrà cogliere e fare proprie differenze e somiglianze sia all'interno della stessa cultura sia nel raffronto tra di esse. Proprio il visitatore è al centro del lavoro dei curatori che hanno predisposto la possibilità di accedere a tre ordini di lettura della mostra. Il primo, appunto, lo sguardo personale dove il proprio sapere, la propria memoria e la propria cultura daranno un risultato di lettura in diretto contatto con "l'oggetto - opera d'arte", senza barriere linguistiche, senza vincoli di codici prestabiliti. Il secondo è il contatto con lo sguardo dell'artista. Infatti ogni artista è stato invitato a produrre un contributo che potesse raccontare il processo fisico e mentale che lo ha portato alla produzione di quell'opera e alla propria poetica. Il terzo è l'approfondimento di alcune tematiche che saranno frutto del dialogo tra artisti e filosofi italiani e cinesi invitati al FlowTalk del 17 settembre: il rapporto tra tradizione e innovazione, il rapporto con la natura, il valore dell'opera d'arte contro il simulacro della comunicazione, il ruolo dell'artista nella società contemporanea. In Basilica Palladiana sarà quindi possibile percorrere le sale espositive con quadri, video, installazioni, progetti, che parlano del sentire attuale nella varietà di due realtà antropologicamente diverse ma entrambe fotografate nel medesimo

spazio/tempo contemporaneo.

Il progetto FLOW_1 (dove il numero sta ad indicare la prima di future e diverse edizioni) è frutto della collaborazione tra 25 artisti, 2 filosofi, 1 casa editrice filosofica, diversi sponsor, collezionisti e amanti dell'arte oltre a, fondamentale, la collaborazione del Comune di Vicenza. Gli artisti in mostra: Aisa Jiang Tuerxun, Stefano Arienti, Bianco-Valente, Stefano Cagol, Piero Gilardi, Hu Guoqing, Huang Yan, Massimo Kaufmann, Li Hongbo, Marcantonio Lunardi, Iler Melioli, Mu Boyan, Laurina Paperina, Peng Si, Elena Pugliese, Tamara Repetto, Serse Roma, Wang Rui, Alberto Scodro, Cristina Treppo, Patrick Tuttofuoco, Dany Vescovi, Zhang Fangbai, Zhao Xu. Molti di loro erano già presenti nel giugno 2014 alla prima Biennale Internazionale dello Xinjiang con tema "Incontro sulla via della Seta" a cura del prof. Peng Feng (già curatore del padiglione cinese alla Biennale di Venezia 2011) dove Maria Yvonne Pugliese era stata invitata a selezionare gli artisti italiani.

Orari:

giovedì e venerdì dalle 10 alle 13 e dalle 15 alle 20. sabato e domenica dalle 11 alle 19

PORDENONE MONTANARI. ASSEDIO ALLA FORMA



Galleria Harry Bertoia, Comune di Pordenone Corso Vittorio Emanuele II, 60 – Pordenone

Palazzo Cossetti, Direzione Generale FriulAdria Crédit Agricole Piazza XX Settembre, 2 – Pordenone

12 settembre 2015 settembre 2015 – 17 gennaio 2016

Lui ha quasi ottant'anni e da un quarto di secolo si è totalmente sottratto al mondo. La sua vicenda ricorda quella della fotografa statunitense Vivian Maier, nei termini analoghi di scoperta tardiva e per certi versi fortuita di una attività artistica di grande spessore condotta lungo un'intera esistenza. Nel caso di "Pordenone" Montanari, a scoprirlo e a restare abbagliato dalla sua arte è stato un imprenditore indiano, nel 2007; a proporlo all'attenzione del grande pubblico un ampio ed entusiastico articolo in cui *The Observer*, annunciando la prima esposizione delle sue opere a Londra (2010), ne ha svelato la storia e ne ha celebrato il lavoro. Quello dell'*Observer* è stato capofila di tanti successivi pronunciamenti della grande critica internazionale, che non ha lesinato i giudizi molto positivi su un artista che sino a pochi mesi prima era pressoché ignoto, essendosi ormai persa memoria delle sue mostre in alcune Gallerie milanesi negli anni ottanta. Per Edward Lucie-Smith, il critico intervistato dal grande quotidiano britannico a margine della mostra del pittore da lui curata presso l'Istituto Italiano di Cultura a Londra, "Montanari è un artista unico, che scardina la storia convenzionale dell'arte postbellica italiana".

