

Riflessi

Bimestrale di approfondimenti culturali

Edizione nr. 76 del 20/12/2016

IL BOHEMIEN ANTE LITTERAM

Luigi la Gloria

LA MERAVIGLIOSA AVVENTURA DELLA VITA

Anna Valerio

IL GRIDO DELLA GRU

Umberto Simone

I LUOGHI DEL POSSIBILE E DEL FANTASTICO AI TEMPI DI BULGAKOV

Piera Melone

L'AVANGUARDIA CECA E IL MOBILE CUBISTA

Alice Fasano

STORIE DELL'IMPRESSIONISMO

GODZILLAND

PIER MARIA PENNACCHI

ODE ALLA PITTURA

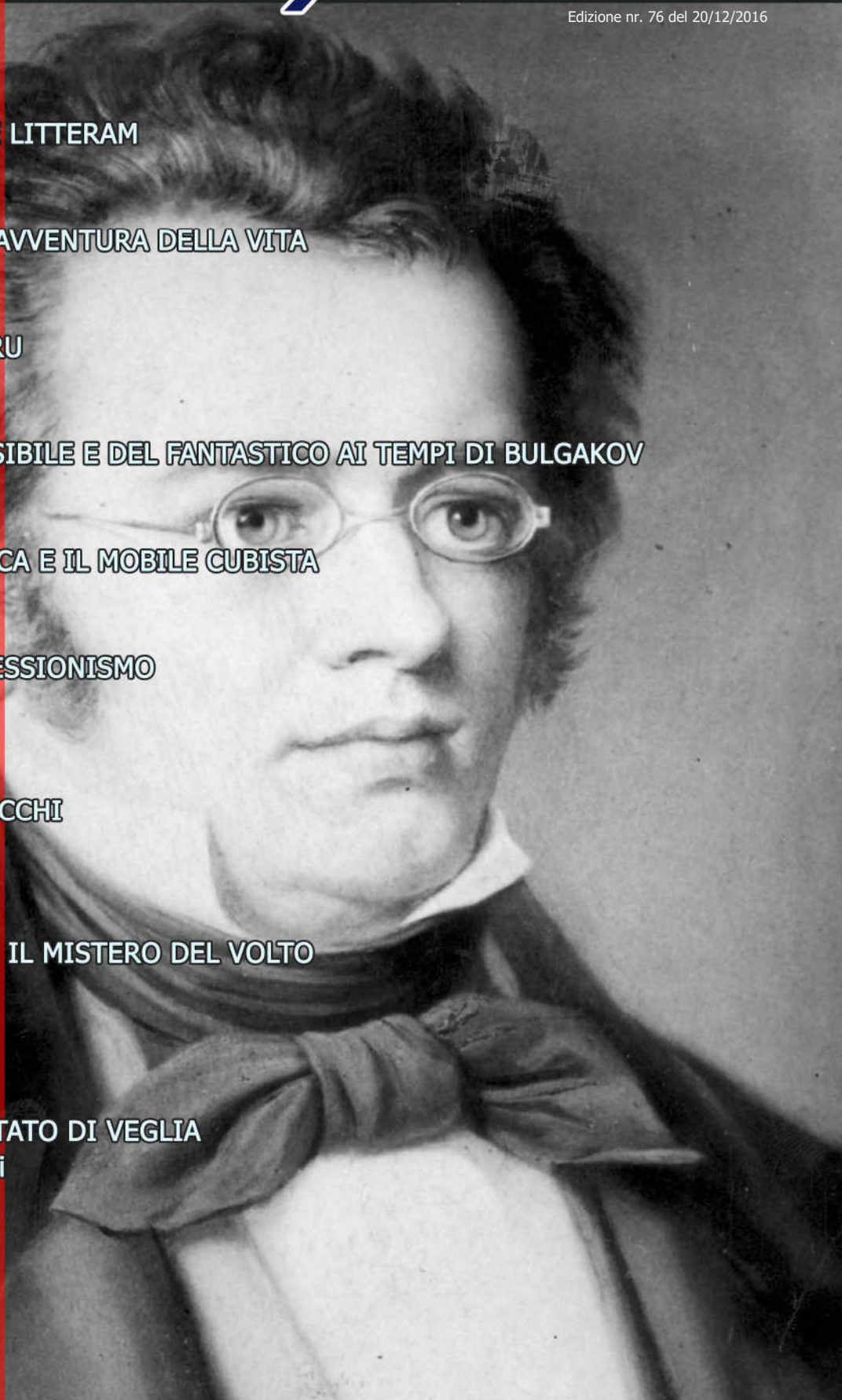
ANDREA PALLADIO. IL MISTERO DEL VOLTO

IL VIAGGIO

Luigi la Gloria

LONTANO DALLO STATO DI VEGLIA

Alessandro Giuriati



INDICE

IL BOHEMIEN ANTE LITTERAM <i>Luigi la Gloria</i>	pag.	02
LA MERAVIGLIOSA AVVENTURA DELLA VITA <i>Anna Valerio</i>	pag.	06
IL GRIDO DELLA GRU <i>Umberto Simone</i>	pag.	09
I LUOGHI DEL POSSIBILE E DEL FANTASTICO AI TEMPI DI BULGAKOV <i>Piera Melone</i>	pag.	13
L'AVANGUARDIA CECA E IL MOBILE CUBISTA <i>Alice Fasano</i>	pag.	17
STORIE DELL'IMPRESSIONISMO	pag.	20
GODZILLAND	pag.	22
PIER MARIA PENNACCHI	pag.	25
ODE ALLA PITTURA	pag.	27
ANDREA PALLADIO. IL MISTERO DEL VOLTO	pag.	29
IL VIAGGIO <i>Luigi la Gloria</i>	pag.	30
LONTANO DALLO STATO DI VEGLIA <i>Alessandro Giuriati</i>	pag.	31

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

IL BOHEMIEN ANTE LITTERAM

Luigi la Gloria



Salieri, dal quale Franz Schubert andò a lezione per tutto il 1817, lo aveva vivamente spronato a dedicarsi anima e corpo allo studio della musica. Il maestro di corte severo, dal gelido sguardo, impassibile, parco di complimenti, magro, pallido, quasi ieratico sotto le ciprie, i rossetti e i lustrini a un certo punto si alzò e gli disse: *"Franz, tu hai talento, sei un poeta della musica e potrai far onore alla mia scuola, ma devi lasciar stare Schiller e Goethe, che sono grandi poeti ma scrivono in tedesco, una lingua non adatta alla musica. Se devi musicare versi pensa a quelli di Metastasio e degli altri poeti italiani; sono gli unici ad essere musicabili, credi a me"*.

Del resto in quel tempo a Vienna imperava la musica di *Rossini* e lo stesso *Beethoven* faticava a imporsi. Ma il giovane Franz, timidissimo, impacciato e goffo aveva le sue idee e naturalmente non diede retta all'arcigno maestro. Perché avrebbe dovuto? In fondo quell'italiano ormai anziano, invidioso di chiunque avesse del genio, dopo cinquant'anni di permanenza a Vienna non parlava ancora bene la lingua tedesca e quando lo faceva rasentava la comicità. Antonio Salieri era rimasto *"italiano"* in tutte le sue manifestazioni, mentre lui, Franz Schubert, viennese puro sangue, non amava i musicisti italiani, tranne Rossini che tuttavia non prese mai a modello.

Franz Doppler, flautista e compositore viennese, racconta che a Schubert di italiano piaceva solo il buon vino rosso e che, quando aveva da spendere, ne tracannava parecchio sotto gli alberi del boschetto o sotto i parapetti della Porta del Cielo, *l'Himmelfortgrund*. Doppler lo descrive come una sorta di seguace della Gaia Scienza che talvolta, quando lo spirito di Bacco fermentava in lui, si ritirava in un cantuccio e si abbandonava a un solitario furore, distruggendo tutto ciò che gli capitava sotto mano: bicchieri, bottiglie, archetti, violini e... sogni. Ma tutto ciò non risponde a verità; al contrario con un bicchiere di vino o di punch Franz si addolciva e ricostruiva le sue architetture interiori, diventava piacevolissimo, perdeva quel suo aspetto goffo e campagnolo da mugnaio e le sue opinioni musicali diventavano acute, brevi e concise. Coglieva sempre nel segno; come musicista era vent'anni avanti a tutti. In questo somigliava al vecchio *Beethoven* che, sebbene rimanesse chiuso in un ossessivo isolamento, sapeva essere ancora sorprendentemente ironico. Sebbene non lo avesse mai incontrato, di lui diceva: *"c'è in questo artista una scintilla divina, ma sarà vero o si tratta di una leggenda"*. L'opinione del grande maestro non produsse alcun effetto pratico nella vita di Schubert.

Franz Schubert voleva vivere di sola musica ma il fato gli riservò grandi delusioni e infinite amarezze. Gli editori lo snobbarono, il grande pubblico non lo conobbe mai veramente. Non ebbe protettori o mecenati, se si esclude la breve parentesi ungherese presso il conte *Esterhazy* dove fece da maestro alle figliole ma dove fu trattato come il resto della servitù. Purtroppo Schubert non era in grado di assicurarsi favori: la sua estrema timidezza e l'incurabile goffaggine, in un mondo che guardava solo alle apparenze, lo relegarono

drammaticamente nel grigiore dell'incertezza, in un limbo dove aspirazioni, desideri e sogni si mostrano vaghi, lontani, inafferrabili.

Dopo la morte della madre, a soli diciassette anni fugge da casa trovando ospitalità presso l'amico poeta Mayrhofer in una squallida stanza in subaffitto. Di quella fuga Schubert scriverà anni dopo: *volsi altrove i miei passi e col cuore pieno di infinito amore e dolore andai errando lontano. Cantai canzoni per lunghi anni. Se cantavo l'amore, esso mi diventava dolore. E se cantavo il dolore, esso mi diventava amore.* Mayrhofer era un ex seminarista; un tipo introverso, incline alla più cupa malinconia, frugale e semplice fino allo stoicismo, tutto chitarra, libri e pipa e in più con tendenze omosessuali. Dell'amico Shubert musicò una ventina di poesie, in verità alquanto mediocri benchè Franz ne fosse entusiasta. Dopo un paio d'anni il loro sodalizio, fatto di privazioni e di miserie, *spesso non avevano da mangiare, soffrivano terribilmente il freddo, erano sempre senza un soldo bucato*, finì. Erano profondamente diversi l'uno dall'altro, praticamente gli estremi di una linea. Franz era disordinato oltremisura, rumoroso, con scoppi esagerati sia di gaiezza che di tristezza; trascurato nel vestire, fumava tutto il giorno e puzzava sempre di tabacco e aveva i denti anneriti dalla nicotina. Anche fisicamente erano agli antipodi. Mayrhofer era alto e magrissimo, con il volto scavato, sofferto ma intenso, ieratico, sempre vestito di nero, di passo agile, elegante nel portamento mentre Franz era una figura caricaturale. Diceva di lui Huttenbrenner: *piccolo di statura e pingue, con una pancettina prominente, le spalle curve, una selva di capelli irti e cresposi, un volto grasso troppo largo e rotondo, labbra tumide e quasi africane, il naso schiacciato e un po' camuso, il mento grosso e segnato da una fossetta curiosa.* E pensare che la Sinfonia Incompiuta rimase in un remoto cassetto della sua casa dal 1823, data in cui Schubert gliela aveva fatta pervenire, fino al 1865 quando Johann Herbek la ritrovò e nello stesso anno la diresse.

Ma sotto quelle sopracciglia folte e irsute, dietro le piccole lenti da miope c'erano due occhi splendenti, accesi da una fiamma divina. E quando si metteva al suo pianoforte sgangherato e logoro con le sue grosse mani tozze dalle dita corte, toccava i tasti con incredibile maestria, sapeva far vibrare le corde con squisita inimitabile grazia e passione mentre cantava con quella sua voce, *voix de compositeur* - un misto di tenore leggero e di baritono - semplice, naturale, senza alcuna civetteria.

Il ristretto gruppo di amici che aveva la fortuna di ricevere questo straordinario dono andava letteralmente in estasi. Ma Franz all'occorrenza cantava anche con un falsetto assai esteso, interpretava la parte di contralto e di soprano, come capitava in casa Salieri quando si cantavano le vecchie partiture della biblioteca di corte. Schubert metteva in musica il galoppo del cavallo e l'incalzare del destino, la tempesta che urla nella tenebra, il mare e il vento che scrosciano e sibilano accanto agli amanti desolati *in riva al mare* o lungo la via senza pace del *Viandante solitario*.

