

Riflessi

RIVISTA DI APPROFONDIMENTI CULTURALI

Edizione nr. 89, gennaio 2024

PIETRO PAOLO RUBENS ALLA CORTE DI VINCENZO GONZAGA

Luigi la Gloria

GRASSO E' DAVVERO BELLO?

Anna Valerio

MAX BILL FONDATORE DEL CONCRETISMO

Alessandro Giuriati

IL 20 DI TAUREONE SI SPOSA ECATE

Umberto Simone

L'IMPRESA DI FIUME

"Breve storia di una rappresentazione dannunziana tra mito e tragedia tutta italiana

Gianfranco Coccia

ANGELO FAUSTO COPPI: UNA "LEGGENDA"

Adriana Errico

LUDWIG MIES VAN DER ROHE E L'IMPORTANZA DEI DETTAGLI

Alice Fasano

LA SECONDA GUERRA MONDIALE IN CIFRE

Paolo Zanetti

HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC

DA MONET A MATISSE

INDICE

PIETRO PAOLO RUBENS ALLA CORTE DI VINCENZO GONZAGA <i>Luigi la Gloria</i>	pag.	02
GRASSO E' DAVVERO BELLO? <i>Anna Valerio</i>	pag.	10
MAX BILL FONDATORE DEL CONCRETISMO <i>Alessandro Giuriati</i>	pag.	14
IL 20 DI TAUREONE SI SPOSA ECATE <i>Umberto Simone</i>	pag.	16
L'IMPRESA DI FIUME "Breve storia di una rappresentazione dannunziana tra mito e tragedia tutta italiana" <i>Gianfranco Coccia</i>	pag.	20
ANGELO FAUSTO COPPI: UNA "LEGGENDA" <i>Adriana Errico</i>	pag.	24
LUDWIG MIES VAN DER ROHE E L'IMPORTANZA DEI DETTAGLI <i>Alice Fasano</i>	pag.	27
LA SECONDA GUERRA MONDIALE IN CIFRE <i>Paolo Zanetti</i>	pag.	34
HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC	pag.	39
DA MONET A MATISSE	pag.	41

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

Vice Direttore
Anna Valerio
Pietro Caffa

Coordinatore Editoriale
Gianfranco Coccia

PIETRO PAOLO RUBENS ALLA CORTE DI VINCENZO GONZAGA

Luigi la Gloria



Quando, nel 1593, Otto Van Veen fece ritorno ad Anversa, dopo aver passato alcuni anni a Roma alla corte di Alessandro Farnese, Maria Rubens, delusa dalla mediocrità dei due precedenti maestri del figlio, van Noort prima e Marten de Vos poi, colse a volo l'opportunità di poter finalmente affidare la formazione artistica di Pietro Paolo ad un pictor doctus. Van Veen aveva le giuste credenziali. Allievo del grande scrittore e biografo Lampsonius che, se non era stato un pittore all'altezza dei grandi maestri, fu certamente un profondo e dotto conoscitore dell'arte italiana e nordica, Otto van Veen, nello spirito del suo maestro, cercò di collegare la tradizione nordica indipendente con la passione del colore della pittura veneta ed italiana.

Fu proprio il Vasari che, autore del Vite de' più eccellenti architettori, pittori e scultori italiani, che, omettendo ogni riferimento agli artisti del nord, spinse Lampsonius a scoprire la missione della sua vita: affermare il valore e la virtù dell'arte dei Paesi Bassi in contrapposizione all'arte meridionale. In effetti, il disinteresse del Vasari echeggiava il giudizio attribuito a Michelangelo da Francisco de Hollanda, secondo il quale la pittura fiamminga si occupava principalmente dell'esattezza esterna... Essi dipingono stoffe e murature, l'erba verde dei prati, l'ombra degli alberi...e tutto questo. Trasformando la difesa in attacco, le biografie dei pittori nordici di Lampsonius, Effigi, contestavano l'arrogante affermazione che solo la pittura di storie avesse valore e che la pittura di paesaggi fosse un mero riempitivo.

E Van Veen non poteva frequentare Lampsonius senza rimanere influenzato da quel costante paragonare e opporre l'arte del nord con quella del sud.

Fu così che, nel 1575, partì per Roma con una lettera di presentazione del principe vescovo di Liegi per il cardinale Cristoforo Madruzzo, che gli assicurò l'accesso agli esclusivi ambienti dell'aristocrazia umanistica romana. Dopo cinque anni di immersione nella grandezza degli antichi e nell'arte sublime di Michelangelo e Raffaello, Otto van Veen riapparve, trasformato in Vaenius, il genio: un virtuoso delle arti e delle lettere che parlava correttamente diverse lingue ed incarnava l'essenza della civiltà e della raffinatezza, senza tuttavia aver perso i contatti con le sue radici nordiche.



A metà dell'ultimo decennio del secolo XVI, per il giovane Pieter Paul Rubens non si poteva, dunque, immaginare un più illustre maestro di lui: perfetta incarnazione del pictor doctus: uomo pio e colto, artista e filosofo. E così come Lampsonius aveva spinto il suo allievo a studiare i maestri italiani, senza cedere alla banale imitazione, anche Rubens venne avviato su quella stessa strada. Tanto che la sua obbedienza a questi dettami rende difficile distinguere, di quel periodo, i tratti autenticamente rubensiani che stavano germogliando in lui. In quel momento del suo apprendistato, le lodi del suo maestro doveva riceverle più per la capacità di reprimere la sua personalità artistica piuttosto che per la sua creatività. Il Rubens emulatore risulta evidente nell'interpretazione del peccato originale, tratta da un'incisione di

Marcantonio Raimondi, a sua volta ripresa da un disegno di Raffaello.

Sotto l'attenta guida di van Veen, Rubens trascorre il tempo dedicandosi anima e corpo allo studio dell'arte classica, reprimendo ogni impulso personale nella realizzazione di qual si voglia opera grafica o pittorica che realizzò in quegli anni. La grande dedizione al lavoro, il suo magnifico talento, le aspettative per un futuro di straordinario artista furono finalmente premiate quando, nel 1595, venne iscritto, come artista indipendente, alla gilda di San Luca che gli consentiva, all'età di soli ventuno anni, di tenere bottega. Il suo primo allievo fu il figlio di un argentiere dall'affascinante nome italiano: Deodate del Monte, di soli cinque anni più giovane del maestro. Benché avesse ricevuto quel riconoscimento ufficiale, Rubens non era ancora, in nessun senso, un artista compiuto, tuttavia era pronto a cogliere una grande opportunità.



Nel 1599 gli arciduchi Alberto ed Isabella si installavano nei Paesi Bassi in qualità di coreggenti e Bruxelles ed Anversa non badarono a spese per accoglierli in modo trionfale. Lo sfarzo apparteneva alla memoria storica della città di Anversa. Si aspettava solo l'occasione di una cerimonia grandiosa perché le corporazioni tirassero fuori dai bauli i loro più fastosi costumi e le trombe d'argento venissero lucidate a nuovo. L'entusiasmo della popolazione non era solo di carattere formale poiché gli arciduchi avevano tenuto a sottolineare a Filippo II, ormai prossimo alla morte, che non venivano come conquistatori ma come amorevoli sovrani. Più di vent'anni di aspra ed inconcludente lotta armata non erano bastati a domare le ribelli province protestanti del nord ed il re asburgico intendeva fare in modo che, almeno le obbedienti province del sud, restassero tali.

Filippo II aveva trovato nel principe Alberto d'Asburgo l'uomo che incarnava la rara combinazione di devozione religiosa e capacità guerriera. Così, per la prima volta nell'arco di una generazione, i festeggiamenti furono talmente grandiosi da attirare visitatori da tutta Europa.

Tra coloro che nella tarda estate del 1599 fecero la loro comparsa nelle Fiandre, vi era il duca di Mantova, Vincenzo I Gonzaga, cugino dell'arciduca Alberto. Vincenzo, quando era ancora erede al ducato, aveva pugnalato a morte un giovane letterato scozzese, James Crichton, che aveva commesso il fatale errore di entrare nelle grazie del duca Guglielmo.



Qualche anno più tardi, egli sarebbe stato protagonista di uno dei più singolari processi del Rinascimento: nel quale fu chiamato a dimostrare la sua virilità su una fanciulla vergine, appositamente scelta, davanti ad un comitato autorizzato dal papa, per risolvere, con prova definitiva, il contenzioso con gli ex suoceri che sostenevano che il matrimonio con la loro figliuola non era stato consumato, per colpa dello sposo, e non della sposa, come sosteneva il bizzarro duca. Vincenzo, oltre ad essere un inguaribile megalomane, era un personaggio a dir poco singolare: le sue stravaganze erano note in tutte le corti d'Europa. Nel 1595, con considerevole dispendi di denaro, aveva raccolto un esercito-giocattolo, per combattere i mori della Sublime Porta, al fianco dell'esercito imperiale d'Ungheria. I suoi uomini indossavano uniformi

nere con il suo stemma personale disegnato sul petto: una luna crescente accompagnata dal motto Sic illustrior crescam, Così crescerò in splendore. Tuttavia quello splendore si vide assai poco, giacché il duca passò gran parte della campagna diramando ordini dall'interno della sua carrozza, tappezzata di velluti. I suoi sogni di grandezza trovarono piena espressione nell'ultimo suo testamento in cui chiedeva ai suoi discendenti di conservare il suo corpo seduto in trono, con l'armatura indosso, e la mano posata sull'elsa della spada. Il rigor mortis ed il buon senso impedirono agli eredi di eseguire le ultime volontà del defunto. Fu certamente in occasione di

quella grande festa che il duca di Mantova, sempre alla ricerca di nuovi e promettenti talenti, conobbe il giovane Pietro Paolo. Vincenzo, da qualche tempo, desiderava restituire a Mantova, che aveva fama di essere la più ambiziosa patrona delle arti e dell'architettura di tutto il Nord dell'Italia, la magnificenza che aveva goduto all'epoca del nonno Federico, quando aveva, come consigliere di corte, Giulio Romano. Non passava giorno senza che il Trionfo di Cesare del Mantegna, e lo straordinario Palazzo Te di Giulio Romano, gli rammentassero gli splendori che, a suo vedere, erano stati mortificati e sacrificati dalla parsimonia di Guglielmo. Forse non si aspettava qualcosa di altrettanto grande dai fiamminghi ma Vincenzo si considerava un Asburgo ed era impossibile visitare le corti di Madrid o Vienna senza rendersi conto quanto gli imperatori apprezzassero i pittori fiamminghi. Le dense e brulicanti tavole di Bosch si erano insinuate addirittura nella camera da letto di Filippo II. Pieter Bruegel e Anthonis Mor andavano per la maggiore, a Madrid e Vienna. Fu, dunque, di fronte alle stupefacenti impennate creative nordiche che Vincenzo Gonzaga ritenne che fosse giunto il momento di aggiungere qualche pittore fiammingo alla scuderia dei suoi artisti di corte, per far compagnia a poeti come Torquato Tasso, che il duca aveva sottratto dal manicomio, o di musicisti come Monteverdi. Vincenzo cercava qualcuno che fosse in grado di tramandare ai posteri lo splendore della sua famiglia, con la magniloquenza di un Tiziano o di un Tintoretto.