"Le nature morte – aggiunge – fanno venire in mente Cézanne e Braque", mentre gli elementi picassiani e i tratti riecheggianti Francis Bacon che emergono dalla sua pittura si manifestano con caratteri di forte originalità, "in maniera che ancora non avevamo visto mai".

Molti dei dipinti, a partire da quelli ambientati nell'atelier con il pittore al cavalletto che dipinge una modella, sono caratterizzati da figure che contengono altre figure e riflessi nello specchio. Lucie-Smith in proposito ha detto: "Il messaggio è chiaro: ciò che sembra la rappresentazione oggettiva della realtà va invece letta come specchio della dimensione mentale dell'artista". Amerigo Montanari è nato a Pordenone (città da cui prende il

nome d'arte) nel 1937. Comincia a dipingere frequentando in giovane età lo studio dello zio materno. All'inizio degli anni sessanta si trasferisce a Milano e sposa Flavia Cappellari; a Milano frequenta per un breve periodo la facoltà di Filosofia dell'Università Statale e un corso di scultura all'Accademia di Brera. Nel 1967 si stabilisce a Parigi, dove ha modo di frequentare lo studio del pittore Orfeo Tamburi. Visita con quotidiana "attenzione e tensione" il Museo del Louvre. Nell'albergo di Rue St. Placide, in cui abita con la moglie, realizza piccole tele, una serie di autoritratti e di nature morte. Nel gennaio 1969 parte per la Spagna del sud, dove si ferma a dipingere per sei mesi cercando nuovi modi espressivi. Dall'ottobre 1971 al novembre 1972 è in Germania. Già in questo periodo i suoi quadri sono caratterizzati da un'unità compositiva avente al centro la figura femminile, il cui mistero del resto ha quasi sempre alimentato la sua ispirazione, anche letteraria. Nel 1973 ritorna a Milano e vi rimane fino al 1990. Successivamente si trasferisce sulle colline biellesi, a Valle San Nicolao, lavorando per diciotto anni in completo isolamento, fino a ottobre 2007. Diciotto anni durante i quali l'artista ha scelto di vivere completamente ritirato, totalmente dedito a una costante ricerca figurativa – un vero e proprio "Assedio alla forma" – tradotta prevalentemente in termini pittorici su centinaia di tele e sulle pareti stesse della villa che lo ospitava, ma anche riversata nelle tecniche della scultura, dal legno alla terracotta. Dal 2008 Pordenone Montanari è tornato a vivere nel Nord Est, fra Pieve di Cadore e Grado. La scelta da parte dell'artista di un percorso così "solitario" è solo una delle componenti di una strategia di ricerca ben altrimenti articolata, ricca di sguardi rivolti alla storia dell'arte ma anche di volute trasgressioni di canoni formali, che attendeva di essere meglio valorizzata attraverso un'occasione espositiva di rilevante ampiezza.

Il Comune di Pordenone in collaborazione con FriulAdria Crédit Agricole rende ora omaggio con una vasta mostra a questo suo concittadino "segreto", che ha scelto il nome della propria città come suo appellativo artistico. La mostra avrà infatti una doppia sede: la Galleria "Harry Bertoia" dell'Amministrazione comunale e la sede direzionale di FriulAdria, che metterà a disposizione cinque grandi spazi che si affacciano sulla Piazza XX Settembre, dove saranno esposte alcune tele di grande formato a testimoniare la produzione più recente dell'artista. A Pordenone Montanari viene così dedicata una grande antologica che è in assoluto la prima organica esposizione in Italia del lavoro di Pordenone Montanari, il quale – dopo le rare mostre milanesi negli anni ottanta – è stato presentato al pubblico con poco più di una decina d'opere solamente in occasione della personale dedicatagli entro la sezione regionale della Biennale di Venezia del 2011, al Magazzino 26 del Porto Vecchio di Trieste. Tale esposizione si propone di indagare l'opera di Montanari nel momento in cui – sopitosi il clamore mediatico con cui era stato salutato pochi anni or sono l'improvviso irrompere dell'artista sulla scena pubblica – sembrano esservi le condizioni per sottoporre con maggiore serenità al vaglio di critica e pubblico un vasto complesso di opere che continuano ad apparire di sicura rilevanza e connotate da una spiccata originalità rispetto al contesto artistico italiano degli ultimi decenni.