E l'*Ave Maria*? La morte e la fanciulla? E cosa dire dell'*Incompiuta*? Con le incomparabili sonorità orchestrali, le incantevoli sfumature e coloriture, le mirabili delicatezze armoniche, la tenebra e la luce, il dolore e la gioia, i sorrisi e le lacrime, l'amore e la morte, l'estasi divina e il grido di disperazione.

Franz, lo *schwammerl*, il funghetto, come lo chiamavano i suoi compagni per quella grossa testa piena di ricci incassata nel piccolo corpo grasso, era del sobborgo dell'*Himmelfortgrund* e, con quei suoi ridicoli occhialini da *travet* dickensiano, con il suo umore instabile, con la sua indole che propendeva ora verso i sentieri del fior di loto, ora verso un'insopprimibile malinconia da Danubio blu dal sospiro rassegnato, ha rappresentato meglio e più di tutti lo spirito viennese dell'epoca, anche se allora pochi se ne resero conto.

Infatti Schubert rimarrà un'incognita, un mistero che nemmeno la storia è riuscita ancora a svelare perché, a distanza di quasi due secoli, a parte un paio di sinfonie, alcune sonate per piano e naturalmente i *lieder*, il resto della sua musica è ancora da scoprire.

Ma se vi ponete all'ascolto della sinfonia in *si minore*, "*Incompiuta*", comprenderete come sia stata tragica la sua vita, quanto grande sia stato il suo forte e disperato impegno artistico al quale destinò i più alti messaggi interiori e subordinò la propria amara vicenda esistenziale.

Egli seguiva una sorta di mistica vocazione che, come ha detto qualcuno, risiedeva tutta nei suoi occhi scintillanti, nel suo sguardo teso e attento, nell'espressione rapita di chi dimentica se stesso per una missione suprema che lo porta a disertare gli altari della gloria e di ogni altra cosa terrena.

Potremmo parlare per un tempo indefinito di Schubert e della sua straordinaria musica, almeno di quella che conosciamo, ma della sua vita certamente no. La sua biografia è così povera di notizie che bastano poche pagine per raccontarla. Ed è questo che ammantava di mistero la sua storia.

La sua esistenza si svolse quasi tutta tra le mura di Vienna e fu la vita di un uomo schivo, appartato che sembrava non curarsi di ciò che gli stava intorno. Non ebbe cariche ufficiali né impieghi stabili, non viaggiò quasi mai per l'Europa come concertista o direttore d'orchestra e non attirò su di sé l'attenzione dei circoli internazionali che ne ignorarono persino l'identità. Non riscosse successi con gli editori né ebbe esecuzioni pubbliche rilevanti, non si sposò, non ebbe una casa propria né una rendita fissa. Nessun amore alla luce del sole. Franz Schubert era venuto al mondo solo per comporre la sua bellissima musica. Della sua vita abbiamo solo le testimonianze che ci derivano dalla cerchia di amici con i quali ha condiviso passioni, amarezze e momenti di folle abbandono.

A quell'epoca gli artisti erano permeati di un ideale romantico che, se pur appagante nello spirito, spesso non soddisfaceva la loro parte carnale: per questo molti si innamoravano di donne irraggiungibili e poi si davano via con la prima prostituta che passava. Oppure praticavano l'omosessualità con ragazzi a pagamento, cosa che era considerata immorale e inconfessabile, turpe e indicibile, ma tollerata tra le *élites* degli intellettuali e degli artisti purché rimanesse nei limiti della clandestinità e della segretezza. Questi momenti di follia e di voracità sessuale lo portarono inevitabilmente a contrarre la sifilide a soli ventisei anni. La sua musica si fece allora sempre più drammatica, disperata, tragica, senza speranza. Che lui fosse consapevole del suo gravissimo stato di salute, viene testimoniato da una lettera che scrive all'amico Leopold Kupelweisser l'8 marzo 1824: *Mi sento il più infelice, miserabile, disperato degli uomini. Pensa a un uomo la cui salute non si ristabilirà più e che per disperazione peggiora invece di migliorare le cose; pensa a un uomo le cui speranze luminose si sono annientate, cui la felicità dell'amore e dell'amicizia non offre più nulla se non il più profondo dolore, per il quale l'entusiasmo per la bellezza minaccia di sparire, e ti domando se c'è al mondo un uomo più miserabile, infelice e disperato. Quando vado a dormire spero di non svegliarmi più e ogni mattina mi parla di nuovo del dolore di ieri. Così, senza gioia e senza amici, io trascorro le mie giornate.*

Tuttavia Schubert, per quanto tormentato da quell'incombente oscurità che tingeva di nero la sua anima e consumava il suo corpo, non rinunciò al suo sogno creativo; l'incanto divino e la grazia celeste dell'*Incompiuta* ne sono la misteriosa dimostrazione. Essa è una gemma impareggiabile e la sua bellezza è perfetta. In questa pagina sinfonica, scolpita da due grandi movimenti, si raggiunge il massimo del romanticismo sinfonico: le immagini musicali fioriscono da modulazioni di ineffabile dolcezza, colme di incanto melodico e timbrico e procedono come in dissolvenza in un errabondo ed estatico viaggio che sembra tendere all'infinito.

All'inizio piangono il clarinetto e l'oboe e la musica si sparge nel cuore malinconica, con un senso di pena, un'ombra dolorosa, un'infinita tristezza finché i contrabbassi e i corni non ci riportano la quiete nel cuore e ci fanno grazia i violoncelli con il loro suono vellutato. La melodia

così semplice e così soave ci prende nel profondo lago dell'anima con un desiderio struggente di sovrumana bellezza e di gioia.

La musica incorporea e indefinibile passa su di noi e vola come la visione di un coro di figure del Beato Angelico nella loro serafica abitudine, nel loro immortale candore. Schubert ci guida nel regno dell'innocenza primordiale, in un mondo di sogno fuori dallo spazio e dal tempo, lontano da ogni miseria, da ogni bassezza, da ogni colpa, portandoci per mano nel regno della bellezza eterna e dell'eterno mistero.

Franz, la sua Incompiuta non l'ascoltò mai eseguita da un'orchestra.

La donò alla *Società degli Amici della Musica di Graz* che non la fecero mai eseguire. Solo quarantatré anni dopo la sua creazione, il primo maggio 1865, il direttore d'orchestra Herbeck di Vienna ebbe la fortuna di scoprirla nella casa di Huttenbrenner.

I musicisti e gli intellettuali che allora contavano non ne capirono mai la grandezza; Goethe non rispose mai alle sue lettere; lo stesso Salieri, che era stato suo maestro e godeva di una certa influenza, non gli fece avere alcun incarico pubblico.

Schubert fu un mistero per se stesso, per i parenti, gli amici e rimarrà un mistero per noi.

Mentre ascoltiamo la sua musica, Schubby con quel suo sorriso timido e lo sguardo che scintilla nel crepuscolo sembra sussurrarci: *Come un estraneo sono comparso/ come un estraneo me ne vado./ Per questo viaggio non m'è dato/ di scegliere il tempo/ da me devo trovare la via / in questa oscurità./ M'accompagna l'ombra della luna./ Buona notte a tutti.*

LA MERAVIGLIOSA AVVENTURA DELLA VITA

Anna Valerio



Da un certo punto di vista si potrebbe dire che la maggior parte degli organismi viventi che popolano la Terra sia immortale. Parlo dei batteri, organismi costituiti da una sola cellula, che si riproducono sdoppiandosi cioè dando origine a due sé perfettamente identici. E' proprio nell'invarianza che sta la ragione della loro immortalità.

Le cose, per noi, sono invece molto diverse. Siamo individui complessi, formati da migliaia di cellule e ci riproduciamo quando due di noi creano un nuovo essere che ci assomiglia ma, insieme, è diverso. Lui è altro da noi e con lui operiamo il distacco dalla nostra discendenza. La nostra progenie non solo, dunque, non perpetua il nostro essere, come succede per i batteri, ma sancisce la fine della nostra avventura su questo mondo. Come individui, s'intende.

Di questa frattura nel tempo ci siamo dati mille diverse ragioni religiose, scientifiche o etiche. L'anima immortale è stata chiamata in causa per confortarci e darci speranza di immortalità, la trasmissione dei nostri geni alla prole ci ha dato un'illusione di eternità ma forse la cruda verità è che la nostra vita di individui viene cancellata dalla morte. Noi, organismi complessi e meravigliosi, siamo anche i più fragili.

Ma proviamo a guardare lo stesso tema dal punto di vista opposto!

Ciascuno inizia la propria avventura molto prima di nascere; dietro di sé ha una lunga serie di predecessori che gli ha permesso di venire al mondo e allora si potrebbe dire che noi siamo la risultante di una mescolanza di caratteristiche provenienti da esseri via via diversi che hanno dato vita, con successive fusioni, a identità sempre nuove. Noi siamo qui come testimonianza delle fusioni a due a due dei nostri antenati.

Ma l'aspetto più sorprendente è che se da adulti siamo organismi pluricellulari, quando inizia la nostra avventura, stiamo tutti in una sola cellula.

Una sola sì ma davvero speciale poiché è la progenitrice di un nuovo essere, di ogni suo organo e apparato, della sua struttura fisica e del suo cervello che diventerà sede di memoria, coscienza, pensiero e identità. Questa cellula è, si potrebbe dire, un ibrido in quanto deriva dalla fusione, nel corpo di nostra madre, di un ovulo e di uno spermatozoo. La chiamiamo cellula-uovo ed essa, appena qualche ora dopo essere nata, si divide in due e ognuna di queste ancora in due e così via rimanendo però, questo grappolo di cellule neonate, in contatto tra loro a formare una piccola sfera protetta da una pellicina traslucida. Questo gruppetto di cellule, che rotolano per portarsi in cavità uterina, quella che sarà la sede definitiva dove ancorarsi, sembrano uguali tra loro. Pare cioè che le divisioni successive, e questo è vero per

le prime, diano luogo a doppi di sé.

Ben presto però al processo di divisione si aggiunge un altro fenomeno: la differenziazione cioè la creazione della diversità.

Questo non ci deve stupire poiché sappiamo tutti che, mentre dalla moltiplicazione di una cellula batterica si originerà una colonia di batteri, da quella di una cellula-uovo si origina un uomo. Questo processo è quanto di più affascinante si possa pensare perché l'embrione prima e il feto poi non sono solo frutto di processi di ingrandimento e di crescita ma sono il risultato di eventi di profondi cambiamenti: vere e proprie metamorfosi. Possiamo immaginare che a un certo punto cellule madri, identiche tra loro, si dividano ognuna in due cellule figlie che saranno capostipiti di famiglie cellulari diverse, con caratteristiche nuove. E così avrà origine la famiglia delle cellule muscolari, capaci di contrarsi e di rilassarsi in risposta a ben precisi stimoli, quella delle cellule nervose che sanno condurre la corrente elettrica, delle cellule della retina in grado di reagire alla luce, delle cellule dell'epidermide che creano una barriera protettiva delimitando la nostra identità corporale etc.

Quindi dall'uno si origina l'altro, dall'identità la diversità. Dal sé l'altro da sé.

Che cosa permette che questo avvenga tra cellule che hanno tutte lo stesso patrimonio genetico? Dobbiamo ricordare che i geni sono successioni di lettere di un alfabeto che ne presenta solo quattro, che danno luogo a parole diverse tra loro che formano frasi con un senso compiuto: i geni. Si pensa che il numero dei nostri geni sia intorno a 35.000, ma non lo sappiamo con certezza perché non sono stati ancora identificati tutti.

Ognuno di noi ha una doppia copia di ogni suo gene, un elemento ereditato dal padre e uno dalla madre, che sono simili tra loro ma non identici. Pensiamo a due diverse interpretazioni della stessa partitura musicale: ne possono nascere pezzi anche molto diversi! Ma l'interpretazione è fatta grazie alla traduzione del linguaggio musicale in suono e i geni sono resi capaci di agire solo se vengono tradotti in proteine. Non solo, sono proprio le stesse proteine che inducono l'attivazione di un gene o che ne bloccano il funzionamento, come se tornassero alla loro origine a chiudere un cerchio. Inoltre non tutti i geni vengono resi attivi in una cellula e ciò che differenzia tra loro due cellule dello stesso individuo sono proprio i geni attivi nell'una e nell'altra. I geni attivi li chiamiamo *espressi* e sono proprio loro che differenziano una cellula intestinale da un globulo rosso e da una cellula cardiaca dello stesso individuo.