Nel corso di quel viaggio gli era già stato presentato Frans Pourbus, raffinato ritrattista, che fu inviato a Mantova l'agosto seguente. Fu così che, nel maggio del 1600, il giovane Pieter Paul Rubens partì per il viaggio che avrebbe modellato tutta la sua vita futura.

Ma prima di recarsi a Mantova, come pittore di corte dei Gonzaga, per Rubens era doveroso fare tappa a Venezia, dove finalmente poter studiare Tiziano, Veronese ed Tintoretto. Mantova in piena estate era afosa, avvolta nell'umidità che il sole faceva levare dai corsi d'acqua e dalle paludi del Mincio. Era un luogo dove sciame di zanzare proliferavano negli acquitrini e negli stagni per poi avventarsi sulla popolazione, quando calava la sera, per ingozzarsi, senza distinzione di casta, di sangue patrizio e plebeo. Le febbri malariche di Mantova erano leggendarie, quasi quanto la sua arte ed i suoi cavalli, universalmente giudicati i più belli ed eleganti d'Italia.

Rubens, che amava moltissimo cavalcare, certamente apprezzò la cosiddetta Sala dei Cavalli e ancora di più dovette colpirlo la fortuna del suo ideatore. Giulio Romano era stato ingaggiato da Baldesar Castiglione, il grande codificatore della vita di corte, allora ambasciatore di Federico



Gonzaga a Roma. Egli, in breve tempo, era diventato non solo il pittore favorito dal duca, ma il suo braccio destro, architetto ed impresario con il titolo di superiore delle strade e prefetto generale delle fabbriche. Aveva costruito nuovi palazzi e restaurato quelli esistenti. Nel Palazzo Ducale, aveva decorato stanze che testimoniavano non solo lo splendore del duca ma anche il suo legame con l'arte degli antichi Cesari, dato che aveva disegnato la più splendida delle sale dove era custodita la straordinaria collezione di

marmi antichi dei Gonzaga. Fuori porta, aveva eretto il Palazzo Te, non la solita residenza principesca periferica, ma un vero e proprio teatro dello svago. Accanto alle sale, riservate ai piaceri del duca, ve ne erano altre dove Giulio Romano, sbrigliando la sua fantasia, aveva realizzato cose da lasciare sbalordito lo spettatore che vi entrava. Non stupisce che il creatore di tante meraviglie fosse ricompensato più che generosamente dal suo patrono.

Casa Pippi, la dimora del Romano, era un edificio così grandioso che meravigliò perfino il Vasari. L'esempio del grande successo di Giulio Romano dovette colpire non poco il giovane Pieter Paul Rubens, tant'è vero che, quando nel tempo giunse anch'egli a costruirsi una grandiosa dimora

urbana, ne risultò un edificio diverso da tutti gli altri e certamente molto più grandioso di quanto potesse aspirare un artista fiammingo.

Ma nel 1600 Rubens non poteva ancora immaginare tanta gloria nel suo futuro. A Mantova, egli aveva iniziato a studiare la collezione di arte antica dei Gonzaga e fu quello l'inizio dell'enorme tesoro di immagini e motivi che l'artista andò accumulando, negli anni italiani, per un uso futuro. Nella primavera del 1601, quando Vincenzo Gonzaga si preparava a partire per l'ultima campagna contro i Turchi, Rubens decise di chiedere il permesso di coronare il suo sogno nel cassetto e recarsi a Roma. Giuntovi nel giugno 1601, senza indugio si immerse nello studio dei più emozionanti capolavori dell'antichità classica.

In Vaticano ebbe modo di vedere il famosissimo Laocoonte, in eterna lotta con i serpenti, e ne fece alcuni schizzi da differenti angolature, quasi avesse già in mente di attingere a diversi particolari da usare nei suoi soggetti futuri. Da qualche tempo, il papato mostrava una certa ritrosia nel concedere accesso alla scultura pagana, nel timore che con essa si potesse contaminare l'iconografia sacra. Ma Rubens non ebbe mai difficoltà ad adattare le forme ed il pathos delle figure antiche allo scenario cristiano. Anche le collezioni private delle grandi famiglie romane, Borghese, Orsini e Cesi gli furono accessibili e si dedicò a studiarle con grande passione, accumulando infiniti modelli che gli furono molto utili nel futuro. Copiare le sculture antiche era, al tempo stesso, appassionante ed un utile esercizio per l'opera di quello studioso che sarebbe diventato.



Rubens parlava un italiano elegante e spedito, e certo non ebbe difficoltà ad inserirsi tra i giovani provenienti dalla Germania e dai Paesi Bassi, che frequentavano le biblioteche e le collezioni dei cardinali e del Vaticano. Questi giovani nordici, generalmente, non erano accolti con entusiasmo dagli alti prelati alla corte di Clemente VIII. Non Bisogna dimenticare il clima controriformista che si respirava a quel tempo a Roma: appena un anno prima Giordano Bruno era stato bruciato al rogo e non mancavano gli zelanti crociati, a caccia di eretici provenienti dal nord Europa. In verità non tutti i fiamminghi ed i tedeschi mostravano lo stesso zelo per la causa della controriforma. Caspar Scioppius, l'ex protestante divenuto prefetto della stampa vaticana, non deludeva le aspettative del Santo Uffizio, impegnato come era, con lo zelo del neo convertito, a mettere in guardia le autorità sulla presenza di compatrioti di incerta lealtà ed a

promuovere diatribe contro gli apostati. Si dice che abbia tentato addirittura di convincere Rubens a diventare suddito del re di Spagna. Pur tuttavia, il suo impeccabile garbo e la sua grande cultura, portata con discrezione, non solo gli procurarono amicizie importanti ma gli consentirono anche di entrare, in quel mondo, dalla porta principale.

Tuttavia, fu l'arciduca Alberto, considerato un fulgido esempio di illuminata devozione, ad offrire a Rubens l'occasione di dimostrare al mondo il suo talento di pittore di storie sacre. In quanto patrono della basilica di Santa Croce di Gerusalemme, l'arciduca Alberto era responsabile del culto che costituiva una delle sette mete di pellegrinaggio della città. La basilica si faceva risalire al 320 d.C., anno in cui il primo imperatore cristiano, Costantino, aveva fatto erigere in quel luogo una chiesa, per ospitare le reliquie che sua madre, sant'Elena, aveva portato a Roma dal ritorno dalla Terra Santa. Si dice che avesse rinvenuto sul Golgota un frammento della croce, uno dei chiodi usati per la crocifissione di Cristo e una spina della corona del Redentore. Accadde che l'ambasciatore dell'arciduca, Richardot, suggerisse ad Alberto, allo scopo di accrescere il suo

prestigio presso il papato, di realizzare, a proprie spese, una pala d'altare nella cappella di sant'Elena. Dal momento che il fratello dell'ambasciatore era molto amico di Philip Rubens, fratello di Pieter Paul, non stupisce che il nome suggerito per realizzare l'opera fosse proprio quello di Pieter che ebbe, così, modo di mettere in pratica capacità e conoscenze che era andato accumulando. E, forse proprio perché si sforzò di inserire tutti i riferimenti e i simboli sacri, il suo lavoro finì per assomigliare più ad un manifesto che ad una composizione. La figura di sant'Elena, pur richiamando la Santa Cecilia di Raffaello, scaturisce da una scultura che raffigurava una matrona romana.



Tuttavia quest'opera è il primo esempio nel quale Rubens dimostra di avere chiara consapevolezza dell'essenziale rapporto tra la pala d'altare e l'ambiente architettonico circostante. La croce raffigurata appare tagliata, a significare che essa si estende al di là dello spazio dipinto. Dietro sant'Elena, a sinistra, le salomoniche colonne tortili, impreziosite da un viluppo di tralci, sottolineano lo stretto rapporto tra la Città Santa del passato e la Città Santa moderna.

Intanto il duca Vincenzo, dopo le sue scaramucce contro i Turchi, era ritornato a Mantova dove, nel 1602, lo raggiunse Rubens per iniziare a lavorare al suo servizio.

La prima opera importante, realizzata l'anno successivo, fu un dipinto per la cappella maggiore nella chiesa dei Gesuiti, a Mantova, raffigurante il duca e tutta la sua famiglia, in adorazione della Trinità.

Rubens dispone il gruppo centrale dei due duchi, Vincenzo ed il padre Guglielmo, su di una terrazza, delimitata da una balaustra, e fiancheggiata da imponenti colonne, tanto alte da collegare quasi la terra al cielo. Non era molto facile creare un'atmosfera celeste intorno ai Gonzaga, così Rubens prende in prestito la convenzione, in uso nella scuola veneta, di raffigurare il Doge e la sua famiglia, in quanto committenti, al fianco dei santi e della Vergine, rifacendosi, in questo, al modello del grande ritratto del Tiziano della famiglia Vendramin.

Benchè il Concilio di Trento avesse stabilito regole precise per le raffigurazioni di visioni celesti, i veneziani erano notoriamente poco ortodossi, in fatto di dottrina. La Trinità, per esempio, si sarebbe dovuta riservare esclusivamente a santi ed apostoli. Ma Vincenzo desiderava ardentemente figurare come protettore dei Gesuiti e toccò a Rubens escogitare la soluzione.

Il grande dipinto è concepito in due parti: quella terrena, nella quale è rappresentata la famiglia Gonzaga che non si mostra propriamente in adorazione, e quella raffigurante la S.S. Trinità che appare come un elemento nettamente separato. Una sorta di quadro nel quadro.