Nella Galleria "Harry Bertoia" la mostra (composta da oltre 110 opere) si strutturerà in una sezione ordinata cronologicamente, che proporrà una

sintesi del percorso di Pordenone Montanari da fine anni sessanta ad oggi, e in una piccola sezione dedicata ai disegni, entrambe punteggiate da scelte testimonianze della produzione plastica e ad intaglio. Ampio spazio verrà inoltre specificamente riservato al ciclo di grandi acrilici su tela che negli ultimi quattro anni ha assorbito gran parte della *vis* creativa dell'artista. Ancora pittura, dunque, nella tarda attività di un artista che non ha mai condiviso con la ricerca visiva della stretta contemporaneità modalità operative slegate dalle tecniche tradizionali e il cui percorso creativo è stato sempre condotto su strade radicalmente alternative ai meccanismi di mercato e agli orientamenti di gusto da esso normalmente privilegiati. La curatela è affidata allo storico dell'arte Fulvio Dell'Agnese.

FORNESIGHE IN MUSICA 2015



Duo Bandoneon Chitarra: Cristiano Lui, Stefano Ciotola

Nei giorni 8 e 9 agosto u.s. nella splendida cornice delle dolomiti bellunesi è ormai giunto all'undicesima edizione il Festival della musica di Fornesighe, frazione di Forno di Zoldo. Sei piccoli complessi cameristici, dislocati nei più suggestivi angoli del paese, hanno eseguito brani di Mozart, Chopin, Brahms, Beethoven, Puccini, Verdi, Mascagni, Piazzolla. I componenti le varie formazioni erano stati selezionati tra i più promettenti giovani talenti italiani. Le diverse proposte musicali si sono articolate come segue:

Quartetto d'archi:

Violini: Leila Negro e Alessandro Sgarabottolo; Viola: Lucilla Brasola; Cello: Francesco Martignon.



Trio di Fagotti:
Guglielmo Martignon, Luca dal Cortivo, Steno Boesso



Quartetto vocale:
Soprani: Laura Vasta e Simonetta Baldin; Tenore: Enrico Pertile; Baritono: Pier Zordan. Al pianoforte Stefano Bettineschi.



Pianoforte solista:
Lorenzo Prandin



Duo di chitarre:
Michele Tedesco, Giacomo Coppiello.



La splendida cornice di questo incantevole paese nel cuore dell'agordino con i suoi tipici vecchi *tabià* ha reso l'ascolto particolarmente piacevole anche grazie alla speciale acustica che gli antichi legni delle storiche costruzioni hanno saputo restituire.

In questa edizione le composizioni dei diversi autori erano ispirate alla natura, tanto che il tema della manifestazione era proprio "La musica nella natura". Il numerosissimo pubblico ha potuto ascoltare le varie proposte musicali e assaporare i tipici prodotti della cucina locale proposti dal comitato di festeggiamenti di Fornesighe. La direzione artistica del Festival è stata curata dal m° Claudio Martignon, direttore d'orchestra e docente di Esercitazioni Orchestrali presso il Conservatorio "A. Pedrollo" di Vicenza.