Si diceva che ognuna delle nostre cellule contiene esattamente gli stessi geni che abbiamo ereditato una metà da nostro padre e una metà da nostra madre. A ogni divisione della cellula-uovo i geni sono stati copiati fedelmente e trasmessi alle due cellule figlie ma le cellule figlie, via via, danno luogo sempre più a popolazioni cellulari eterogenee, possibili per il fatto che alcuni geni in un gruppo cellulare tacciono per lasciarne esprimere altri e così via.

Com'è possibile questo?

Spostiamoci per un momento dal nucleo della cellula-uovo, che contiene il DNA e con esso i geni, al citoplasma, tutto il resto della cellula che circonda e protegge il nucleo e che ha funzioni non meno importanti. Dal punto di vista del citoplasma, quando la cellula uovo si divide in due trasmette alle cellule figlie parti diverse di citoplasma. Nel citoplasma ci sono le proteine appunto e quindi ognuna delle due cellule figlie conterrà proteine diverse: ci sarà dunque asimmetria tra le due cellule neonate. Alla successiva divisione l'asimmetria citoplasmatica si perpetuerà e, a questo, si aggiungerà l'effetto legato alla posizione di ogni singola cellula nel

grappolo iniziale, alcune più in alto o più esterne di altre. Una società eterogenea originata dalla rottura della simmetria iniziale. La struttura in divenire avrà un suo vertice, dove una gravità inferiore avrà concentrato meno proteine, e una sua base dove il peso avrà trasportato più proteine.

Molte proteine o poche proteine si comporteranno diversamente nei confronti dell'attivazione o della repressione di quelli che indubbiamente sono gli stessi geni. All'inizio sono proteine materne che erano presenti nell'ovulo prima della sua fecondazione. Sì, perché è l'ovulo che fornisce alla cellula-uovo il citoplasma e con esso le proteine, lo spermatozoo porta solo la sua metà di geni. Quindi è la madre con il suo passato e la sua storia, nella quale sono presenti tutti i suoi antenati, che guida i primissimi stadi dello sviluppo del futuro individuo in attesa che l'embrione inizi ad attivare i suoi propri geni e a produrre autonomamente le sue proteine. Solo a partire da quel momento la nuova vita si prenderà in carico il suo destino.

Grazie quindi all'azione delle proteine, siano materne o dell'embrione stesso, possiamo diventare gli individui che siamo, solo perché le nostre cellule iniziali diventano altre. La conseguenza è che avremo l'espressione di geni diversi in cellule appartenenti allo stesso grappolo e da qui nasce l'eterogeneità cellulare a partire dagli stessi geni. Queste cellule diverse tra loro daranno origine a famiglie distinte che si raggrupperanno in regioni cellulari contigue tra loro dalle quali origineranno i diversi organi, tessuti e apparati. Si profila piano piano l'abbozzo di un corpo costituito da un alto e un basso, un fronte e un retro, una lateralità destra e una sinistra. La nostra cellula-uovo ha fatto nascere un universo complesso che si regionalizza e si sposta a formare l'organizzazione spaziale di queste diversità.

Siamo tutti così diversi, noi esseri viventi, eppure condividiamo tutti un certo numero di antenati dai quali noi discendenti ci siamo diversificati ma che indubbiamente ci hanno dato la vita. Un'avventura meravigliosa che si perpetua da qualche cosa come otto - novecento milioni di anni!

IL GRIDO DELLA GRU

Umberto Simone



Ai versi 19-23 del primo dei due libri che gli sono stati attribuiti, cioè praticamente subito all'inizio della sua opera, dopo appena quattro rapide invocazioni agli dei come doverosa introduzione, Teognide di Megara, rivolgendosi al fanciullo amato, Cirno, proclama, quasi col trionfo dell'*eureka* di Archimede: *"O Cirno, io voglio apporre un sigillo al mio canto, nessuno me lo potrà rubare né guastare quanto ha di buono, e tutti diranno: Sono versi di Teognide il Megarese, il suo nome è famoso fra gli uomini"*. Sull'esatta natura di questo sigillo, di questo marchio di fabbrica, o, per usare il termine originale, di questa *sphreghis*, si sono, inutile dirlo, sprecati come al solito ettolitri d'inchiostro: secondo alcuni la *firma* consiste nel nome dello stesso poeta, come già avevano fatto per esempio Demodoco o Focilide, che si autonominavano sempre (*"Anche questo è di Focilide"*) al principio dei loro carmi, secondo altri invece nel nome del

destinatario, appunto il giovane Cirno, e accanto a queste due ipotesi principali ce n'è almeno un'altra mezza dozzina oscillante fra il macchinosamente elucubrato ed il superficialmente fantasioso. Quel che è certo, comunque, è che il sigillo, di qualunque tipo sia stato, non ha affatto funzionato, dal momento che l'opera di Teognide a noi pervenuta si rivela già alla prima occhiata e persino ad un lettore sprovvisto come una silloge, un'antologia, dove è molto difficile se non impossibile discernere cosa sia genuinamente teognideo e cosa invece no.

I due libri sono di mole molto diversa, in quanto il primo consta di 1230 versi, mentre il secondo, dedicato completamente all'amore efebico, va appena dal verso 1231 al verso 1389. Il testo è scritto tutto di seguito, senza divisioni fra un canto e l'altro, e i canti stessi sono spesso visibilmente raggruppati in sequenze tematiche. Soprattutto quest'ultimo particolare fa pensare ad un florilegio gnomologico, cioè di sentenze morali, di massime, che come si presenta ora fu forse realizzato in epoca ellenistica o addirittura bizantina, incorporando anche versi che sappiamo con certezza essere, in barba al famoso "marchio", di Mimnermo, di Solone o di Tirteo, benché sembri indubbio che il nocciolo centrale, quello intorno al quale s'è aggregato tutto tale magma sapienziale, sia proprio del nostro autore, al quale infatti già Platone attribuiva nelle sue *Leggi* la composizione di opere del genere, a suo avviso estremamente profonde ed estremamente utili e consigliabili per l'educazione della gioventù, informazione ulteriormente ribadita, intorno all'anno 1000, da quella specie di enciclopedia che è il famoso lessico Suda. Il metro usato è il distico elegiaco, quello dei brani che in occasione dei simposi venivano cantati con l'accompagnamento dell'aulo, al contrario dei giambi, che invece, a quanto pare, venivano solo recitati, sia pure in maniera molto scandita (il che è più affine al loro carattere più battagliero) col sottofondo fornito da uno strumento a corde. Il simposio è una delle manifestazioni più complesse e straordinarie del mondo greco: non una semplice bisboccia fra amici, come

vorrebbero farci credere i film mitologici, ma un vero e proprio rito religioso e sociale, ovvero la riunione di un'eteria tutta rigorosamente al maschile (d'altra parte per *par condicio* le femminucce, Saffo docet, avevano il *tiaso*) nella quale si realizzava, si materializzava la coesione spirituale e di classe del gruppo (verrebbe da pensare insomma, con un certo ardore, che il *club* londinese dell'età vittoriana e addirittura le *brotherhoods* delle odierne università statunitensi ne siano i degenerati eredi!) e che tuttavia a tale uniformità, in mezzo a tanto affiatamento, permetteva anche, complici il vino (*in vino veritas*) ed il canto, un'apertura allo sfogo personale, autobiografico, giacché giusto in virtù della salda appartenenza ad un medesimo clan e ad un'unica ideologia gli altri, gli ascoltatori, non potevano che cementarsi ulteriormente sia col cantore che fra di loro in un processo di commossa identificazione reciproca. Facciamo fatica ad immaginare quello strano clima di festosa liturgia, quando i simposiasti si passavano, obbligatoriamente da sinistra verso destra, il ramo di mirto col quale via via si trasmettevano l'invito a cantare, fra i crateri che qualche volta erano firmati da un Euphronios o da un Exekias, e portando sulle teste sempre più leggere delle corone di fiori sempre più di sghimbescio ... Ma non era assolutamente quello un momento di licenza, era un momento di confidenza, d'intimità, nel quale, sotto l'egida disinvolta di Dioniso, si riepilogavano, per così dire, i principi ideologici, il credo di base, lo statuto del circolo, il che spiega l'innesto, a prima vista per noi piuttosto bizzarro ed inaspettato, fra il simposio ed il repertorio gnomico.

Teognide visse approssimativamente nel VI secolo a.C., e secondo gli studiosi era di Megara Nisea, nella Grecia dorica sull'istmo di Corinto, e non di Megara Iblea, originario cioè della colonia siciliana della sua madrepatria, come invece riteneva Platone, sebbene in questa seconda Megara egli sia poi finito, come si evince da alcuni suoi versi, con assai scarso entusiasmo, il che è facilmente comprensibile, dal momento che lo avevano esiliato. Per quelli come lui erano brutti tempi: da un'economia agraria si stava passando ad un'economia mercantile, emergevano nuovi ceti contro il cui rapido vistoso arricchimento (*la gente nova e i subiti guadagni*, cita dantesca mente Paratore) la vecchia e impoverita aristocrazia latifondista alla quale per l'appunto Teognide apparteneva, incapace di comprendere, come tanti secoli dopo avrebbe fatto il principe Salina del *Gattopardo*, che ogni tanto bisogna che tutto cambi perché tutto rimanga uguale, col suo immobilismo finanziario e il suo conservatorismo culturale non poteva non soccombere. Dopo la tirannia di Teagene ed un breve intermezzo moderato, i popolari presero il sopravvento e cacciarono gli aristocratici in esilio, a comporre e a cantare ormai solo canti di delusione, di nostalgia e di rabbia impotente nei loro simposi di sopravvissuti, e a scambiarsi sotto forma di amari proverbi gli insegnamenti loro malgrado ricevuti da una condizione decaduta e raminga, in mezzo ai quali ancora una volta echeggia la pessimistica sentenza data da Sileno al re Mida: "*La cosa migliore per gli uomini è non nascere e non vedere nemmeno i raggi acuti del sole, e se poi si è già nati varcare al più presto le porte dell'Ade e giacere sepolti sotto molta terra.*"

Con un'acrimonia che non poteva non fruttargli le simpatie di Nietzsche, il quale manco a dirlo gli dedicò infatti un saggio del 1864, *Dissertatio de Theognide Megarensi*, il nostro poeta considera i *parvenus* che lo hanno strappato dal suo posto al sole, e dalle gioie riservate fino a quel momento alla sua distinta élite (l'amore dei fanciulli, i cavalli, i cani da caccia) come una sottospecie inferiore, e inferiore prima di tutto moralmente: essi hanno sostituito al codice cavalleresco, al senso dell'onore, all'omerica *areté* del buon tempo antico i turpi valori della

contrattazione, le viscide tecniche del mercatino, il losco mondo dell'affarismo, ed egli non esita a definirli senza mezzi termini ogni volta che può "i cattivi" mentre naturalmente lui e quelli della sua orgogliosa casta sono i buoni, trasformando così il contrasto politico e sociale in una sorta di guerra manichea fra il Bene e il Male. Tale cattiveria dei presunti cattivi è innata, perché (vv.535-538) *"uno schiavo non sta mai col capo eretto, ma tiene sempre la testa storta e il collo di traverso. Come da una cipolla non nascono rose o giacinti, così da una schiava non può nascere un figlio libero"* ed è anche pericolosamente contagiosa, visto che (vv.35-36) *"dai buoni il bene imparerai, ma se ti mescoli ai vili perderai anche il senno che già possiedi"*, e adopera infine metodi subdoli e striscianti per insinuarsi dappertutto con la sua azione inquinante: per esempio, i cosiddetti matrimoni "misti", le *mésalliances* d'alcova e di roba contro le quali Teognide, rivolgendosi come sempre a Cirno, che egli spesso chiama col solenne patronimico "figlio di Polipao" quasi si rivolgesse, nella sue affettuose aspettative, ad un futuro eroe d'una futura Iliade, tuona nei vv. 183-192: *"Montoni e asini e cavalli li vogliamo purosangue, o Cirno, ed esigiamo che montino femmine di razza. Invece un nobile non si fa scrupolo di prendersi in moglie una plebea figlia di un plebeo (nel testo, anzi, letteralmente, "la cattiva figlia di un cattivo") purché gli porti molta dote, né una donna di nobili natali ricusa di andare sposa a un plebeo ricco: le preme solo che sia facoltoso, non che sia nobile (come sempre, letteralmente, "che sia buono"). Venerano il denaro! Il nobile sposa la figlia di un plebeo, il plebeo la figlia di un nobile, e così la ricchezza mescola la specie! Non ti stupire dunque, o figlio di Polipao, se la razza dei cittadini si offusca: si mischiano plebe e nobiltà"*. Come nel titolo di un celebre film di Scola, i suoi nemici sono, per Teognide, oltre che cattivi, anche brutti e sporchi: evoca qua e là il lezzo da stalla che tuttora emanano, o le rozze pelli caprine nelle quali si infagottavano prima di arricchirsi, e li detesta a tal punto che in un passo si augura di poterne, un giorno o l'altro, suprema beatitudine, bere il sangue.