Vincenzo Gonzaga appariva ai più come uno stravagante e vanesio personaggio, tuttavia non gli mancava il buon senso. Aveva, infatti, piena consapevolezza che Mantova si trovava tra due grandi possedimenti spagnoli, il ducato di Milano ed il regno di Napoli, dunque gli era ben chiaro chi governasse l'Italia. Si rendeva perfettamente conto dell'importanza strategica del suo piccolo stato, nel perenne conflitto tra Spagna e Francia, e, con l'ascesa di Filippo III al trono, cominciava a temere che il suo ducato venisse considerato troppo debole o volubile per poter mantenere un'indefinita libertà di azione. Altre città-stato del Rinascimento, ultimo esempio Ferrara, erano state infatti fagocitate per molto meno.

Di qui, la decisione di porre ai piedi del giovane Filippo III, e del suo favorito duca di Lerma, universalmente noto come il vero padrone della Spagna, un dono grandioso, che testimoniassero l'imperitura e rispettosa devozione al più potente dei principi cattolici. Questa mossa diplomatica avrebbe certamente avuto la sua efficacia.

Ma chi mandare come ambasciatore di tanta magnificenza? Perché i doni che si apprestava a mandare in Spagna erano davvero di straordinario valore. E chi meglio del suo coltissimo e raffinato pittore di corte poteva assolvere ad un incarico così importante e particolare? L'intuizione del duca che, nel giovane pittore, vi fossero qualità che ne facevano qualcosa di più che un umile servo, si rivelò per Rubens la prima vera opportunità che lo avrebbe spinto verso il radioso futuro che lo attendeva.



Il 5 Maggio del 1603 il convoglio di cavalli, carri e carrozza oltrepassò il ponte di San Giorgio, dirigendosi verso Ferrara. Dopo dieci giorni, ed un epico attraversamento degli Appennini sul passo della Futa, Rubens giunse a Firenze e da lì a Livorno, dove, dopo mille peripezie per trovare una nave, finalmente si imbarcò per Alicante. Una settimana dopo la carovana arrivò a Madrid, dove lo attendeva l'ambasciatore di Mantova, Hannibal Iberti, che lo accolse con gelida formalità. La freddezza dell'ambasciatore si giustificava

con il fatto che egli nulla sapeva di quella missione. Alla mala accoglienza del diplomatico si aggiunse la cattiva notizia che la corte si era trasferita a Valladolid. Inoltre Rubens aveva speso fino all'ultimo ducato. Fortunatamente un mercante gli concesse un prestito che gli consentì di continuare il suo viaggio. Ma, una volta giunto a destinazione, apprese che il re si era spostato in una non ben precisata località, nei pressi di Burgos. A quel punto decise di attendere il ritorno di Filippo e della sua corte a Valladolid.

Ma per Pieter i guai non erano finiti: quando aprì le casse, che contenevano i preziosi dipinti, una zaffata di aria mufida, che puzzava di paglia fradicia, gli invase le narici. Un fremito di terrore lo percorse mentre sollevava le tele marcite. I dipinti parevano colpiti dalla peste, il colore se ne veniva via a brandelli e la tela era tutto un fiorire di scaglie. Poteva riuscire a salvare qualcosa dalla rovina? Rubens, che era di temperamento metodico e poco incline al panico, comprese che non tutto era perduto. Il San Girolamo di Metsys ed il ritratto del duca di Mantova, di Pourbus, erano, per fortuna, in buone condizioni. Le vittime del maltempo spagnolo furono amorevolmente rimosse da casse e cornici, ripulite dalle muffe e stese ad asciugare al sole di Castiglia. Dove era rimasto attaccato alla tela, il colore era in gran parte sbiadito; ma, in quel caso, si poteva ricorrere ad una accurata operazione di restauro. Era un lavoro lento e minuzioso che poteva richiedere dei mesi.

Rubens, nell'intimo, intuiva che quella crisi, anziché recargli danno, poteva rafforzare la sua reputazione di artista di talento. Nel frattempo, il perfido Iberti spargeva la voce che, secondo il fiammingo, così lo definiva, ci sarebbero voluti almeno nove mesi per finire il lavoro. E sosteneva che il meglio che ci potesse aspettare da lui era un dipinto rustico, alla maniera nordica. Ma Rubens non si perse d'animo; sfruttò la situazione nella quale, suo malgrado, era venuto a trovarsi, mettendo a tacere l'arrogante diplomatico.

Poiché la freschezza del colore avrebbe immediatamente rivelato l'opera di restauro, ad un intenditore, Rubens decise di trasformare in virtù la schiettezza fiamminga, in contrasto con le goffe astuzie di Iberti. Se avesse lavorato con competenza e celerità, il merito del restauro gli sarebbe stato senz'altro riconosciuto. Inoltre, gli si presentava l'occasione di sostituire due tele, irrimediabilmente danneggiate, con due originali di sua produzione. Uno dei due dipinti era un

Eraclito e Democrito: il filosofo cupo ed il filosofo solare, seduti ai piedi di un albero, con un mappamondo tra di loro.

Quando la corte fece ritorno a Valladolid, fu l'ambasciatore Iberti, e non Rubens, che ne era incaricato, a presentare i doni del duca di Mantova a Filippo III, che ne fu entusiasta. Ma il giovane



Pieter ebbe il suo riscatto quando mostrò i doni del suo patrono al duca di Lerma. Dispose i dipinti più grandi in una sala ampia e quelli più piccoli, tra cui il suo Eraclito e Demostene, in un ambiente adiacente. Quando il duca entrò in quelle stanze, con la sua migliore espressione da intenditore stampata sul viso, vi rimase più di un'ora, spostandosi da un dipinto all'altro, mormorando frasi di apprezzamento. Ruben era stato così perfetto, nella sua meticolosa opera di restauro, che il duca credette di esaminare gli originali. Lerma fu letteralmente conquistato dal talento, dalla raffinatezza e dalla profondità di pensiero del pittore tanto che non poteva lasciar scappare un prodigio simile dalla più grande corte della cristianità. Scrisse, dunque, al duca Vincenzo, pregandolo di esonerare Rubens da precedenti impegni, così che l'artista potesse restare in Spagna. Il Gonzaga, da parte sua, fiutando

un subitaneo rialzo delle quotazioni del suo pittore, rifiutò, esortando l'artista a far ritorno quanto prima a Mantova. Poco incline a lasciar andare il nuovo artista, senza aver ricevuto nulla in cambio, il duca di Lerma si inventò un progetto, cui il Gonzaga non poteva opporre rifiuto, senza mancare di offendere l'uomo più potente di Spagna: commissionò a Rubens il proprio ritratto equestre.

Era la migliore occasione che Rubens avesse mai avuto per dimostrare il talento di artista che

aveva. Tuttavia quell'incarico comportava qualche rischio, per il giovane Pieter, al quale certo non mancava l'acuto istinto politico. Era stato il Tiziano, nel ritratto di Carlo V a cavallo, alla battaglia di Mühlberg, in cui l'imperatore figurava armato di tutto punto con la lunga lancia di cavaliere in pugno, a stabilire il modello del ritratto equestre di un principe. Il dipinto si trovava a l'Escorial e Rubens ne aveva fatto una copia, durante il suo breve soggiorno a Madrid. Il capolavoro di Tiziano gli rammentava il prototipo di tutti gli imperatori equestri: la statua di Marco Aurelio in Campidoglio. In quella scultura erano condensati tutti gli ideali imperiali: la ferma padronanza del grande cavallo voleva significare sovranità sul mondo intero, vigore marziale, compostezza filosofica. Alla formula



classica, Tiziano aveva aggiunto la qualità della cavalleria cristiana, così che Carlo V, il re-imperatore in groppa alla sua cavalcatura, era diventato anche il miles christianus, il perfetto cavaliere di Cristo, in arme contro i pagani.

Poiché le chiacchiere di corte attribuivano il reale potere al duca di Lerma, non al re Filippo III, e questo non solo nelle apparenze, Rubens doveva ben badare a non rinsaldare quelle voci con un dipinto che potesse anche solo sfiorare la lesa maestà. La soluzione adottata fu di ruotare la figura di novanta gradi, rispetto al ritratto di profilo del Tiziano, in modo da porla in posizione frontale, rispetto allo spettatore, in qualche modo simile al San martino di El Greco.

Alla fine di Novembre del 1603 Rubens terminò il ritratto. Intanto da Mantova, il duca Vincenzo, attraverso una serie di lettere sempre più pressanti, sollecitava il ritorno. Il Gonzaga aveva intenzione di farlo rientrare, passando per Parigi e Fontainebleau, affinché eseguisse alcuni ritratti di nobildonne francesi, da aggiungere alle sue collezioni. Ma Rubens rispose con altrettante lettere,

garbate, ma ferme e determinate, nelle quali pregava il duca di affidare l'incarico ad altri pittori, già presenti in Francia. La tenacia, condita con un pizzico di sfacciataggine, dettero i loro frutti: l'ordine di recarsi in Francia a ritrarre le bellezze locali non venne ripetuto, così Rubens poté imbarcarsi direttamente per l'Italia. Se nell'attraversamento del Mediterraneo egli abbia trovato tempo calmo o tempestoso non ci è dato di sapere.

Certamente la traversata dovette fargli immaginare i terribili mutamenti del mare. Al suo ritorno a Mantova, e prima di lasciarla definitivamente nel dicembre 1606, dipinse, infatti, alcune opere di sublime tragicità: Ero e



Leandro, l'Esercito Egiziano, sommerso dalle acque del mar Rosso ed il Naufregio di Enea, ciclo di dipinti in cui il mondo della disperazione è fuso, con sublime maestria, con quello della speranza.

Pieter Paul Rubens si trasferì, poi, dal fratello Philpp, a Roma, dove rimase a completare i suoi studi classici. Infine, dopo un breve soggiorno a Genova, tornò definitivamente ad Anversa per involarsi verso quel glorioso destino che lo condurrà sull'Olimpo dei grandi maestri.

GRASSO E' DAVVERO BELLO?

Anna Valerio



Con la fine delle feste saranno molte le riviste a larga diffusione che dedicheranno le loro pagine centrali a ricordarci quali sono le regole per la buona salute a tavola.