“UN TEMPO LUNGO UN SECOLO”



Il romanzo “Un tempo lungo un secolo” Edizioni Giuseppe Laterza della scrittrice Maria Rosaria Costanza, sarà presentato il 6 ottobre 2015 alle ore 17,30 presso la Sala Paladin del Municipio di Padova, Via del Municipio, 1. Ad illustrare il libro, la giornalista Sarina Biraghi, introdotta dal giornalista Luigi La Gloria. Nell’occasione, il saluto delle Autorità. Presenti in Sala l’Autrice, l’Editore e Sabino Acquaviva, personaggio principale del romanzo, con cui Maria Rosaria Costanza intesse un intenso rapporto intellettuale, raccontando gli splendidi panorami italiani, tra cui Padova e il Triveneto; la storia del nostro bel Paese, partendo dalla II guerra mondiale per arrivare non solo ai nostri

giorni, ma anticipare considerazioni sul futuro. Lei pedagogista, Lui sociologo, un duetto accattivante che si fa romanzo incrociando i destini di altri personaggi alla ribalta e non, uomini con le loro storie.

Intervistato, Giuseppe Laterza dice:

“nel varare alle stampe il libro di Maria Rosaria Costanza, sono stato spinto da una nota di gratitudine per averci concesso il privilegio di arricchire il nostro Catalogo con questa opera. “Un tempo lungo un secolo” è ben strutturato, scritto con notevole esperienza, ovvia, tra l’altro, se si considera il vasto curriculum vitae dei protagonisti; interessante è il coinvolgimento intellettuale dell’Autrice con il Prof. Sabino Acquaviva, autorevole figura di studioso del Novecento. Molteplici sono le chiavi di lettura; potrebbero variare in base all’età del lettore, alla sua competenza, al secolo di appartenenza, al suo senso civico. Questi elementi, potrebbero determinare interpretazioni e gradimento diversi. Comunque sia, emergerà forte, al di là delle singole esperienze esistenziali, la spinta alla possibilità di condivisione, a poter partecipare al risveglio morale, al pensare positivo malgrado gli ingombri che possono esserci nelle nostre vite, ad aiutare il cambiamento. Il tono, che permea la narrazione degli eventi e i ricordi, catturerà così i lettori, anche i più giovani che potranno trarre spunti per considerazioni, grazie alle riflessioni annotate con l’intelligenza dei sentimenti”.

Maria Rosaria Costanza, pedagogista clinico, mediatore familiare, specializzata in antropologia giuridica. Poeta, scrittrice e saggista, esordisce nel mondo della scrittura con il libro di liriche *Vent’anni* (1977). Paragonata per il suo stile, dalla critica, al poeta Ungaretti e Montale; la silloge sarà inserita in una importante collana di poeti del '900 diretta dallo scrittore Domenico Rea, poi tradotta in più lingue. Assegnati alla stessa, il Premio letterario nazionale Francesco De Sanctis ed il Premio letterario nazionale Salvatore Di Giacomo. Già in antologia di Giorgio Saviane, tra gli scrittori del '900 per il suo racconto

"I misteri di zia Mafalda"; nel corso degli anni, pubblica numerosi libri. I più noti: *"La favola di Peter Pan e la sindrome di Peter Pan"* (1997) libro di interviste ad autorevoli personaggi del mondo della cultura e dello spettacolo; *"Cuori che aspettano di essere considerati"* (2007 collana Strumenti per il lavoro psico-sociale ed educativo Franco Angeli); *"Diritti delle donne, diritti umani, voci di donne"* (2009/Saggio società) Editori Riuniti University Press; *"Il vento e il mare"* *"The wind and the sea"* (2013 Di Marsico libri).

Letteratura per ragazzi: Premio della cultura 2003 per la narrativa dall'Editoria Italiana con *"Un gattone a Manhattan e altri racconti"*; *"La piccola farfalla Soleter"* (2010 Guida) favola scritta a sostegno del programma internazionale Butterfly in aiuto dei bambini meno fortunati; *"Le avventure di Snaschi"* (2013 Di Marsico Libri) già pubblicata e distribuita in Austria e Germania *"Die Abenteuer des Herrn Snaski"* (2012 Verlag A. Weger).

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