A questo punto, lo so, molti che Teognide non lo hanno finora mai letto si chiederanno se vale proprio la pena di avere a che fare con un simile energumeno reazionario e segregazionista. Eppure, il suo caso non è poi così isolato: pensiamo per esempio a Kipling – non ci deliziano forse le avventure del suo Mowgli o del suo Kim, o i suoi fantastici racconti sull'India o sull'antica Inghilterra, o le sue rudi e sonore ballate tipo *Mandalay*? Credo tuttavia che, se ce lo fossimo trovati seduto davanti a tavola mentre magari pontificava sulla legittimità del colonialismo e sul paternalistico "fardello dell'uomo bianco" avremmo fatto fatica a non tirargli il postprandiale bicchierino di Madera in faccia. E farò un altro esempio ancora: quand'ero intorno ai sedici anni, ho scoperto *Alcyone* e non la finivo più di magnificarne i versi coi miei amici i quali però a un certo punto (il '68 con le sue conquiste ma anche con le sue idiosincrasie era già alle porte) mi hanno detto: "Ma come, ti piace D'annunzio? Ma allora sei un fascista!" non comprendendo che a me del *divino Gabriele* era piuttosto *La pioggia nel pineto* che piaceva da matti, mentre non me ne importava un fico secco, poniamo, della sua esagitata impresa di Fiume. Con Teognide è necessaria una simile operazione di decantazione e di cernita, e se, sorvolando sulle pecche ideologiche, si bada soprattutto al vigore e alla sdegnosa ed aspra passionalità con cui si esprime, non potremo non renderci conto delle sue molte eccezionali qualità. Piano piano la sua ostinazione nel chiudere gli occhi davanti alla realtà ci sembrerà più patetica che fastidiosa, e quando bolla con malinconico furore come traditori coloro che, adattandosi ai nuovi tempi e alle nuove regole, sono, come egli crede, venuti meno alla più fondamentale virtù dei *cavalieri antiqui*, ovvero l'amicizia, il suo ingenuo radicalismo ci susciterà più

tenerezza che derisione. Nei suoi versi brillano continuamente immagini originali e vive: la pietra di paragone grazie alla quale si possono riconoscere l'oro o l'argento, ma che non serve però per smascherare l'indole umana, oppure la povertà che soggioga anche un uomo valente "peggio che la febbre quartana", o il suggestivo brano seguente; *"Ho udito, o figlio di Polipao, la voce della gru che acutamente stride e giunge messaggera ai mortali del tempo buono per arare, e mi ha percosso il nero cuore perché altri possiede i miei fertili campi, né per me i muli tirano più l'aratro ricurvo ..."* (vv.1197-1202). Questo frammento, che nonostante la sua semplicità e la sua spontaneità ha degli illustri antecedenti, dal momento che il nero colore del cuore appartiene all'epica di Omero, e già ne *Le opere e i giorni* di Esiodo (vv.448-451) il grido annuale della gru porta il segnale della semina ed addolora quindi coloro che non posseggono buoi, ci mostra di Teognide un aspetto più umano e più simpatico: non lo vediamo più nelle vesti dell'astioso partigiano fanatico del classismo e dell'eugenetica, ma in quelle di un esule ingrignato nell'amaressa che, stagiato su uno sfondo piovoso di inizio inverno, ascolta i suoni della natura per lui oramai solo inutili e pungenti, con la finissima sensibilità tipicamente arcaica ai cambiamenti stagionali, alla quale però, già lo sappiamo, in lui non si accompagna, ahimè, un'altrettanto attenta percezione dei cambiamenti socioeconomici. In queste poche linee risuona la poesia dolente ma virile dei vinti, dei perdenti, con la quale è davvero difficile non solidarizzare, eppure non è ancora nemmeno questo il brano più grande di Teognide. Gli accenti più alti, egli li troverà quando si sentirà messo da parte e sottovalutato persino dal suo amato Cirno, che forse con la strafottente adattabilità e la crudele sincerità della giovinezza ha iniziato a trattarlo come un ragazzino che crede ancora alle favole. Sarà allora che, in un'ultima impennata d'orgoglio, Teognide comporrà quel canto straordinario (vv.237-234) che comincia con le parole proprio intrise di volo *Soi men egò pter'édoka, lo ti ho dato le ali:*

"Io ti ho dato le ali per volare lieve sull'infinito mare e sulla terra intera: sarai presente a tutte le feste e a tutti i banchetti, e il tuo nome quante labbra lo diranno. Te canteranno i giovani in amore sui loro flauti dalla voce acuta – dolci armoniosi canti. E quando nei tenebrosi abissi della terra giungerai alla gemente reggia di Ade, neppure allora morirà il tuo nome e imperituro sarà in eterno amato. Cirno, tu vedrai l'Ellade e le isole, e varcherai il mare pescoso e inseminato non in sella al tuo destriero, ma guidato dai fulgidi doni delle Muse coronate di viole. E anche per gli uomini di domani, se ameranno il canto, tu sarai vivo, finché terra e sole esisteranno. Eppure io per te non valgo niente, e mi inganni di chiacchiere, come se io fossi un bambino."

Le varie etichette politiche e filosofiche e compagnia bella prima o poi si staccano, il più solido sigillo e la più incancellabile *sphreghis* prima o poi scompaiono: solo la vera grande poesia dura per sempre.

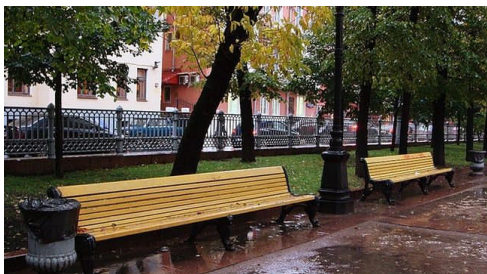
I LUOGHI DEL POSSIBILE E DEL FANTASTICO AI TEMPI DI BULGAKOV

Piera Melone



Un richiamo, un'invocazione, una preghiera mai sopita, indelebile nel tempo, volta alla speranza, al rifugio, alla protezione che si possono trovare altrove, ma non ovunque: «A Mosca! a Mosca!», ripetono in un'incessante, ritmica litania Ol'ga, Irina, Maša, le "tre sorelle" di Čekov. Proprio Mosca, in ogni sua manifestazione - "Terza Roma"

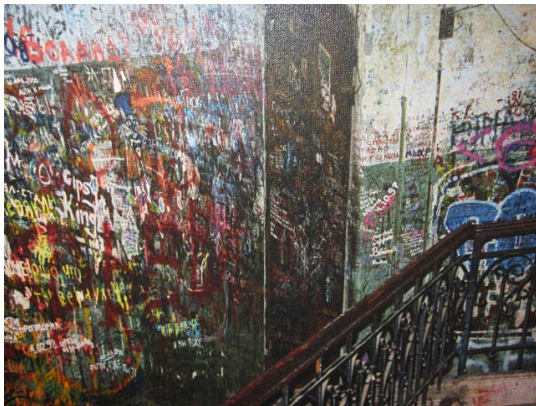
sacra, luogo della nuova borghesia mercantile, composto miraggio, diamante dell'URSS, megalopoli frenetica e rumorosa, con un futuro sempre in divenire - è stata e tutt'oggi è, l'affresco soggettivo e collettivo, l'immagine ideale e al contempo vivida, concreta, immortale di chi, negli anni e dei suoi interminabili mutamenti, l'ha vissuta, temuta, inevitabilmente amata e raccontata con ossequio o appassionata irriverenza nelle pagine-simbolo della letteratura e cultura russa. Nel 1921 la città si prepara a stringere uno dei suoi più preziosi, indissolubili sodalizi con l'immaginario letterario; giunge, proprio nel settembre di quell'anno, un giovane kieviano che di recente ha abbandonato la professione medica per dedicarsi definitivamente alla letteratura. Saranno infatti saggi, racconti, diari di Michail Afans'evič Bulgakov (Kiev, 1891-Mosca, 1940) a fornire, meglio di qualsiasi cronaca, l'affresco più colorato, completo, veritiero, di ciò che è il riflesso della prima decade sovietica: «Il primo panorama mi apparve nella fitta oscurità, poichè arrivai a Mosca di notte. E' stato alla fine di settembre 1921. Finchè vivrò non potrò dimenticare l'accecante lampione alla stazione di Brjansk e i due lampioni sul ponte Dorogomilovskij, che indicavano la strada verso la patria capitale. Poiché, qualunque cosa succeda, qualunque cosa voi possiate dire, Mosca è la madre, Mosca è la città natia. E così, il primo panorama fu un blocco di tenebra e tre luci». E' questa la città che d'improvviso pare svegliarsi dal disastroso comunismo di guerra; nascono le attività commerciali, si accendono le insegne, fioriscono i ristoranti e le case editrici private, ricompaiono le riviste.



La nuova borghesia «in scarpe di vernice» passeggia per le strade di Mosca in cerca di comodità e lusso; «Comunismo - recita la campagna per l'elettrificazione dell'URSS partita nel 1920 - è il potere sovietico più l'elettrificazione di tutto il Paese», e il mito della *lam-počka Il'ča* (la "lampadina di Il'č", Lenin) invade la Grande Madre fino al cuore

delle campagne contadine. La città è traffico caotico, rumore, vetrine traboccanti di merci, ma soprattutto luci colorate che artificialmente si stagliano sul granitico chiaroscuro di reminiscenza bolscevica. Sono gli anni (dal 1921 al 1924/25) della *Novaja Ekonomičeskaja Politika* (NEP, Nuova Politica Economica), quando un parziale liberismo sembra dare fiato all'economia russa; deve avere le sembianze di un vago e irresistibile abbaglio questa deflagrazione che a tratti esalta, a tratti stranisce, spaventa, aliena. Scrive ancora Bulgakov nel 1923 «Sono sempre di più

queste luci colorate, ondeggianti – in via Tverskaja, in via Mjasnickaja, all'Arbat, in via Petrovka. Mosca si va inondando di luci ogni giorno più forti. Nelle vetrine le



lampadine restano accese tutta la notte, in certe, chissà perché, l'illuminazione è a giorno. Gli alimentari MPO restano aperti fino a mezzanotte. Adesso, senza spegnere neppure la notte tutti i suoi occhi di fuoco, Mosca dorme». Sono gli anni del costruttivismo e dell'avanguardia, del rigore e della trivialità, del fervore intellettuale e dell'arrogante volgarità piccolo borghese, d'uno squilibrio sempre uguale a se

stesso, tra i pochi ricchi in un oceano di povertà e l'intramontabile promessa, declamata, altisonante, onnipresente negli slogan di Partito, di un «radioso avvenire» che tarderà sempre ad arrivare. «Vola la via Moskovskaja. – annota Bulgakov nel 1922 – Un'insegna dopo l'altra. Insegne lunghe un metro e insegne lunghe due metri. La tinta fresca colpisce gli occhi.

E che cosa non c'è, che cosa, su quelle insegne! Tutto, c'è tutto, all'infuori del segno duro e dello jat. [...] e in questa allegra mescolanza di parole, di lettere su sfondo nero, una figura bianca: lo scheletro di una mano, tesa verso il cielo. Aiuto, f-a-m-e. [...] Vicino a noi i nuovi ricchi, non si voltano indietro a guardare».