Ma gli effetti degli stravizi del Natale, delle cene con amici e dei brindisi al nuovo anno, già si notano e quindi ecco che le motivazioni estetiche ritornano imperative e pare siano fra gli stimoli più importanti alla restrizione calorica e all'alimentazione controllata. Tutto questo come se l'attenzione alla nutrizione non fosse altrettanto importante anche negli altri periodi dell'anno.

Nel mondo scientifico il punto di vista è tutt'altro poiché è opinione consolidata già da molto tempo che l'abuso in particolare di alcuni specifici alimenti comporti un rischio aumentato di sviluppare

patologie non solo tumorali ma anche cardiovascolari e metaboliche.

Negli anni '50-'60 era uso aggiungere gli alimenti con coloranti, per renderli più appetibili, e con conservanti per prevenirne la degradazione. Allora non erano noti gli effetti di tali additivi e il tumore allo stomaco, per esempio, era molto più frequente di quanto non lo sia oggi che per la conservazione si prediligono, almeno quando è possibile, le tecniche che utilizzano il freddo. Ormai da qualche decennio si conoscono, infatti, gli effetti cancerogeni di un gran numero di sostanze che possono essere ingerite con gli alimenti. Tra queste, per fare un esempio, un ruolo importante lo ricoprono le aflatoossine responsabili dell'insorgenza di una forma di tumore del fegato. Queste sono tossine prodotte da particolari funghi che attaccano i cereali, la cui contaminazione rappresenta una delle problematiche emergenti nel campo della sicurezza igienico-sanitaria dei prodotti cerealicoli.

O ancora le nitrosammine che non vengono ingerite con i cibi ma derivano da una reazione in ambiente molto acido (lo stomaco offre un ambiente di questo tipo) dei nitriti, usati molto spesso come conservanti nelle carni insaccate, per es., con le ammine che possono derivare da molecole proteiche quali quelle presenti in cibi come la carne, il pesce, i derivati del latte ecc.

E' stata rilevata un'associazione diretta tra nitrosammine e tumore dello stomaco e dell'esofago.

Sul versante opposto, sono ormai moltissimi gli studi sperimentali che dimostrano come un elevato consumo di frutta e verdura risulti protettivo nei confronti di un buon numero di tumori. Una delle ragioni sarebbe legata all'elevato contenuto di antiossidanti capaci di contrastare l'azione dannosa esercitata dai radicali liberi a livello del DNA.

A questa interpretazione se ne aggiunge un'altra, proposta in un recente studio pubblicato sulla prestigiosa rivista *British Journal of Cancer*, che affronta lo studio da un punto di vista genetico. Apriamo una piccola parentesi per capire bene di che cosa si parla.

Tra tutti i geni presenti nel DNA delle nostre cellule, ce ne sono alcuni definiti oncogeni e altri oncosoppressori; entrambi i tipi, in condizioni normali, sono coinvolti nella regolazione della crescita cellulare: gli oncogeni ne stimolano la moltiplicazione, mentre gli oncosoppressori la inibiscono. Se, proprio a livello di questi geni, intervengono dei cambiamenti nella sequenza del DNA, ovvero si verifica quella che viene chiamata mutazione, lo sviluppo delle cellule non può più essere regolato correttamente e si possono verificare situazioni di crescita e divisione incontrollata fino ad arrivare al cancro.

Tornando allo studio di cui si diceva, gli autori hanno dimostrato come alcune molecole, presenti soprattutto nelle crucifere (cavoli, cavolfiori, broccoli) e nella soia potenziano l'azione di due geni oncosoppressori (BRCA1 e BRCA2) proteggendo, di fatto, contro l'insorgenza di alcuni tipi di tumore. La molecola responsabile di questo effetto straordinario è la glucorafanina che viene naturalmente convertita in sulforafano all'interno del nostro organismo. Il sulforafano pare essere in grado di regolare il gene Pten, oncosoppressore che, quando è mutato, è uno dei responsabili dello sviluppo del tumore alla prostata. Questo dimostra un effetto diretto sulla regolazione genica dato da sostanze ingerite con la dieta.

L'American Institute for Cancer Research (AICR) a tal proposito ha dimostrato che ben oltre il 30% dei tumori sono direttamente riconducibili al tipo di alimentazione sia in termini quantitativi (eccesso di introduzione di calorie associato a una insufficiente attività fisica), sia in termini qualitativi: consumo eccessivo di zuccheri semplici (dolci confezionati, gelati), di proteine di origine animale (carne, uova, latte e suoi derivati), di grassi animali e vegetali. Quindi, agendo esclusivamente sulla nostra alimentazione, con una dieta corretta e una scelta ragionata dei cibi, si potrebbe prevenire l'insorgenza di una significativa percentuale di tumori.

Ma non solo!

Una sana ed equilibrata alimentazione protegge anche da una serie di altre patologie, in primis quelle cardiovascolari e quelle generate dal sovrappeso e dall'obesità.

Basta che ci si guardi intorno per avere la conferma di quanto sta succedendo alla società italiana, specchio fedele di quanto accade nel mondo occidentale. Secondo l'Organizzazione mondiale della sanità (OMS), dagli anni ottanta l'obesità è triplicata in molti paesi europei e il numero di persone colpite continua a crescere.

E' da tempo, almeno da 40 anni, che nel mondo scientifico c'è piena consapevolezza dei rischi per la salute associati al sovrappeso o peggio all'obesità ma evidentemente le campagne informative rivolte al grande pubblico non sono state sufficientemente efficaci. Nel nostro Paese oggi oltre il 22% della popolazione infantile è in sovrappeso o addirittura obesa (più del 7%). Di questi bambini, uno su due, dopo i 30 anni, avrà un'elevatissima probabilità di diventare diabetico (di un certo tipo di diabete, il cosiddetto "tipo II") e rischierà un infarto del miocardio prima dei 40 anni.

C'è un forte legame infatti tra obesità, diabete, malattie cardiovascolari e stile di vita: noi in occidente mangiamo davvero troppo (le porzioni di cibo sono infatti eccessive) e male (privilegiando alimenti ipercalorici e troppo raffinati) e, come coronamento in senso negativo, non ci muoviamo a sufficienza.

Proprio per queste ragioni sovrappeso e obesità dilagano e, quel che è peggio, si manifestano già nella popolazione pediatrica appunto, sulla quale quindi gravano le scelte dei genitori che pare non vogliano prendere coscienza del fatto che il futuro per i loro figli non sarà semplice, tra rischi di malattie cardiovascolari, metaboliche, ipertensive o altro.

Tutte le Società mondiali di Cardiologia ormai citano il diabete come un fattore indipendente di rischio per le malattie cardiovascolari, che sono la prima causa di morte prematura fra i diabetici appunto. Vuol dire che se una persona soffre di diabete ha un rischio doppio o quadrupolo di sviluppare una patologia cardiaca o di avere un ictus, rispetto ai non diabetici. Inoltre, è stato visto che dopo 15 anni di malattia diabetica circa il 2% di pazienti diventa cieco e circa il 10% sviluppa comunque gravi handicap visivi. Ma questa malattia è anche la più importante causa di patologie renali (43%) e anche delle amputazioni degli arti inferiori per causa non-traumatica (oltre il 60%).

E l'obesità è, appunto, il primo e il più grave tra i fattori di rischio del diabete: il 50% dei soggetti obesi da più di 25 anni è infatti diabetico. Se si vuole prevenire il diabete, e le conseguenti patologie cardiovascolari, bisogna in primis prevenire l'obesità.

La situazione in altri paesi occidentali non è diversa da quella italiana. In Gran Bretagna un adulto su quattro è obeso e anche lì il fenomeno sta paurosamente contagiando la popolazione adolescenziale e infantile. Gli epidemiologi, che studiano questo fenomeno, sono talmente preoccupati da questa linea di tendenza da aver proposto di istituire addirittura una tassa sul cibo "spazzatura" (junk food) da applicarsi ai cibi ipercalorici, ricchi di grassi e di carboidrati raffinati. Secondo i dati nazionali, circa 230.000 persone soffrono di malattie cardiovascolari e ogni due minuti una persona ha un infarto del miocardio.

In Australia, secondo uno studio del Dipartimento della Sanità, l'obesità ha superato il fumo come causa principale di morte prematura e di malattia infatti in 6 anni il contributo del peso eccessivo sulla cattiva salute è raddoppiato mentre il ruolo del tabacco si è ridotto a $\frac{1}{4}$ grazie al successo delle campagne educative.

E' senz'altro sorprendente apprendere come il 65% della popolazione mondiale viva in paesi in cui il sovrappeso miete più vittime del sottopeso.

Un ruolo di primo piano in questo settore è giocato dalla famiglia dei recettori ormonali nucleari PPARs (peroxisome proliferator-activated receptors) legati allo sviluppo di obesità. I PPARs regolano l'espressione di numerosi geni coinvolti nel controllo del metabolismo lipidico e glucidico, della spesa energetica ecc. e vengono attivati da grassi e derivati. Questi "sensori di lipidi", una volta attivati, possono dirigere il metabolismo lipidico e glucidico verso altri processi fisiologici quali la proliferazione cellulare, l'infiammazione, il differenziamento cellulare ecc.

Sono stati descritti tre isotipi PPAR: alfa, delta, gamma che hanno un ruolo integrato nel controllo dell'espressione dei geni relativi al metabolismo dei lipidi. In particolare PPAR-g è un fattore di trascrizione con un ruolo chiave nella differenziazione degli adipociti.

Questo gene è presente nella variante detta pro12 e in quella ala12, della quale è portatore circa il 12% della popolazione. Possedere il polimorfismo pro12/ala significa avere la capacità di tenere sotto controllo facilmente l'equilibrio associato a un fenotipo più magro, con un miglior profilo di utilizzazione di zuccheri e di grassi e conseguente minor rischio di obesità e diabete. Ma, sorprendentemente, quando questi soggetti sono nutriti con una dieta ricca di grassi, i loro benefici "genetici" pare scompaiano ed essi diventano addirittura più facilmente e gravemente obesi degli altri suggerendo che il ruolo protettivo della variante ala è presente sì ma è legato alla dieta e che ci sarebbe dunque un'importante interazione tra il gene Ppar2 e l'ambiente.