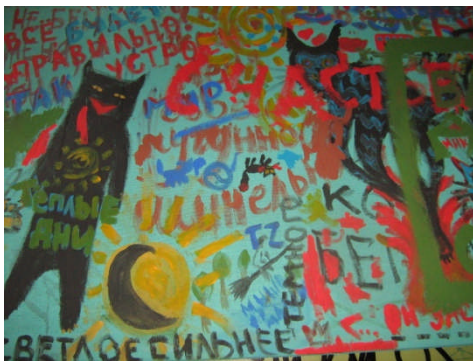


Dalla NEP il cittadino russo impara ad assaporare il desiderio di quell'agio concesso dall'illusoria stabilità staliniana accessibile a pochi; dilaga il *kitsch*, che incarna alla perfezione questo sentimento di sogno e vita, di privazioni e bisogno di evasioni in forma di soprammobili e oggetti di decoro casalingo superflui, retaggio e ricordo

sbiadito di un agiato stile di vita pre-sovietico. Sin dal principio Bulgakov rimane prigioniero della capitale, che ama profondamente, in tutta la sua contraddittoria bellezza; il cerchio incantato del *kol'co*, l' "anello" che segna il confine del centro, lo colma di devozione. Questo amore tenero e stupefatto, a tratti contaminato da un guizzo beffardo, permea la sua opera che per una buona parte riflette la Mosca degli anni Venti: «Buio senza fondo. Stridori. Fracasso. Le ruote continuano a girare, ma sempre più piano. E si fermano. Fine. La più vera, la fine delle fini. Oltre non si va. Questa è Mosca. Mosca».

Sarebbe del resto inimmaginabile concepire racconti, romanzi brevi, testi teatrali come *Rokovye jajca* (Uova fatali, 1924) *D'javoljada* (Diavoleide, 1924) *Sobač'e Serdce* (Cuore di Cane, 1925, pubblicato in URSS nel 1987) *Zojkina kvartira* (L'appartamento di Zoja, teatro, 1925) senza la geografia della «grande, enigmatica Mosca», ove i personaggi si muovono convulsi da una casa, un edificio, una piazza, una strada all'altra, in quegli stessi luoghi conosciuti e frequentati da Bulgakov nei suoi frenetici spostamenti che su carta trasfigurano in intricati labirinti burocratici fatti di inseguimenti grotteschi, ricerche eterne, paradossi, non senso. Quella bulgakoviana è una Mosca vissuta fino in fondo, resa concreta e vera dalla dovizia di particolari in descrizioni, indirizzi, indicazioni che ancora oggi rendono possibile, oltre tutto, la ricostruzione dei complicati itinerari del definitivo capolavoro dello scrittore kieviano, frutto di una lunga gestazione iniziata nel 1928

e protrattasi incessantemente, fino alla morte dell'autore: *Master i Margarita* (Il Maestro e Margherita, 1928-1940, stampata sulla rivista "Moskva" solo nel 1966-67). Ricongiungendosi, come ricorda Eugenio Montale, con la natura messianica della sua terra («quella che troviamo in certe figure di Gogol' e di Dostoesvkij e in quel pazzo di Dio che è il quasi immancabile comprimario di ogni grande melodramma russo», Corriere della Sera, 9 aprile 1967) che è anche principio delle sue eterne contraddizioni, Bulgakov ordisce una trama tripartita che lega indissolubilmente il destino del protagonista tanto alla Passione di Cristo, quanto ad una presenza reale e tangibile, maestra del sospetto goethianamente intesa come «quella forza che eternamente vuole il Male ed eternamente compie il Bene». Il romanzo si apre ai *Patriaršie Prudy*, i celebri Stagni del Patriarca, con l'arrivo di un personaggio affascinante, raffinato, eloquente, enigmatico che si scoprirà essere Woland, ovvero Satana, con il suo buffo, ma pure inquietante seguito (Korov'ev, Azazello e Behemot, Abadonna, Hella) incaricato di imperversare su Mosca nelle vesti di una bizzarra compagnia di teatranti; centrale è la storia del Maestro, umiliato, schernito e perseguitato dallo Stato e dagli stessi intellettuali-burocrati sovietici per aver scritto un romanzo (presentato da Bulgakov come testo nel testo) sul processo e la condanna a morte di *Jeshua Hanozri*.



Salvifico per il Maestro, sorta di folle in Cristo il cui destino pare seguire i passi del personaggio da lui stesso creato – Gesù, ingiustamente condannato dalla malvagità dell'uomo e dall'ignavia di Ponzio Pilato – sarà l'amore clandestino con Margarita Nikolaevna, prigioniera di un matrimonio infelice («E lei mi colpì – racconta il nostalgico Maestro dalle stanze di una clinica psichiatrica – non tanto per la sua bellezza, quanto per il senso di solitudine insolito, mai visto, che c'era nei suoi occhi»).

L'azione del romanzo si svolge in un'area relativamente ristretta della città vecchia precisamente descritta, delimitata da un arco del *Sadovoe Kol'co* e da due raggi, la Tverskaja e il lungo fiume Prečistenskaja, il che contribuisce a creare uno sfondo moscovita reale, riconoscibile, stilizzato, seppure rielaborato nei particolari. E' laddove il silente vicolo Bol'šoj Gnezdnikovskij, sede del *Nakanune* (una delle riviste per le quali Bulgakov lavora negli anni venti), incrocia l'affollata Via Tverskaja, che ha inizio una delle più toccanti storie d'amore mai descritte nella letteratura russa: «Sbucò da via Tverskaja in un vicolo e qui si voltò [...] camminavamo per la viuzza monotona, tutte curve, l'una da una parte, l'altro dall'altra, in silenzio. Non c'era anima viva. Io soffrivo perché mi pareva che fosse indispensabile parlare e stavo in pena perché se non dicevo niente, lei se ne sarebbe andata e io non l'avrei più rivista. È...] d'un tratto compresi [...] che per tutta la mia vita avrei amato solo lei». Nel reticolo misterioso dei vicoli della celebre Arbat si troverà, in via Ostoženka, la «palazzina gotica» di colore rosa, dove abita Margherita; proprio da questo palazzo la donna, trasfigurata e divenuta una strega per intercessione di Woland nel disperato tentativo di salvare il suo amato Maestro, si cimenterà nell'indimenticabile, diabolico volo a cavallo di una scopa, sopra la Mosca caotica, chiassosa, luminosa trafficata di quegli anni:

«Chiuse gli occhi, poi si guardò un'altra volta e scoppiò in una folle risata [...] ora in lei, in tutte le cellule del suo corpo, ribolliva una gioia che avvertiva come un formicolio diffuso. Margherita si sentì libera, libera di tutto. Inoltre capì con assoluta chiarezza che era accaduto proprio ciò che aveva presentito dal mattino. Che stava abbandonando per sempre la palazzina e la sua vita precedente. [...] Cominciò a tuffarsi tra i fili elettrici. Sotto Margherita scivolavano i tetti di filobus, autobus, automobili, e sui marciapiedi, a quanto le sembrava dall'alto, ondeggiavano fiumi di berretti. Da questi fiumi si diramavano rigagnoli che sfociavano nelle fauci sfolgoranti dei negozi notturni». La città bulgakoviana è tutta scandita ritmicamente da un correre e un rincorrersi affannoso dei personaggi che la popolano e si spostano «come lampi» da vicoli oscuri a grandi strade illuminate, piazze, edifici, terrazze, teatri; i riferimenti topografici sono davvero innumerevoli (grande assente è, non a caso il Cremlino, che osserva senza essere visto stando «alle spalle» di Margherita che siede su una panchina del Giardino di Alessandro) ma fondamentale è quell'appartamento, il numero 50, sulla Bol'saja Sadovaja 10, che accoglie lo scrittore nei primi, difficili anni del suo soggiorno moscovita. Sarà proprio il «brutto appartamento» (*nechorošaja kvartira*) a diventare il quartier generale di Woland e del suo impero sulla terra, sorta di inquietante buco nero, porta d'accesso aperta sulla «quinta dimensione», ponte occasionale teso fra la Russia e l'Inferno.



Oggi museo e teatro, il numero 50 della Sadovaja è da molti anni divenuto luogo di culto per eccellenza e meta di un devoto pellegrinaggio che ha portato ad una creazione spontanea, libera e collettiva in omaggio a Bulgakov e al suo indelebile romanzo, con citazioni variopinte e disegni che poco dopo la pubblicazione di *Master i Margarita* hanno ricoperto i muri delle scale tra il primo e il

secondo piano fino ad estendersi, dagli anni Settanta, al pianterreno ed al cortile; così, come fiorite in un sacro silenzio, le scritte si infittiscono, si richiamano, si ripetono e si moltiplicano in un luogo-simbolo, in una grande memoria non ufficiale, abbraccio storico e poetico che pare cingere e raccogliere in pochi metri quadrati tutta la "città dalle bianche pietre".

L'AVANGUARDIA CECA E IL MOBILE CUBISTA

Alice Fasano

L'esperienza cubista ceca che nei primi vent'anni del Novecento entusiasmò gli architetti avanguardisti, coinvolse anche la progettazione di mobili e l'arredamento di interni. I giovani artisti che scelsero di espandere la loro visione cubista all'ambiente considerato nella sua totalità, furono gli stessi architetti, riuniti nel gruppo SUV, che in quegli anni progettavano le architetture cubiste: P. Janak, J. Gocar, V. Hofman e O. Novotny. Nel 1912 le Officine artistiche praguesi (Prazske umelecke dilny o PUD) cominciarono la produzione di mobili e complementi d'arredo sul modello della Wiener Werkstätte e del Werkbund tedesco. I principali clienti di questo laboratorio furono intellettuali e letterati, dottori, storici, rappresentanti delle arti figurative, attori e registi. Questi personaggi volevano arredare i propri studi, saloni e sale da pranzo con uno stile nuovo che corrispondesse alle loro opinioni moderne sul mondo.

Il mobile cubista venne esposto per la prima volta a Praga durante una mostra del gruppo SUV e nel 1914 fu presentato alla mostra del Werkbund di Colonia. La prima guerra mondiale interruppe l'attività del gruppo che si sciolse nel 1916. In pochi anni l'intera produzione delle PUD, avviata in maniera così promettente, cadde nel dimenticatoio e l'esperienza cubista fu giudicata dai suoi stessi protagonisti come «un tremolio momentaneo e non troppo responsabile avente lo scopo di sfuggire le insicurezze che si erano venute accumulando... un episodio estetico dal fiato corto». Solo negli anni sessanta alcuni critici rivalutarono in maniera positiva quest'episodio che, per la sua originalità, non ebbe pari nella stagnante architettura europea dell'epoca. Fu così riconosciuto il valore di quest'orientamento artistico del tutto sconvolgente che, rappresentando una tappa fondamentale nell'evoluzione dello stile architettonico dallo Jugendstil al funzionalismo, diede alito a gran parte dell'architettura contemporanea.

La breve stagione del mobile cubista, delimitata agli anni 1910-1915, seguì un'evoluzione in tre fasi secondo una periodizzazione biennale. Nella prima fase, che si può definire preparatoria, la progettazione avveniva in stretta relazione al cubismo analitico: gli architetti riducevano e trasformavano le forme del mobile



P. Janak, scrivania per lo studio del Dott. J. Borovicka, PUD 1911-1912

tradizionale spingendosi fino ai limiti della statica, spostando il fulcro e l'equilibrio degli oggetti più minuti, piegando le superfici in profili molto appuntiti e in intagli profondi. Nella seconda fase, o periodo plastico, i mobili erano concepiti e progettati come vere e proprie sculture seguendo l'esempio fornito dalle opere di Picasso e di

Braque. La terza e ultima fase va intesa come una sintesi dei due momenti precedenti. Gli inizi sperimentali e lo sviluppo scultoreo diedero forma a progetti che manifestavano la perfetta applicazione della teoria cubista nella prassi costruttiva.

Gli arredi disegnati da Janak nel 1910-1911 rappresentano molto chiaramente la fase embrionale dell'evoluzione del mobile cubista. Dopo un'attenta analisi emergono differenze notevoli nell'impostazione dei mobili contenitori rispetto a quella delle sedute: queste due categorie di arredo parlano linguaggi artistici completamente diversi. La concezione della libreria e dell'armadio è sobria, concisa, si potrebbe persino parlare di prefunzionalismo. Janak scompone gli elementi costruttivi, li mette in evidenza e li separa dalle parti di riempimento. Libreria e armadio sono realizzati in legno tenero, trattato e rifinito con una patina di vernice opaca in una tonalità molto chiara di grigio che riprende la scala cromatica della prima pittura cubista. Molto più radicali sono invece i progetti per sedie e scrivanie. Nelle sedute e nelle poltrone, Janak spezza la linea di braccioli e gambe tramite la forma triangolare, gli intagli cuneiformi e gli spigoli obliqui. La sperimentazione cubista è ancora più evidente quando si osserva la struttura delle scrivanie, dove le proporzioni degli angoli nella cornice rettangolare sono state talmente alterate che il piano d'appoggio diventa un rombo. Janak riesce in questo modo a drammatizzare la composizione, esprimendo tutta l'inquietudine e l'ansia di questa prima fase sperimentale.



P. Janak, sedia per R. Jakubcovà, PUD 1912

L'interno progettato per la famiglia Jakubcovà nel 1912 circa rientra nella seconda fase di sviluppo del linguaggio cubista, ossia nel periodo scultoreo. Tutto l'insieme rappresenta una soluzione d'interno completamente anticonformista. I profili ondulati del tradizionale comò barocco sono ripiegati, deformati e spezzati con angoli acuti che violentano intenzionalmente la forma. Nonostante l'ardita elaborazione del pezzo, sia nell'alzato che in pianta, le PUD riuscirono a cogliere le intenzioni dell'architetto e fabbricarono il comò in modo così perfetto che ancora oggi serve al suo scopo. Lo stesso stravolgimento creativo delle forme si nota nel corpo possentemente spezzato dell'armadio, dove la cornice è stata sostituita da un alto zoccolo. Questo espediente contribuisce a creare una sensazione di vertigine, quasi come

se l'intera struttura fosse stata capovolta a testa in giù. Nel progetto per il tavolo da pranzo, Janak annulla la concezione tradizionale sfidando le leggi della statica: il massiccio piano d'appoggio, la cui voluminosità è accentuata dagli spigoli scultorei della sua forma, è sostenuto da esilissime gambe spezzate, che sembrano per cedere sotto il peso della struttura.

L'arredamento della camera per il pittore Pravoslav Kotík, progettato negli anni 1913-1914, rientra già nella terza fase dell'arredamento cubista. Janak elaborò l'interno cercando di seguire uno spirito unitario: lavorò con la composizione dei numeri dispari, cercando una coerenza tra le singole parti per creare un insieme matematicamente integrato. I contenitori sono costruiti sul calcolo numerico tre-cinque-sette che ricorre nella pianta pentagonale della stanza, nell'ornamento triangolare dei cunei delle porte e nella decorazione a ettagono irregolare di queste ultime. La composizione dell'armadio manifesta chiaramente le intenzioni dell'architetto: sulle superfici esterne, formate da liste e parti rientranti, emerge

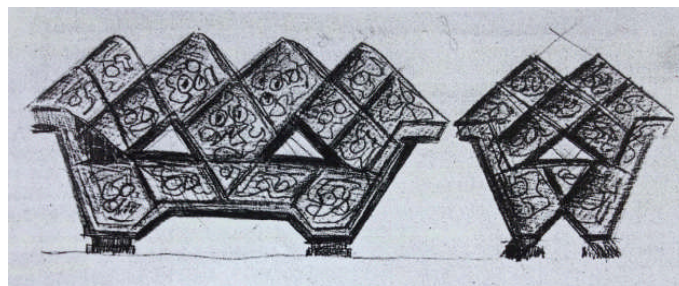
tutta l'ansia cubista di scoprire ed esprimere la quarta dimensione.

Gocar cominciò a progettare mobili sotto la pesante influenza dell'architetto viennese Josef Hoffmann. Nel 1912 disegnò l'arredamento per lo studio medico del prof. Deyl per il quale scelse uno stile molto prossimo alle forme e ai tipi tradizionali. Nello stesso anno progettò gli interni dello stabilimento termale a Bohdanec e, con questi raffinati arredi, dimostrò di aver già superato la fase sperimentale del cubismo.

Dal 1912 al 1913 Gocar lavorò al progetto per la propria casa, disegnando l'arredamento della sala da pranzo e della camera da letto. L'architetto si dedicò con attenzione particolare alla credenza, che fu preceduta da due studi: il primo del 1912 è più sobrio, mentre il secondo è molto radicale, con un pesante supporto formato da due frontoni piramidali. Il progetto finale rappresenta una via di mezzo tra le due ipotesi precedenti. Il movimento dinamico della materia si irradia da un punto in profondità, dove si incontrano le ante, verso le superfici più esterne e verso il frontone spezzato in alto. Gocar non si fermò all'elaborazione delle parti frontali della credenza e dei comò, ma penetrò all'interno dell'oggetto riuscendo a plasmarlo con l'aiuto dei piani spezzati e delle parti superiori in vetro. Le PUD dovettero risolvere molti problemi strutturali per soddisfare le richieste del progettista. Gli spigoli spezzati furono ottenuti in modo falso: sono vuoti, buccia di materia, perché altrimenti i mobili sarebbero stati pesantissimi.



J. Gocar, tavolino per il proprio appartamento, PUD 1912-1913



J. Gocar, schizzo per il progetto di salotto dello storico J. Krecar, 1915

Della terza fase di sviluppo fanno parte i mobili per il salotto dello storico J. Krecar. Il divano e le poltroncine si presentano come composizioni di forme cubiste molto avanzate. La sostanza geometrica di questi pezzi fu analizzata, scomposta ed

esasperata in maniera quasi espressionista. La materia divenne plasmabile in modo così radicale che queste stesse forme si rivelarono impraticabili nell'architettura. Gocar riuscì a "cubisticizzare" il divano del tardo rococò, che conosceva dalla sua infanzia, spezzando le forme per raggiungere finalmente le geometrie pure. Per le poltroncine si ispirò alla struttura delle sedie a forbice dell'antichità che, private della loro funzione pieghevole, esibivano un profilo frontale estremamente piacevole.

Questo fu probabilmente l'ultimo caso in cui Gocar fece esperimenti con le forme cubiste, poiché nel 1914 avvenne in lui, come in molti altri architetti del gruppo, un cambiamento che lo portò a rivalutare tutte le ricerche precedenti. Dopo la prima guerra mondiale, il SUV si sciolse e la via cubista fu abbandonata nel tentativo di creare uno stile nazionale cecoslovacco.

STORIE DELL'IMPRESSIONISMO



TREVISO, Museo di Santa Caterina
29 ottobre 2016- 17 aprile 2017

I grandi protagonisti da Monet a Renoir da Van Gogh a Gauguin

TIZIANO RUBENS E REMBRANDT. L'immagine femminile tra Cinquecento e Seicento. Tre capolavori dalla Scottish National Gallery di Edimburgo.

DA GUTTUSO A VEDOVA A SCHIFANO. Il filo della pittura in Italia nel secondo Novecento.

MASSAGRANDE LEGGE PARIS Pittori italiani a confronto con i "Sillabari"

140 opere, quasi tutti dipinti, ma anche fotografie e incisioni a colori su legno, per raccontare, come prima mai fatto in Italia, le varie storie dell'impressionismo. 140 opere che documentano non solo quel mezzo secolo che va dalla metà dell'Ottocento fino ai primissimi anni del Novecento, "ma anche – anticipa Goldin - quanto la pittura in Francia avesse prodotto, con l'avvento di Ingres a inizio Ottocento, nell'ambito di un classicismo che sfocerà, certamente con minore tensione creativa, nelle prove, per lo più accademiche, degli artisti del Salon. Quindi mettendo in evidenza quanto preceda l'impressionismo, e lo prepari anche come senso di reazione rispetto a una nuova idea della pittura, e quanto da quell'esperienza rivoluzionaria, e dalla sua crisi negli anni ottanta, nasca e si sviluppi poi, fino a diventare pietra fondante del nuovo secolo ai suoi albori. Soprattutto con il magistero dell'ultimo Monet e dell'ultimo Cézanne, ai quali non a caso è dedicato il capitolo finale.

Ma le diverse sezioni della mostra non saranno mondi a se stanti e indipendenti, e invece la pittura accademica sarà spesso inserita quale contrappunto nelle sezioni stesse, così da far comprendere come il linguaggio nuovo dei giovani impressionisti, e prima di loro dei pittori della scuola naturalistica di Barbizon, visse nel tempo stesso del Salon. Non dunque un prima e un poi, ma un'esperienza storica che si esprime in parallelo, e simultaneamente, nelle strade di Parigi. Quel Salon al quale del resto, pur rifiutandone lo spirito di rievocazione e di conservazione, gli impressionisti ambivano a partecipare, essendo comunque il solo luogo che poteva garantire visibilità e fama. Ma in questa sorta di grande tavola sinottica di un'epoca, non sarà solo la pittura di Salon a essere messa in

rapporto con l'impressionismo. Entreranno in gioco anche l'appena nata fotografia, soprattutto nell'ambito del paesaggio che rievoca il mare o la foresta di Fontainebleau? luoghi comuni di indagine e ancora una volta puntualmente accanto ad alcuni dipinti ? e poi le celeberrime incisioni a colori su legno di Hiroshige e Hokusai. La mostra avrà quindi anche un suo lato di stringente carattere storico, tale da collocare le figure e le opere nel contesto dell'epoca. E con tutta l'evidenza possibile non sarà solo una sequenza di opere pur bellissime e di capolavori, ma giungerà al termine di tanti anni di analisi proprio da Goldin dedicate alla pittura francese del XIX secolo. L'esposizione condurrà il visitatore a emozionarsi in un percorso tra capolavori che hanno segnato una delle maggiori rivoluzioni nella storia dell'arte di tutti i tempi. La qualità assoluta dei prestiti, i confronti che essa stimola, le suggestioni che catalizza fanno di questa mostra un'occasione unica di approfondimento e di scoperta di una bellezza nel profondo ancora tutta da scoprire.

GODZILLAND



Un viaggio fantastico dal Mondo Perduto a Jurassic Park

Padova, Centro culturale Altinate San Gaetano

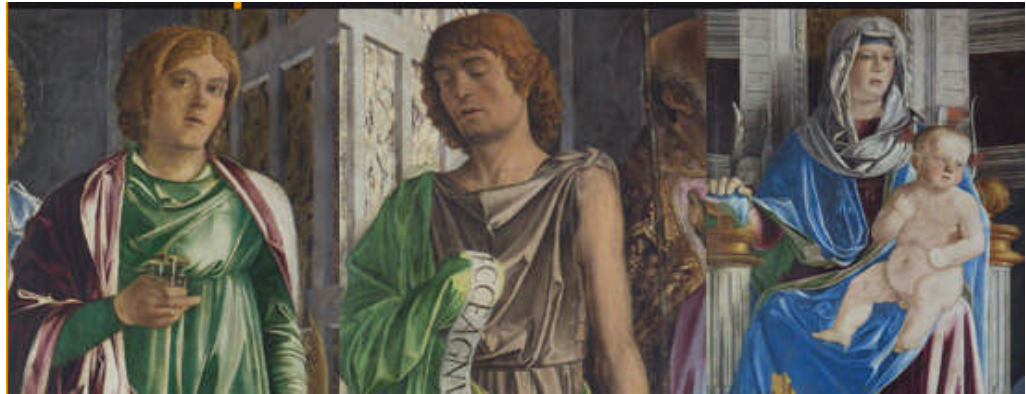
17 dicembre 2016- 26 febbraio 2017

Hanno sostituito coniglietti, cagnolini, gattini e panda come compagni di sonno dei nostri bambini. Sono protagonisti di film di successo, di infinite serie televisive, gruppi musicali si sono dati il loro nome... Se i dinosauri non ci fossero, dovremmo proprio inventarli. Cosa che è avvenuta a Loch Ness dove la memoria del grande rettile anfibio è stata abilmente usata per rendere famoso nel mondo un luogo sino ad allora ignorato. E quasi ci dispiace che l'inganno sia stato decretato ufficialmente tale. I dinosauri, perché di loro si tratta, nel giro di pochi decenni sono diventati una presenza universale, nell'immaginario, nel linguaggio, nelle arti. "Godzil-Land. Un viaggio fantastico dal Mondo Perduto a Jurassic Park" dà conto, in modo divertente e davvero stimolante di quella che potremmo definire l'epopea del dinosauro, bestione che in meno di un secolo si è conquistato, senza colpo ferire, un posto di prima fila nell'immaginario di grandi e bambini. La mostra è realizzata dall'Assessorato alla Cultura del Comune di Padova in collaborazione con Arcadia Arte, con il contributo della Fondazione Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo, in contemporanea alla grande mostra "Dinosauri. Giganti dall'Argentina", aperta al pubblico dall'8 ottobre 2016 al 26 febbraio 2017 al Centro culturale Altinate San Gaetano. "Da ottobre, afferma l'Assessore alla Cultura Matteo Cavatton, Padova sarà invasa dai dinosauri: nella grande mostra "Dinosauri. Giganti dall'Argentina" il tema sarà trattato da un punto di vista scientifico, con reperti eccezionali mai esposti nel nostro paese e fedeli ricostruzioni; paleontologi, docenti e ricercatori di fama internazionale interverranno per interessanti approfondimenti secondo un calendario di conferenze predisposto dal Dipartimento di Geoscienze dell'Università di Padova. Altre iniziative, come questa originale mostra, declineranno da diversi punti di vista questo tema, entrato a pieno titolo nella storia della cultura: cinema, fumetti, letteratura, sono popolati da queste creature, che affascinano grandi e piccini". "I più piccoli, ricorda Fabrizio Modina, che della mostra "Godzil-Land " è il brillante curatore, li amano per la loro mostruosa aggressività, gli adulti per la loro silenziosa testimonianza. I dinosauri sono diventati una costante culturale del nostro tempo. La loro voluminosa presenza è uno dei temi narrativi più