Quindi il rischio di sviluppare obesità (infantile e dell'adulto) è associato a una combinazione di geni e stile di vita.

Si richiamano, già a partire dalla vita fetale, meccanismi di tipo epigenetico cioè cambiamenti nella funzionalità del genoma che si verificano senza modifiche alla struttura del DNA (al contrario delle mutazioni). In particolare, alcuni esperimenti sugli animali hanno dimostrato come una dieta materna non adeguata nel periodo prenatale (sia nel senso di sotto- che di sovra-nutrizione, alcuni parlano anche di carenza di carboidrati nei primi tempi della gravidanza) può causare alterazioni epigenetiche nei geni che controllano il metabolismo e studi recenti sembrano confermare tale processo anche nell'uomo.

Ma questi nuovi risultati sperimentali non devono fornirci alibi: l'obesità sicuramente ha la sua causa primaria nella sovralimentazione e nell'assenza di esercizio fisico.

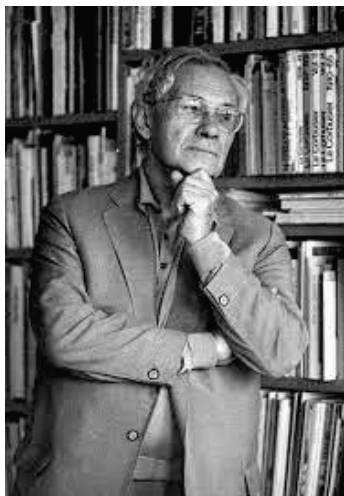
Molte sono le evidenze quindi che ci dovrebbero spingere a cambiare stile di vita, non solo per noi stessi ma soprattutto per essere di esempio ai nostri figli, spesso vittime incolpevoli di una società del benessere che ha assegnato al cibo, sia nel momento conviviale della condivisione che nei momenti di solitudine, un significato compensatorio di bene-rifugio.

Che fare, data la situazione davvero sconcertante?

Sicuramente una capillare diffusione delle regole per una corretta alimentazione già a partire dalle scuole primarie, una campagna incisiva e mirata nei media che informi sui rischi legati alla sovralimentazione nonché un sempre maggiore controllo nella preparazione degli alimenti conservati e di quanto viene posto in commercio. Certo gli ostacoli prevedibili deriveranno proprio dall'industria alimentare che sull'alimentazione incontrollata, specie dei bambini, ha costruito cinicamente la propria fortuna ma la presa di coscienza di una nazione evoluta deve saper andare al di là degli interessi delle lobby e pensare al reale benessere della popolazione.

MAX BILL FONDATORE DEL CONCRETISMO

Alessandro Giuriati



Artista estremamente poliedrico, riesce nella sua lunga carriera a coniugare tutte le arti visive esistenti, passando dall'architettura al design, dalla pittura alla grafica e alla scultura. In più, si dimostra anche un valido teorico per tutte le forme d'arte di cui si occupa.

Nato il 22 dicembre 1908 in Svizzera a Wintherthur, nel Cantone di lingua tedesca di Zurigo, studia la lavorazione dell'argento presso la Scuola Artigiana (Kunstgewerbeschule) di Zurigo tra il 1924 e il 1927.

Successivamente inizia a frequentare il Bauhaus di Dessau, in Germania, dove dal 1927 al 1929 ha come insegnanti artisti come Vasilij Kandinskij, Paul Klee, Walter Gropius e Oskar Schlemmer, esperienza che contribuisce alla formazione del suo approccio funzionalista alla progettazione del manufatto.

Negli anni '30 partecipa alle attività del gruppo parigino "Abstraction - Création" ed inizia ad esporre le prime sculture alla Triennale di Milano.

Dal 1937 è uno dei promotori di "Allianz", associazione dei moderni artisti svizzeri, al cui interno sorge il movimento "Zürcher Konkrete" (Concretismo di Zurigo), che tende a proporre opere in cui i colori e gli elementi geometrici fondamentali (i quadrati, i rettangoli, le linee) sono organizzati in una serializzazione ottenuta dalla ripetizione oggettiva e matematica dei singoli moduli di cui sono composti.

Nello stesso anno partecipa al V CIAM (Congrès Internationaux d'Architecture Moderne) in cui, rappresentando il meglio dell'arte svizzera del tempo, si confronta e rafforza amicizia e collaborazioni con Le Corbusier, Ludwig Mies Van Der Rohe, Piet Mondrian, Hans Arp, Max Ernst, Charles Eames, Georges Vantongerloo.

Dagli anni '50 è considerato il più importante esponente del design svizzero e dell'arte concreta, con i suoi studi sui caratteri tipografici e sull'industrial design, contraddistinti significativamente da estrema chiarezza e ricerca delle proporzioni. La sua idea è di creare forme che siano la perfetta rappresentazione della nuova fisica del XX secolo, perché la scienza della forma possa essere compresa dai sensi. L'elemento fondamentale e caratterizzante della forma degli oggetti permette la percezione di una comprensione universale del messaggio espresso: la chiarezza dei rapporti matematici su cui è basata la progettazione dei prodotti riesce in questo modo ad esprimere totalmente la purezza formale ed estetica in modo assolutamente concreto.

Da questo punto di vista si può considerare Max Bill non un razionalista, ma un fenomenologo, l'artista che intende l'incarnazione come la più alta espressione di un'arte concreta. Da qui si pone come naturale interprete della prosecuzione ed evoluzione dei concetti assimilate al Bauhaus con un superamento delle teorie nella definizione della forma-prodotto nell'industrial design.

Tra gli oggetti da lui progettati e diventati iconici, si ricordano la macchina da scrivere "Patria" del 1944, la sedia e il tavolo a tre gambe del 1949 e, naturalmente gli orologi frutto della collaborazione con l'azienda orologiera tedesca Junghans: a partire dal 1951 con l'orologio a muro da cucina con timer, al modello sempre a muro da ufficio del 1961, oltre agli orologi da polso prodotti dal 1956 al 1962. Una particolarità: gli orologi da polso sono ancora oggi presenti con il nome "Max Bill" a catalogo nella produzione Junghans, aggiornati agli standard di produzione moderni, ma ancora con il suo design e la sua firma incisa sul fondello.

Come grafico progetta logotipi, marchi, manifesti pubblicitari, tra cui quello delle Olimpiadi di Monaco di Baviera del 1972.

Opera sua è anche il progetto di impaginazione dell'Opera Completa di Le Corbusier, ancora oggi a catalogo e acquistabile nelle librerie specializzate.

Il suo impegno nella didattica inizia negli anni '40 alla Scuola d'Arte di Zurigo, proseguendo alla Scuola di Design di Ulm che abbraccia le sue teorie sul formalismo geometrico. A questo riguardo progetta nel 1954 appositamente per l'istituto uno sgabello minimalista chiamato Ulmer Hocker che può essere utilizzato dagli studenti sia come seduta che come porta-libri. Poi è professore alla Staatliche Hochschule für Bildende Künste di Amburgo, membro associato della Reale Accademia Fiamminga di Scienze, Letteratura e Belle arti di Bruxelles così come dell'accademia delle arti di Berlino. All'insegnamento affianca un'intensa e costante partecipazione a conferenze e simposi in tutto il mondo, così come la pubblicazione di testi e trattati capaci di influenzare per anni anche le generazioni successive a tema architettura, design e grafica.

Nella pittura si esprime sempre con impostazioni molto geometriche e utilizzando colori primari. Anche se a prima vista le sue composizioni potrebbero sembrare una ripetizione di concetti tipici dell'arte astratta, il suo "astrattismo concreto", in realtà presenta al suo interno una profonda versatilità che viene completamente trasmessa dalle tele. La ricerca di colori stesi nel modo più omogeneo possibile lo spingono ad utilizzare in prevalenza la spatola, che permette una stesura molto liscia, per raggiungere una perfezione formale di estrema raffinatezza.

Si spegne a Berlino per complicazioni a seguito di un infarto il 9 dicembre 1994.

IL 20 DI TAUREONE SI SPOSA ECATE

Umberto Simone



Di Eros si conosceva a stento il nome (anzi non era assodato nemmeno quello: Eros? Erode? Eronda?) fino a quando nel 1891 il Kenyon non pubblicò un papiro del British Museum che conteneva sette mimiambi, i frammenti di un ottavo e il titolo, o appena poco più, di un nono. Comunque dell'autore, che viene citato in maniera elogiativa, fra gli altri, da Plinio il Giovane, non si sa

tuttora molto: dal fatto che il terzo e il quarto dei suoi componimenti siano entrambi ambientati con abbondanza di particolari nell'isola di Kos si è dedotto che fosse quella la sua provenienza, e il periodo storico nel quale ha vissuto è sicuramente la prima metà del III secolo a. C., cioè i regni di Tolomeo II Filadelfo e, più ancora, di Tolomeo III Evergete. Questo recupero è stato senza dubbio molto prezioso, giacché, sebbene per ciò che concerne il livello artistico non siamo certamente a quote eccelse, tuttavia leggere Eros è estremamente interessante, istruttivo e anche molto divertente, e se ne capirà quanto prima il perché.

I mimiambi sono testi di lunghezza ridotta, in media un centinaio di versi. Si chiamano così perché sono dei mimi, ossia dei componimenti di carattere imitativo sul tipo di quelli che scriveva in prosa quel Sofrone di Siracusa tanto amato e imitato nei suoi dialoghi da Platone, però composti stavolta in metro giambico, anzi, per essere più precisi, in quel particolare tipo di trimetro giambico che è il coliambo, la cui invenzione viene attribuita allo scurrile e *bohémien* poeta ionico Ipponatte di Efeso. Egli, per descrivere in modo acconcio la vita lercia e miserabile che conduceva (o che forse, come ora malignano alcuni scettici critici, per smania di maledettismo *ante litteram*, affermava soltanto di condurre) forgì appunto questo verso, il più stonato e sgraziato possibile, visto che in esso l'alternanza di sillabe brevi e sillabe lunghe del trimetro giambico "normale" proprio nell'ultimo piede di colpo si inverte, cosicché l'inatteso cozzo fra due sillabe entrambi lunghe altera come una stecca, o come una pernaccchia, la musicetta fino a quel momento aerea, giustificando ampiamente l'altro nome che viene dato a tale tipo di verso: quello di *scazonte*, ovvero zoppicante. Insomma è un metro congegnato appositamente per l'invettiva, e, più in generale, per la trivialità, e in tale chiave viene usato non soltanto da altri autori greci, per esempio Callimaco, ma anche latini, come Catullo e Orazio; ed Eronda, che di Ipponatte era un incondizionato ammiratore, non si serve d'altro verso che di questo. Ma prima di passare a esaminare uno per uno i vari componimenti, non si può non accennare almeno di sfuggita al fatto che si ignora se fossero destinati alla semplice lettura, come alcuni idilli di Teocrito ad essi affini, o se venissero rappresentati in pubblico, come il loro carattere di mimi richiederebbe. La controversia fra gli studiosi è ancora irrisolta: però particolarmente brillante mi sembra l'ipotesi, avanzata da qualcuno, di un unico declamatore che interpretasse da solo tutte le parti, qualcosa di molto simile al moderno *cabaret*, o, ancora meglio, alle straordinarie *performances* cui ci hanno al giorno d'oggi abituati, che so, un Dario Fo, oppure un Paolo Poli.