longevi della fantascienza che, slegata dal rigore scientifico, li ha resi protagonisti di storie indimenticabili, utilizzandoli il più delle volte come monito della fragilità dell'uomo". "Godzil-Land" ovviamente esula dall'ambito della paleontologia e non si propone obiettivi scientifici. Si limita ad indagare queste ingombranti, amate presenze nella nostra quotidianità. Il loro fascino potentissimo di icone del fantastico. Creature placide e benefiche oppure sanguinarie forze della natura impegnate a mettere in difficoltà l'eroe di turno o l'umanità intera. A seconda di chi li racconta. O forse del momento personale. I diversi media di narrazione rappresentano le varie sezioni, che raccolgono materiali provenienti da collezioni private e musei, con l'obiettivo di ricostruire la costante presenza dei dinosauri nell'immaginario collettivo del nostro tempo. È una mostra questa che non potrà che affascinare chiunque abbia cuore di bambino e curiosità da grande. Non c'è proprio da stupirsi se i dinosauri sono entrati spontaneamente nell'immaginario collettivo della fantasia e del fantastico, popolando da decenni la letteratura, il cinema, la televisione, le arti figurative. Come questa mostra intelligentemente divertendo conferma. Otto le sezioni, centinaia di "reperti". Non ossa fossili, calchi o riproduzioni dei grandi bestioni primigeni. Ma creature fatte di racconti, di immagini, di disegni. Capillarmente presenti in tutte le case del pianeta e soprattutto nella mente di tutto il globo terracqueo: un fenomeno unico di penetrazione culturale universale. Merito del cinema, innanzitutto. Già ben prima di King Kong o di Jurassic Park i dinosauri affascinavano nelle sale: Gertie the Dinosaur di Winsor McCay è del 1914 ed è uno dei primi esempi di animazione della storia. Anticipa i planetari successi che, sempre in tema di dinosauri, hanno valso enormi incassi alla Disney e a Pixar, per citare degli esempi. Una sezione in mostra è riservata a Gojira (o Godzilla nella versione occidentale). L'enorme lucertola incarna tutto il timore delle mutazioni genetiche apportate dall'uso delle bombe atomiche, conferendo ai dinosauri anche il delicato compito di denuncia del cattivo utilizzo della tecnologia. La creatura nipponica, rivisitata in vario modo, da più di mezzo secolo è protagonista di infinite produzioni al di qua e al di là del Pacifico. La televisione, sin dal suo avvento, ha individuato nei dinosauri un tema che garantiva audience massima. Sono decine e decine le serie animate prodotte in cui le creature sono protagonisti o, come nel caso dei Flintstones, "spalle" di rilievo. Nella sezione riservata ai DinoBooks troviamo i dinosauri nella letteratura e illustrazione. Di loro si sono occupati personaggi come Jules Verne o sir Arthur Conan Doyle, seguiti da eccellenti epigoni. Troppo lungo descrivere i capolavori che Dino ha stimolato a un secolo e più di disegnatori. Altrettanto affollata la sezione DinoComics. I dinosauri nei fumetti, con strip d'autore, soprattutto nordamericane e giapponesi. Desterà stupore, ma non troppo, la sezione successiva dedicata a Dinosauri e Musica. Sono loro a dare il nome a gruppi musicali, in primis ai T-rex, e sono ancora loro a essere protagonisti di moltissimi brani di successo. Ovvio che loro diventassero anche protagonisti di videogames. Perché, come svela l'ultima sezione, i dinosauri sono ormai leggendari ma sono in molti che sognano di poter trasformare la leggenda in realtà. Accanto alle folle di allenatori di Pokemon a caccia del loro amato Pikachu esiste un esercito di "acchiappadinosauri" che in tutto il mondo, dall'Africa all'Australia, sogna di imbattersi in un brontosauo piuttosto che in un velociraptor, sopravvissuto o rinato da un uovo dimenticato. La mostra "Godzil-Land. Un viaggio fantastico dal Mondo Perduto a Jurassic Park" è visitabile con il biglietto della mostra "Dinosauri. Giganti dall'Argentina"; il biglietto permette inoltre di avere uno sconto del 20% sul catalogo della mostra "Godzil-Land. Un

viaggio fantastico dal Mondo Perduto a Jurassic Park". Per non perdersi questo doppio appuntamento, è già possibile acquistare i biglietti: i primi 300 che prenoteranno a partire da oggi tramite il call center della mostra avranno un biglietto a prezzo speciale di 6 euro. Il call center (049 2010010) è attivo dal lunedì al sabato dalle ore 9 alle ore 18; per usufruire della promozione bisogna comunicare all'operatore il codice promozionale dino300.

PIER MARIA PENNACCHI



Un capolavoro restituito dal restauro

Venezia, Galleria dell'Accademia

12 novembre 2016- 13 gennaio 2017

Le Gallerie dell'Accademia di Venezia, dirette da Pola Marini, presentano al pubblico, dopo il restauro, un dipinto su tavola di grande pregio artistico, risalente alla fine del Quattrocento, conservato in una collezione privata veneziana. L'opera non era più stata esibita in pubblico dal lontano 1961 quando fu esposta alla mostra mantovana dedicata ad Andrea Mantegna con l'ipotetica attribuzione a Francesco Bonsignori, pittore veronese di stretta osservanza mantegnesca; l'attribuzione a Bonsignori sarebbe poi stata scalzata da quella, prevalente negli studi più recenti, a Girolamo Mocetto. L'intervento conservativo, condotto da Claudia Vittori e diretto da Roberta Battaglia in qualità di funzionario dell'allora Soprintendenza speciale per il Patrimonio storico, artistico ed etnoantropologico e per il Polo museale della città di Venezia e dei comuni della Gronda Lagunare, ha reso possibile la comprensione dell'assetto originario della pala, e la sua parziale restituzione: nata come grande pala a superficie unica a destinazione ecclesiastica, raffigurante la Madonna con il Bambino in trono tra san Giovanni Battista, santo vescovo, santa Lucia, san Giovanni Evangelista e donatore, la tavola è stata pesantemente trasformata nel corso del Settecento probabilmente a seguito di un grave danno dovuto a cause non precisabili: sezionata in tre pannelli, rimontati a forma di trittico, è stata ricoperta da una spessa ridipintura scura intesa ad occultare le parti figurate risultate frammentarie. L'intervento ha offerto inoltre le premesse della nuova lettura stilistica dell'opera che viene ora riattribuita, sulla base di una puntuale lettura formale delle componenti linguistiche, al pittore trevigiano Pier Maria Pennacchi. Si è ritenuto che l'importanza del recupero conseguito dal restauro e l'interesse della proposta attributiva meritassero la presentazione del lavoro entro il percorso della collezione permanente delle Gallerie dell'Accademia. Si è scelto di esporre accanto al dipinto di collezione privata un'opera firmata da Pennacchi, la Madonna col bambino tra i santi Giovanni Battista e Andrea gentilmente concessa in prestito dai Musei civici di Treviso, che, seppure

appartenente ad una fase più avanzata della sua produzione, offre riscontri puntuali a supporto di tale proposta attributiva. La mostra è corredata da apparati didattici relativi all'intervento di restauro e da un volume di Roberta Battaglia in cui, oltre a dar conto degli aspetti tecnici legati a tale intervento, si ricostruisce la vicenda collezionistica del dipinto, si discute la complessa questione della sua originaria destinazione ecclesiastica, si argomenta la proposta attributiva supportandola con il riesame del piccolo nucleo di opere firmate da Pier Maria Pennacchi, nel tentativo di definire un percorso artistico coerente e unitario. L'intero progetto, comprensivo del restauro, studio e valorizzazione dell'opera antica, costituisce certo un caso esemplare di tutela unita alla valorizzazione, attività fortemente integrate che non possono essere svolte disgiuntamente.

ODE ALLA PITTURA



Palazzo Sarcinelli e la sua collezione da Music a Zigaina a Guccione

Conegliano (TV)

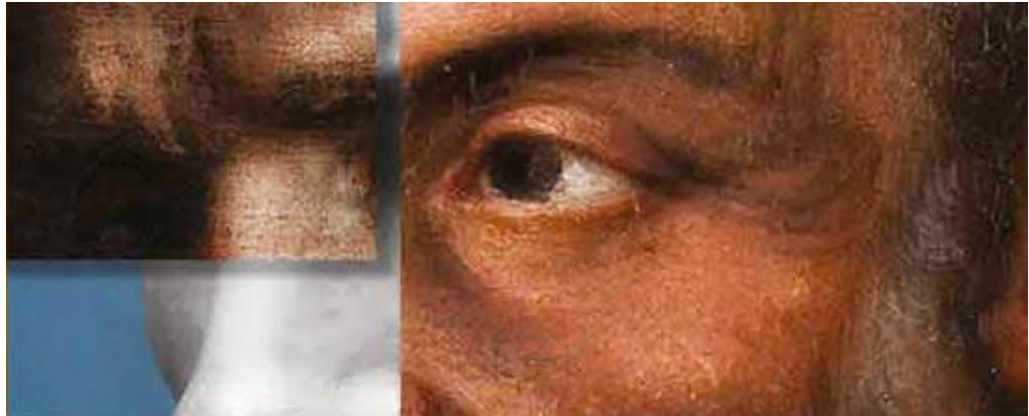
Palazzo Sarcinelli 3 dicembre 2016- 8 gennaio 2017

L'esposizione, che aprirà i battenti il prossimo 3 dicembre, documenta i 15 anni di direzione di Palazzo Sarcinelli (1988 – 2002) da parte di Marco Goldin, e si inserisce quale ultimo tassello nei festeggiamenti per il ventennale di Linea d'ombra, la società fondata dallo stesso Goldin a inizio dicembre 1996. Tre lustri che hanno visto la proposta di ben 75 esposizioni, che hanno fatto di Palazzo Sarcinelli uno dei maggiori punti di riferimento italiani per la pittura contemporanea.

La direzione di Goldin ha stimolato la donazione alle Collezioni stabili del Palazzo di quasi 200 opere. La mostra proporrà una selezione di 107, per delineare un percorso culturale e critico unico in Italia per unitarietà e livello. In occasione della cerimonia d'inaugurazione della mostra (Teatro Accademia di Conegliano, il prossimo 2 dicembre, alle ore 17,30), Goldin rievocherà questa sua importante esperienza coneglianese con una lectio su "Palazzo Sarcinelli e la pittura italiana del secondo NovePer 15 anni, meglio per 15 ampie stagioni espositive, Marco Goldin è stato direttore di Palazzo Sarcinelli, a Conegliano. Si era negli anni tra il 1988 e il 2002, anni in cui il Palazzo coneglianese si conquistò il ruolo di sede di riferimento per la pittura del secondo Novecento in Italia. 75 le mostre programmate al Sarcinelli sotto la direzione, e con la curatela scientifica, di Marco Goldin. In quei 15 anni, dalle sale del Palazzo sono passati tutti i grandi artisti italiani del XX secolo, oltre ad alcuni grandissimi stranieri come Claude Monet del quale vennero esposte due "Ninfee" nel 1997, Paul Klee, Max Ernst, Graham Sutherland. Il sottotitolo della mostra ne ricorda solo tre: Music, Zigaina e Guccione. Ma accanto a loro, a intessere quella che giustamente viene ricordata come una lunga esperienza di "Ode alla pittura", andrebbero citati, tra i tanti, Morandi, De Chirico, Sironi, Carrà, De Pisis, Gino Rossi, Mafai, Pirandello, Scipione solo per dire di alcuni tra i grandi della prima parte del Novecento. E poi, artisti della seconda parte del secolo, con vaste esposizioni monografiche da Pizzinato a Morlotti, da Guccione a Ruggeri, da Zigaina a Ferroni, da Olivieri a Verna, da Guarienti a Sarnari, da Clerici a Strazza, da Bendini a Schifano, da Raciti a Savinio solo per

ricordarne alcuni tra le decine. "L'esperienza che Conegliano, il Veneto, l'Italia hanno vissuto negli anni di direzione di Goldin – ricorda il Sindaco Floriano Zambon – è stata unica nel nostro Paese. Con mostre di successo. Ma soprattutto con la creazione, dentro e intorno a Palazzo Sarcinelli, di una sorta di laboratorio, di cenacolo esteso, dove artisti, critici, appassionati si sentivano "di casa e a casa", dove si veniva da ogni parte d'Italia per confrontarsi intorno all'attualità della pittura, in tempi che vedevano questa espressione artistica messa, se non al bando, per lo meno considerata come superata. Le mostre di Goldin al Sarcinelli, al contrario, ne evidenziavano la forza e la vitalità". "Impressionante la serie di cataloghi delle esposizioni di quegli anni. Volumi sempre curatissimi, importanti. E notevolissima l'eredità che quelle mostre hanno lasciato: culturale innanzitutto, ma anche materiale. Mi riferisco – continua il Sindaco – alle quasi duecento opere che, grazie allo stimolo di Marco, gli artisti che hanno esposto al Sarcinelli hanno voluto donare alla sede che li aveva ospitati. Un patrimonio anche economico davvero notevole, ma ancora più rilevante in quanto testimonianza di una stagione unica nella storia recente della nostra città e non solo". "Mi riaccosto alla vicenda che mi ha indissolubilmente legato a Palazzo Sarcinelli – dichiara Marco Goldin – con un misto di emozione e orgoglio. Emozione perché in quelle 75 mostre stanno raccolti gli anni della mia giovinezza, gli studi pieni di gioia e di ardore, i viaggi compiuti su e giù per l'Italia per incontrare gli artisti nei loro studi. Un entusiasmo irrefrenabile che mi ha condotto dentro la pittura, facendomi amare oltre ogni limite e quasi costringendomi a parlarne e a scriverne. Orgoglio perché Palazzo Sarcinelli divenne effettivamente un vero e proprio punto di riferimento italiano, anno dopo anno, per una pittura che non si ancorava alla schematizzazione di figurativo, astratto e informale. E perché accanto alle mostre vennero decine e decine di cataloghi di studio e di approfondimento, che ancora oggi restano come pagine fondamentali nella vicenda critica di molti tra quegli artisti". A raccontare quella mitica stagione sarà appunto un nuovo libro/catalogo di quasi 300 pagine, curato dallo stesso Goldin ed edito da Linea d'ombra, che così aggiunge questo prezioso tassello ai festeggiamenti per il suo ventennale, poco dopo l'apertura della mostra di grande successo a Treviso, "Storie dell'impressionismo". Nel catalogo del Sarcinelli, un nuovo saggio del curatore, affiancato dalla riedizione di due suoi passati interventi riepilogativi (1998 e 2002) sugli "anni del Sarcinelli". Poi le testimonianze di artisti, critici, sponsor – il Gruppo Euromobil e gli sponsor raccolti attorno a Enzo Cainero innanzitutto – che hanno affiancato Comune e Goldin nella meravigliosa avventura coneglianese. Infine le immagini delle 109 opere scelte per questa grande mostra riepilogativa. Una rievocazione che il Sindaco e l'ex direttore hanno voluto potesse diventare un momento di festa. Da celebrare nel Teatro Accademia di Conegliano dove, il 2 dicembre alle ore 17,30, sono invitati tutti i protagonisti di quella lunga stagione. A farla diventare di nuovo una cosa viva e pulsante, con alcuni dei testimoni e con il Sindaco, sarà lo stesso Goldin con una lectio su "Palazzo Sarcinelli e la pittura italiana del secondo Novecento", a ricordare una cronaca che nel frattempo è diventata Storia, brano affatto secondario della cultura italiana a cavallo tra il vecchio e il nuovo millennio.

ANDREA PALLADIO. IL MISTERO DEL VOLTO



Vicenza, Palladio Museum

4 dicembre 2016- 4 giugno 2017

La vicenda potrebbe piacere a Dan Brown. Nessuno può dire che aspetto avesse Palladio, il più conosciuto architetto degli ultimi cinque secoli. Perché il "padre" della Casa Bianca non ha un vero volto? Guido Beltramini conduce il visitatore nei meandri di una storia che si è fatta leggenda, tra falsificazioni, equivoci e colpi di scena. Giungendo ad una verità che riporta, non a caso, a Erasmo da Rotterdam. Del più conosciuto architetto degli ultimi cinque secoli non esiste un ritratto cinquecentesco. O meglio, sappiamo da Vasari che ne sono esistiti almeno due: un primo, ad opera del pittore veronese Orlando Flacco, ed un secondo, attribuito a Tintoretto, compare in un inventario del 1599. Di entrambi però si sono perse le tracce. Per questo gli inglesi nel Settecento si sono inventati una faccia di Palladio. Compare all'inizio della prima traduzione in inglese dei Quattro Libri dell'Architettura, realizzata a Londra dall'italiano espatriato Giacomo Leoni fra il 1715 e il 1720. Ma il Palladio "inglese" compare vestito alla moda del Settecento e, nonostante Leoni dichiari l'incisione basata su un ritratto di Paolo Veronese è chiaramente un'invenzione. Pochi anni più tardi, gli italiani rispondono con un ritratto diverso, pubblicato sulla guida al Teatro Olimpico del 1733. L'autore dice di averlo copiato da un ritratto presente alla Rotonda, ma è il ritratto giusto? Non lo sappiamo perché l'originale fino ad oggi era introvabile. Ma allora, la faccia di Palladio che siamo abituati a vedere è vera o falsa? Per la prima volta al Palladio Museum una mostra tenta di ricostruire tutta la complicata storia del volto del mitico architetto, esito di una accanita ricerca scientifica che si snoda lungo cinque secoli fra dipinti falsificati, equivoci e cantonate. E non mancano colpi di scena, alla luce di nuove scoperte negli Stati Uniti e in Russia.

La mostra è a cura di Guido Beltramini e il consiglio scientifico, presieduto da Howard Burns, raccoglie Donata Battilotti, Stefano Grandesso, Arkady Ippolitov, Fabrizio Magani, Francesco Marcorin, Fernando Marias, Fernando Rigon Forte. Il catalogo è edito da Officina Libraria. L'allestimento della mostra è progettato da Alessandro Scandurra.

IL VIAGGIO

Luigi la Gloria



Il sogno di tutta una vita quello del protagonista che, dopo travagliate vicende lontano, oltreoceano, desidera ritornare al paese natio per ritrovare le sue radici e tutto ciò che ha dovuto forzatamente lasciare sessant'anni prima. Ecco dunque il viaggio che, oltre a itinerario geografico è soprattutto un percorso all'interno del proprio io, suggerito e stimolato da incontri apparentemente casuali con altri personaggi che in realtà potrebbero costituire forse semplicemente occasioni di introspezione. L'idea, infatti, di questo romanzo nasce dal desiderio di esplorare percorsi che oscillano tra sogno e realtà, destino e libera scelta, bene e male, possibile e illusorio. Un viaggio che si evolve in maniera del tutto

inaspettata, con cambi di scena e situazioni a volte improbabili, che prende forma all'interno di una sorta di coscienza parallela, in apparenza assai distante da quel concetto del vero espresso dalle verità riconosciute, che tuttavia finisce per sovrapporsi, a un certo punto inevitabilmente, a una realtà già di per se stessa improbabile.

Da qui le incertezze e le inquietudini che turbano l'animo e che potrebbero essere lette, in fondo, come il *fil rouge* del romanzo stesso il quale, dietro l'apparente semplicità di un cammino che è apertamente un *nostos*, nasconde l'occasione per l'autore di scendere nelle profondità dell'animo umano narrandoci i suoi punti di vista, i suoi dubbi, i suoi smarrimenti, le sue emozioni profonde e i conflitti con la sua coscienza.

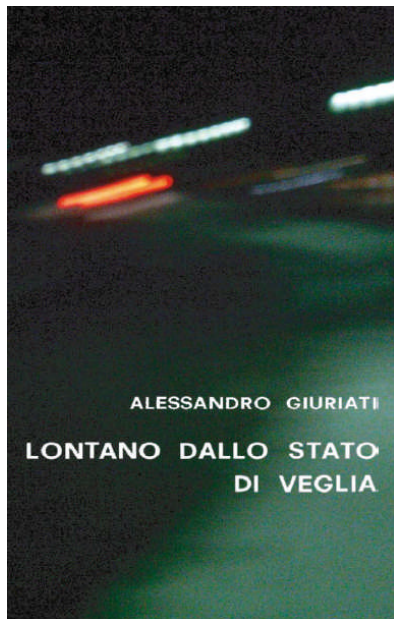
La presenza nel racconto di un libro su cui il pensiero prende corpo e su cui ognuno vorrebbe leggere la propria storia e la propria verità, insieme alla visione di una misteriosa figura che incarna la bellezza dell'amore, nutrono le segrete speranze del protagonista, che rappresenta, con tinte malinconiche, l'animo di un uomo che è giunto quasi al termine della sua vita.

Ma quando arriva laddove si era prefisso di andare, scopre una *diversità* in qualche modo paradossale che lo costringe ad adattarsi a una realtà spazio-temporale che sfugge alla sua comprensione: sintomo probante di qualcosa di irrimediabilmente diverso.

Allora, sulla scia di questa surreale esperienza, con la forza e la determinazione di un uomo che non vuole cedere al travaglio del nuovo percorso impostogli da un destino capriccioso che lo conduce oltre il punto di arrivo, accetterà la realtà e arriverà persino a conformarsi a circostanze del tutto irrazionali per prendere coscienza alla fine dell'inutilità di lottare in un mondo dove i confini del vero e dell'illusorio si sovrappongono. Così sceglierà di rimettersi serenamente al suo destino.

LONTANO DALLO STATO DI VEGLIA

Alessandro Giuriati



La raccolta di 12 racconti "Lontano dallo stato di veglia" è stata pubblicata la prima volta come ebook su Amazon nel 2015.

Le sue 12 storie, sono storie nere, "presentate evidenziando le sfumature che riescono ad assumere i rapporti tra gli esseri umani nei loro continui cambiamenti di forma. I personaggi descritti sono marcati da un senso di mancanza, che attribuisce loro un'aura "nera", di smarrimento delle certezze. I loro comportamenti, segnati dal cinismo o dall'egoismo, costruiscono un simbolo capace di descrivere in modo così semplice e completo la perdita di un riferimento valido, sicuro." (estratto dall'introduzione dell'autore)

Una delle particolarità del libro è che le morfologie dei personaggi sono solo abbozzate, per lasciare, invece, alla descrizione dei caratteri e dei comportamenti il compito di definirle al lettore stesso.

Altro elemento saliente è la presenza, in alcuni passaggi, di particolari espedienti narrativi che non informano totalmente il lettore su quello che accade, ma lo stimolano ad immaginare quale possa essere la possibile conseguenza di un'azione, diventando, quindi, un soggetto non più passivo, che legge meccanicamente pagina dopo pagina, ma attivo e coinvolto a trovare la giusta strada verso la comprensione del testo.

Anche la scelta, volontaria, di una narrazione al tempo presente, salvo utilizzare l'imperfetto o il passato prossimo per le parti spostate cronologicamente più indietro, conferisce al testo un taglio più diretto ed espressivo, prendendo le distanze dallo stereotipo di uno scrittore che espone avvenimenti posti sempre su di un piano passato, rispetto al suo "presente" dove raccoglie fatti e personaggi per riportare una storia già assimilata.

Quindi tante idee per creare una tipologia di testo che si possa, in parte, distaccare da quanto già visto o sentito, con lo scopo di fare scrittura nel modo in cui andrebbe fatta, senza retorica, senza mediazioni metalinguistiche o remore storicistiche.

Niente è lasciato al caso: ogni elemento contribuisce, in misura personale, a creare un tassello di un disegno complessivo forgiato per essere percepito solo nella sua totalità.

Le immagini che il lettore avrà di fronte, sono stati d'animo, riflessioni, azioni, che, combinate, conducono ad un'esperienza che lascia una traccia, riassunta in ognuna delle brevi citazioni presenti al termine di ogni composizione, come a volere distillare il significato di un pensiero che vede sempre oltre, orientato ad una nuova storia da scrivere.

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