Nel primo mimo, *La mezzana* o *La tentatrice*, la vecchia Gillide va a trovare la giovane Metriche che, non vedendola da molto tempo, sulle prime la accoglie assai volentieri, chiamandola addirittura "mammetta". Ma ha un secondo fine, la mammetta, e anche piuttosto losco, e ben presto viene alla luce: "*Figlia mia, quanto tempo è ormai che sei vedova e sola soletta logori le lenzuola? Da quando Mandri se ne andò in Egitto sono passati dieci mesi, e non ti manda un rigo:*

si è dimenticato di te, ha bevuto a una nuova coppa, Là Afrodite ci sta di casa, c'è di tutto in Egitto: soldi, palestre, potere, clima buono, onori, spettacoli, filosofi, e oro, e bei ragazzi, e il tempio degli Dei fratello e sorella, un re come si deve, il Museo, vini scelti ... e donne, donne tante, per Proserpina, più numerose delle stelle in cielo, e simili alle dee che un tempo si presentarono a Paride ..." E il discorso prosegue sempre più insinuante, persino coadiuvato da qualche cinico proverbio, come, molti secoli dopo, avverrà nell'ineffabile eloquio della Celestina di De Rojas: *"Cambia registro, e per due o tre giorni pensala diversamente, e sta' allegra, e spassatela con qualche altro: una nave non è sicura, se è ormeggiata a un'ancora sola ..."* E infine, dopo essersi accertata che nessuno origli, la brava vecchina scopre le sue carte: ci sarebbe un giovane di ottima famiglia, e che ha vinto un sacco di gare prestigiose nel pugilato, e che ha fior di quattrini, e che non farebbe male a una mosca, e che quanto a donne è ancora un suggello intatto, e che da quando ha intravisto Metriche nel corso di una processione religiosa non ha più pace e non fa che tormentare Gillide affinché lo soccorra: *"Metriche, figlia mia, offri questo peccato, questo solo, alla Dea; dedicati a lei, che non ti metta gli occhi addosso la vecchiaia quando meno l'aspetti. E prenderai due piccioni con una fava: godrai, godrai oltre ogni dire, e regali ne riceverai più di quanti tu possa immaginare. Pensaci, e dammi retta ..."* Ma Metriche non ci casca; *"Questi discorsi da un'altra non li avrei sopportati, e dopo averla resa zoppa tanto quanto la sua canzone le avrei insegnato a considerare nemica la soglia di questa casa. Tu però, cara mia, qui non tornarci più con certe proposte ... e lascia che Metriche figlia di Pitea continui a scaldare la seggiola: nessuno riderà alle spalle di Mandri."* Poi le fa versare dalla serva un bel bicchierone di vino e siccome Gillide bevendo cerca di ritornare alla carica la interrompe con asciutta decisione, facendole capire che la visita è conclusa.

Il secondo mimo, *Il padrone di bordello*, è un monologo, anzi un'arringa giudiziaria che Battaro, il tenentario di una casa di malaffare nominato appunto nel titolo, pronuncia contro Talete, un mercante di grano molto facoltoso e altrettanto violento e manesco, che di notte ha rapito a viva forza una delle sue ragazze. Il protagonista è un personaggio a tutto tondo, notevole fra l'altro per la turpe fierezza con la quale parla del proprio mestiere, esercitato prima di lui, come egli tiene a sottolineare, già da suo padre e da suo nonno. Particolarmente comico risulta il passo in cui quest'ultimo rappresentante della gloriosa ditta di famiglia invita Mirtila, la ragazza aggredita, a spogliarsi perché la giuria possa constatare su di lei i segni ancora evidenti dei maltrattamenti subiti: e siccome la poveretta è imbarazzata e intimidita la rassicura: *"Non avere vergogna: fa' conto di vedere, nei giudici qui presenti, dei padri, dei fratelli ..."* Un arguto studioso ha cercato in proposito di raffigurarsi lo sbalordimento degli onorevoli e rispettabilissimi giurati nel sentirsi così disinvolatamente apparentati a una Mirtila qualunque; io invece preferisco immaginare il piacevole diversivo offerto agli anzianotti ma arzilli membri di uno scalcinato tribunale di provincia rispetto alle solite noiosissime cause di abigeato o di spostamento di pietre di confine ... L'intero brano è comunque senza dubbio la scoperta parodia del famoso processo di Frine, nel quale lo scaltro avvocato Iperide, per difendere la sua bellissima patrocinata dall'accusa di empietà, come estrema risorsa la mostrò ai giudici nuda in tutto il suo splendore, ottenendone (è il caso di dirlo?) la rapida assoluzione all'unanimità.

Nel terzo mimo, *Il maestro di scuola*, Metrotima, la madre di Cottalo, un ragazzotto discolo e scioperato, chiede al maestro di lui, Lamprisco, di affibbiargli sui due piedi una oltremodo energica punizione corporale, giustificando la propria richiesta con l'elenco tra il querulo e l'acrimonioso di tutte le malefatte dell'incorreggibile rampollo, ma ancor più di tutte le frustrazioni che, con un marito mezzo invalido, una nonna mezza andata, e i sacrifici inutili per quell'irresponsabile di figlio, essa è costretta a vivere senza scampo giorno dopo giorno. Particolari umili e gustosi ci illustrano qui un quotidiano tanto remoto nel tempo eppure ben comprensibile, e ancora condivisibile: la scorgiamo, quasi, la tavoletta per scrivere che la madre invano si ostina ad incerare, e che rimane invece derelitta fra la parete e il piede del letto, mentre i dadi, di cui Cottalo si avvale nella bisca fra i facchini e gli schiavi fuggiaschi suoi degni comparì, vengono da lui lustrati e gelosamente

conservati in borsette o reticelle; e possiamo anche facilmente immaginarcelo quando per sfuggire ai rimproveri materni si arrampica sui tetti e se ne sta lì a gambe penzoloni come una scimmia, sbriciolando fra l'altro tutte le tegole *"neanche fossero biscotti"* così poi quando viene inverno la povera donna deve sborsare tre mezzi oboli per ogni mattone, giacché tutto il condominio non fa che gridare all'unisono: *"Queste sono prodezze di Cottalo di Metrotima!"*

Il quarto mimo, *Il sacrificio ad Asclepio*, si svolge, com'è già si è detto, a Kos, dove al dio medico era dedicato un tempio secondo per importanza solo a quello celeberrimo di Epidauro. Due donnette, in occasione del rito, si attardano ad ammirare con commenti di strampalata ingenuità (eh, un giorno o l'altro gli uomini riusciranno a fare persino statue semoventi!) le opere d'arte in effetti presenti allora nel santuario, e per noi completamente perdute, firmate dai figli, entrambi scultori, di Prassitele, Cefisodoto e Timarco, e dal sommo pittore Apelle di Efeso, anche se il rapimento estetico non impedisce loro di strapazzare e minacciare le serve che le accompagnano. E la schiavitù ha il suo peso anche nel mimo successivo, *La gelosa*, ambientato nella casa di Bitinna, una donna certamente matura, forse vedova, che si mantiene come amante appunto uno schiavo, il cui ruolo di mantenuto viene ribadito dal nome, Gastrone, indicante chiaramente qualcuno di ben pasciuto, una sorta insomma di grosso animale di lusso. Bitinna sospetta di essere stata tradita con una vicina, e tutta la sua natura feroce e volgare esplode: assai male se la passerebbe il bellimbusto, già messo in ceppi e minacciato di marchi roventi sul viso, se non intercedesse in suo favore Cidilla, un'altra serva che però Bitinna ama come una figlia. Così, la punizione viene rinviata alla prossima scenata, anche perché appare evidente che Bitinna, sotto sotto, al suo *ragazzo giocattolo* ci tiene moltissimo.

Il sesto mimo, *Le donne a colloquio intimo*, è quello che ha il soggetto più scabroso, in quanto la conversazione a quattr'occhi fra le amiche Coritto e Metrò verte su un arnese di cuoio molto conteso fra donne sole o male accompagnate e il cui vistoso colore scarlatto deflagra di continuo nel discorso. L'autore di siffatto capolavoro è un calzolaio di nome Cerdone, ma non quel Cerdone con gli occhi celesti che abita vicino a Mirtalina e che non saprebbe attaccare un plettro a una lira, e nemmeno l'altro che sta vicino al casamento di Ermodoro venendo dalla piazza, e che era sì qualcuno una volta, ma adesso si è rimbambito, bensì un terzo Cerdone, piccolo e calvo, che assomiglia a un certo Prassino quanto un fico a un altro fico, e che quando si presentò coi suoi manufatti *"degni della dea Atena"* a casa di Coritto, di oscuri, anzi di scarlatti oggetti del desiderio ne aveva con sé addirittura due, però a Coritto non ne ha voluto vendere che uno, nonostante tutte le manovre di lei: *"Che cosa non ho fatto, Metrò mia! Che moine non ho adoperato! L'ho baciato, l'ho lisciato sulla pelata, gli ho versato vino dolce, l'ho palpeggiato ... tutto insomma, tranne che andarci a letto."* *"Ma anche quello bisognava fare, se lo chiedeva"*, sbotta l'impulsiva Metrò, e Coritto risponde: *"Bisognava certo, ma non ci fu l'opportunità, perché ci stava lì tra i piedi la serva di Bitade, che per non spendere quei quattro soldi e farsi accomodare la macina usa la nostra notte e giorno, tanto che a poco a poco ce la sta riducendo in polvere."*

Il settimo mimo, *il calzolaio*, è da molti considerato il più bello di tutti. Anche qui il calzolaio si chiama Cerdone, ma questa volta è proprio scarpe e solo quelle che vende, scarpe alla moda, di tutti i tipi e per tutti i gusti, tanto che la lista dei vari modelli in offerta va dal verso 56 al verso 61, con una dovizia terminologica che si burla anche di traduttori molto più valenti di me; con una certa approssimazione, comunque, verrebbero menzionate *"scarpe di Sicione, scarpe d'Ambracia, lisce, pollastrine, pappagalline, canapine, pantofole di lusso, mezze scarpe, pianelle ioniche, babbucce, tacchi alti, grancholine, sandali argivi, scarlatte, alla maschietta, da passeggio."* Ma ancora più formidabile del suo inesauribile assortimento è il calzolaio in persona, alle prese con alcune clienti condotte nel suo negozio (anche perché il 20 di Taureone si sposa Écate, la figlia di Artacena, e quindi bisogna rinnovare il guardaroba) da un'omonima della Metrò del mimo precedente, che gli fa occultamente da intermediaria trovandoci beninteso il suo bravo tornaconto. Cerdone ha una parlantina praticamente inarrestabile: si lagna dei conciatori che si

succhiano tutto il guadagno, del mestiere infame, dei tempi infausti, degli schiavi infingardi, e poi elogia ditirambicamente l'opera delle proprie mani mentre denigra acidamente quella degli altri (*"Che zoccolo rognoso vi hanno attaccato al piede! È un bove che vi ha calzate!"*) e se occorre fa persino il galante: *"La tua voce, signora, mi solleverebbe, dischetto e tutto, in alto fino al cielo, per quanto io sia un macigno, perché la tua non è una lingua, ma un filtro di piacere. Ah, non è lontano dagli dei colui per il quale notte e giorno tu dischiudi le labbra. Qua il piedino, che ci provi la suola. Caspita, non c'è niente né da levare né da aggiungere. Tutte le cose belle vanno a pennello a chi è bella ..."*

È un vero peccato che l'ottavo componimento, *Il sogno*, non sia completo, perché esso non doveva avere tanto un andamento mimico, quanto piuttosto un significato allegorico, sebbene cominci in modo simile agli altri, con una donna che al mattino si sveglia e dopo i soliti rimproveri ai servi si apparta con la schiava preferita per raccontarle lo strano sogno fatto quella stessa notte. La narratrice che nel corso del sogno riesce lei sola, durante una festa di pastori, a saltare su un otre di pelle unto d'olio e a mantenersi in equilibrio rappresenta senza dubbio Eroda stesso, vittorioso sulle difficoltà della poesia, e il vecchio che a un certo punto la minaccia con un bastone è altrettanto indubbiamente il grande modello imitato e pertanto sfidato, Ipponatte. Però il finale manca, e sul significato dell'intero brano non si possono fare che delle congetture non passibili di ulteriori approfondimenti.

In chiusura, ritorniamo alla data iniziale, 1891: dunque, quando Eroda riapparve, era in auge il verismo. Ecco perché si gridò subito al miracolo, e, incautamente, al capolavoro. Col passare del tempo, le cose si sono alquanto ridimensionate, e se, nel suo genere, Eroda resta davvero molto singolare per il proprio realismo, è tuttavia difficile parlare a suo riguardo di poesia, anche e soprattutto perché la poesia la fa principalmente la lingua, e, sebbene egli adotti locuzioni e costrutti tipicamente popolari, li inquina poi però di continuo con termini dotti, ricercati, artificiosi, insomma da smaccato erudito alessandrino. Leggerlo è in ogni caso, come ci illudiamo di avere dimostrato con gli esempi riportati, un grande piacere e un proficuo investimento, dato che la sua pagina, malgrado lo scorrere dei secoli, per dirla con Marziale, *sapit hominem*: serba cioè una calorosa, familiare fragranza di umano – e già questo, per un autore, non è certo un piccolo merito.

L'IMPRESA DI FIUME

“Breve storia di una rappresentazione dannunziana tra mito e tragedia tutta italiana”

Gianfranco Coccia



Nella parte orientale dell'Alto Adriatico, cuore del Vecchio Continente, poco più di un secolo fa è andata in scena una rappresentazione ben diversa da quelle concepite in epoca pregressa da Gabriele D'Annunzio, *il Vate, il Comandante*, personaggio a quel tempo assai famoso non solo nel patrio suolo italico: un vero mattatore, un tipico esempio di uomo di stampo medico, un poeta dai versi sonori, inimitabili e

anticipatori anche del Futurismo, un esteta, uno scrittore sublime, uno statista e un audace uomo d'arme, (basti ricordare il clamoroso volo su Vienna o la beffa di Buccari) e, per di più, un uomo che sapendo di essere fascinoso, amava sempre circondarsi di belle donne, ma capace di accomunarsi anche ai debiti tanto da costringerlo a riparare in terra di Francia.

Così si presenta D'Annunzio, principale protagonista di questa rappresentazione passata, subito da quel tempo, alla storia tanto da farne anche un mito non solo in questo spicchio di mare dove si affaccia Fiume.

Ma prima di entrare nel cuore di questa *breve storia*, è doveroso però fare un passo indietro per inquadrare il contesto storico da cui essa prende le mosse: ci portiamo così, alla Conferenza di Pace di Versailles, dove i lavori stanno volgendo al termine e dove il presidente americano Thomas Woodrow Wilson, in aperto dissenso con le clausole del Patto di Londra, (di cui ignorava l'esistenza), è riuscito a far passare uno dei suoi famosi *14 Punti*, quello che prevede il doversi rettificare anche le frontiere italiane secondo le linee di demarcazione chiaramente riconoscibili attraverso le nazionalità. Un altro, poi, di quei punti, prevede anche che *i popoli e le province non devono più essere barattati dai governi come un gregge o usati come pedine di un giuoco di scacchi*. Ed è così che gli alleati Anglofrancesi, quatti quatti, ne approfittano rifiutandosi di riconoscere integralmente il citato patto stipulato in gran segreto con l'Italia, patto che aveva indotto Re Vittorio Emanuele III a disattendere la Triplice Alleanza con l'Impero austro-ungarico e la Germania: di fatto i nostri alleati concedono al nostro Regno d'Italia soltanto il Trentino e la provincia di Trieste, le *terre irredente*, ma non la Dalmazia e Fiume. In particolare, proprio questa città aveva assunto un rilievo notevole nel preciso contesto storico che sono oggetto queste note. Fiume affacciata appunto sull'Alto Adriatico, era diventata nel tempo una solida città del dissolto impero asburgico di Francesco Giuseppe; possedeva uno snodo ferroviario di primaria importanza che collegava Vienna, Praga, Budapest, Belgrado e Zagabria, delle quali costituiva lo sbocco sul mare; vi operavano, per completarne il quadro, anche ben dodici banche. Fiume, nel suo recente passato, era stata già al centro di conflitti tra Croati e Ungheresi per averne il predominio. Alla fine del '700, l'imperatrice Maria Teresa ne aveva risolto l'annosa questione, concedendo alla città lo status speciale di *corpus separatum*.

Dalla metà del XIX secolo, gli ungheresi avevano iniziato a promuovere un'intensa opera di richiamo di operatori economici italiani a Fiume per fidelizzarli come *partner* più occidentali e per costituire con essi al suo interno una solida borghesia e, in uno, poter così mettere la città al riparo dalle mire slave.

Questa è la situazione locale in quell'immediato dopoguerra del tempo: una città di cinquantamila residenti, di cui una buona metà di lingua italiana. Ma Fiume è bene ricordare non era compresa

(forse lo era solo negli auspici) nel pacchetto delle istanze italiane enunciate nel patto londinese del 1915 che, invece, prevedevano, come già riferito, l'assegnazione al Regno d'Italia del Trentino sino al Brennero, di Trieste e le Alpi Giulie e di buona parte della Dalmazia, di Valona e il suo entroterra albanese, nonché il possesso delle isole del Dodecaneso. Ed è proprio così che Fiume ne era rimasta fuori, dandosi invece ragione a Wilson, che l'aveva considerata più funzionale alla neonata Jugoslavia.

Comincia inevitabilmente a farsi strada e trova ampia eco la *vittoria mutilata* imposta da T. Woodrow Wilson, che si era addirittura permesso di lanciare direttamente un appello al popolo italiano per esortarlo alla moderazione e al rispetto dei diritti delle altre nazionalità *chiaramente riconoscibili*: ciò in forza a quei famosi *Punti e Principi* che egli aveva messo in valigia varcando l'Atlantico in direzione di Versailles.

Il nostro rappresentante alla Conferenza, Vittorio Emanuele Orlando, (sempre piagnucoloso, tanto da riuscire persino a cadere nel ridicolo per far dire al plenipotenziario francese, lo scaltro Clemenceau, "...si je pouvais pisser, comme il pleut"), visto il corso sfavorevole che avevano preso i lavori, aveva nel frattempo abbandonato per protesta, assieme al Sonnino, la conferenza, lasciando agli Anglofrancesi tutto il tempo e lo spazio per spartirsi anche le colonie tedesche in terra d'Africa.

Trasferiamoci ora in Italia, dove troviamo il *Vate* attivo e particolarmente euforico nel clima di protesta che sta montando sulla questione della vittoria mutilata: "...Vittoria nostra, non sarai mai mutilata" – scrive sul Corriere il 24 ottobre 1919 - e tuona sulla piazza aizzando la folla contro il presidente americano che, *con la sua bocca piena di falsi denti e di false parole* osava impartire lezioni a una nazione vittoriosa, anzi alla più vittoriosa di tutte le nazioni, anzi alla salvatrice di tutte le nazioni. Non v'è dubbio, in punto, che il *Vate* abbia abilmente usato le proprie qualità letterarie per orientare le masse e sottometerle parallelamente anche alla sua *vis oratoria*. Egli l'aveva fatto prima attraverso la politica incitando alla pugna gli interventisti contro l'impero austro-ungarico; lo fa, ora, per farsi portavoce del sentimento di protesta popolare suscitato da questo mancato riconoscimento.

Da qui spostiamoci, dirigendoci nuovamente verso Fiume.

L'Adriatico era sempre stato assai caro al pescarese D'Annunzio che, deposte le armi *post Vittorio Veneto*, si era proposto come un qualificato sostenitore di un imperialismo adriatico. A questo si aggiungeva un certo disorientamento culturale che nel Vecchio Continente si stava via via diffondendo dall'inizio del Novecento. Marinetti, con i suoi messaggi futuristi inneggianti alla bellezza della guerra, trovava facile ascolto nei giovani smarriti, tant'è che anche il *Vate* si butta a battere focosamente la grancassa contro la *vittoria mutilata*.

Ed è così che tali Host Venturi, capo delle organizzazioni irredentiste dell'Istria e della Dalmazia e Giovanni Giuriati, esponente nazionalista, mobilitano un corpo paramilitare filo-italiano, invitando il *Vate* ad assumere il patronato della *Causa di Fiume Italiana*. Non si può negare *ex post* quanto la scelta dei due attivisti sia stata indovinata, attesa la grande popolarità che D'Annunzio si era creato durante il Conflitto, *in primis* con il volo su Vienna.

Allargando il *focus* in terra italica, notiamo infatti come fosse pesante il clima dell'epoca, la pseudo-latitanza dell'autorità centrale, quella del Ministero Nitti, incapace di smobilitare in tempi brevi un esercito di 300 mila uomini in divisa, da cui si poteva facilmente fare attività di *scouting*, come si direbbe oggi, a beneficio di nuove formazioni pronte a battersi armi in pugno.

D'Annunzio si vota immediatamente alla novella causa e decide di buttarsi anche con il corpo in questa nuova eccitante intrapresa. L'11 settembre 1919 lascia febbricitante la Casetta Rossa sul Canal Grande a Venezia in direzione di Ronchi, per poi proseguire verso Fiume senza trovare ostacoli. Anzi, le truppe del regio esercito che incontra lungo l'incedere verso la meta fiumana, fanno addirittura ala dando via libera alla colonna legionaria: ma alle porte di Fiume, essa viene fermata dal generale Pittaluga, che ha ricevuto l'ordine da Badoglio di fermarlo *manu militari*. Qui

viene registrato il famoso gesto teatrale di D'Annunzio che, scoprendo al generale il proprio petto con in bella mostra le tante medaglie d'oro da non molto ricevute, pronuncia l'ormai celebre frase "...Lei non ha che a far tirare su di me". Pittaluga, nipote di un ufficiale garibaldino fermato sull'Aspromonte dal regio esercito, invece, lo abbraccia: assieme entrano quindi a Fiume cogliendo tutto il Paese di sorpresa con un'intrapresa che in partenza sapeva di pura follia, proprio perché contro le regole statuali e il quadro politico internazionale che si stava delineando gradatamente sulle ceneri degli stati sconfitti o dissolti.

D'Annunzio occupa Fiume è vero armi in pugno, ma senza colpo ferire, allo scopo di annetterla al Regno d'Italia, costituendo, però, per ben sedici mesi una vera spina nel fianco del governo nazionale che, dopo aver cercato un accordo, attua la decisione di mettere in crisi la città bloccandone i rifornimenti. Tale decisione viene assunta attese le difficoltà di dar vita ad un'azione armata, visto pure che poco poteva il *Governmento* contare sull'effettività dei lealisti. Di solare evidenza si appalesa l'incapacità del Nitti, il *Cagoia* (la lumaca, secondo un vecchio idioma friulano), così come lo dileggia il *Comandante*, di far fronte a un semplice e forse dimostrativo atto di sedizione all'interno delle Forze Armate senza, però, la certezza di poterlo circoscrivere all'interno del perimetro dell'evento fiumano. In città iniziano ad accorrere militari nazionalisti animati da amor patrio, non certamente affastellati per la loro gran parte dal voler coltivare e dar sfogo a idee rivoluzionarie. Ma, d'altro canto, è lo stesso D'Annunzio che frena l'arrivo di altri militari *dissenzienti*, anche perché non sa, tra le altre, dove e come poterli alloggiare. Il sentimento che albergava nella mente e nel cuore dell'esercito era quello di una conclamata solidarietà nei confronti del *Vate* in evidente protesta, avendoci questi, davvero messo la faccia nei confronti del governo romano.

Nasce e si sviluppa un regime diarchico tra Nitti e D'Annunzio, il che rende *ictu oculi* il processo di decadimento, già evidentemente iniziato, della vita pubblica nazionale determinando l'inizio della crisi dello stato liberale, su cui indugeremo un attimo più avanti.

In città si crea un clima di una certa eccitazione che favorisce l'arrivo in città di intellettuali, militari e avventurieri d'ambo i sessi, i quali riuscendo ad eludere il regio blocco militare che la cingeva, danno vita alle interminabili feste fiumane. Non mancano in questo contesto di allegria festaiola anche gli arrivi di personaggi importanti, nientemeno della fama di Guglielmo Marconi e di Arturo Toscanini, quest'ultimo che si porta appresso per un *quid pluris*, addirittura l'Orchestra della Scala di Milano onde dar vita ai suoi celebri concerti. A Fiume le feste continuano rispondendo al desiderio di dar sfogo ad ogni istinto che possa coniugarsi con ogni sorta di gaudente divertimento: cene, spettacoli, gite, giochi, un *tourbillon* di eventi che definirli eccitanti è dir poco. Questo clima è antropologicamente spiegato come forma di ribellione umana, a propria volta, da sempre caratterizzata dalla transitorietà e dall'effimero e, come tali, da poter nel tempo soltanto rimanere nella memoria collettiva, magari anche con una punta di malinconia.

Cionondimeno, però, qualcosa di positivo e diremmo di eclatante destinato a far riflettere, emerge dall'impresa fiumana: l'emanazione della *Carta del Carnaro*, una sorta di costituzione stilata dal sindacalista interventista della prim'ora, tale *Alceste De Ambris*, suo capo di gabinetto, impregiosita da quei sapidi stilemi che possono solo zampillare dal pennino del *Vate*. Questo documento si muove su una linea sindacale ben diversa dalla consorteria di matrice cattolica o socialista. Essa riconosce *la sovranità di tutti i cittadini senza divario di sesso, di stirpe, di lingua, di classe, di religione*, contenendo nel suo insieme elementi assolutamente straordinari per quel tempo: vi si contempla una originale disciplina del diritto di proprietà, dei rapporti lavoro, della condizione femminile (ad esempio, il suo riconoscimento dell'esercizio del diritto di elettorato sia attivo che passivo, tanto da far assumere alle *donne* ruoli importanti nella vita pubblica locale), della pubblica istruzione apertamente multi-etnica e multiculturale, presupposti civili che fanno tutti da apripista alle costituzioni che verranno emanate successivamente. La *Carta* è stata ritenuta, infatti, come paradigma di una delle più moderne costituzioni del '900, basti aggiungere alle altre che essa

prevedeva l'autonomia dei Comuni, la rappresentanza dei lavoratori nelle fabbriche, quella degli studenti negli organismi scolastici, l'abolizione del latifondo, la maggiore età fissata al compimento del diciottesimo anno di età, l'abolizione dei gradi militari e, soprattutto, l'affermazione della *bellezza* come principio guida dell'umana esistenza. Sic!

Ma questa avventura doveva, però, prima o poi trovare un termine. L'attendismo del Nitti viene superato dal ritorno al governo di un ringalluzzito Giolitti. L'ultimo atto politico di Gabriele D'Annunzio rimane, pertanto, quello della *Reggenza del Carnaro*, quanto a dire che egli aveva inteso esercitare il potere *fiumano* in nome del Re d'Italia nell'attesa di annettere la città allo Stato Italiano post unitario.

Il sogno e le speranze dannunziane e dei suoi sodali terminano, quindi, con la stipula del Trattato di Rapallo, ratificato da Camera e Senato, in forza al quale Giolitti ottiene la fissazione del confine lungo la linea alpina, cui viene aggiunta una piccolissima striscia di collegamento a Fiume che, a propria volta, viene dichiarata *Città Libera* e, pertanto, sottratta alle pretese esclusive slave.

A questo punto il destino del *Vate* e dei suoi arditi legionari si è compiuto: nel Natale del 1920, dopo sedici mesi dal loro insediamento a dir poco anomalo, le truppe régie entrano a Fiume. Una tragedia, *Alpini contro Alpini*, Artiglieri *contro* Artiglieri. Ne muoiono una cinquantina. Un vero Natale di Sangue. Il *Vate* non si arrende, ma ecco che parte su ordine di Giolitti un colpo di cannone dalla corazzata A. Doria alla rada del porto: viene colpita la finestra del suo studio nel Palazzo della Reggenza ed è solo, a questo punto, che D'Annunzio finisce per chinare il capo. Si prepara la resa, i Legionari non verranno puniti, egli rimane indisturbato in città ancora per poche settimane per, poi, prendere la via verso il Garda. D'Annunzio non si arrende per viltà, ma "perché l'Italia non merita la mia morte, né la mia vita". *Ipse dixit*.

Qui finisce tra mito e tragedia l'*Impresa di Fiume* di Gabriele D'Annunzio, nel cui contesto storico-politico essa è nata, si è sviluppata e si è consumata, un tanto da potersi dire allora e anche dopo, che il *Vate* ne abbia tenuto le fila per sedici mesi alla stessa stregua di un condottiero rinascimentale.

Mussolini, dalle colonne del "Popolo d'Italia", gli rende omaggio scrivendo che il merito di aver sottratto Fiume alle mire slave doveva essere ascritto esclusivamente al *Vate* e ai suoi valorosi legionari.

Come s'è detto precedentemente, cala il sipario su questa vicenda storica tutta italiana, che ha messo in evidenza la crisi dello stato liberale italiano, aggravata poi, dal *biennio rosso*, caratterizzato – a propria volta - dai grandi scioperi che si manifesteranno nelle città e nelle campagne di tutto il Paese.

L'avventura fiumana forse è stata la prova generale di un'altra rappresentazione tutta italiana, che sarebbe andata in scena non molto tempo dopo sotto il cielo di Roma in quel fatidico 28 ottobre 1922. Ma questa è un'altra storia.

ANGELO FAUSTO COPPI: UNA "LEGGENDA"

Adriana Errico



Il 3 gennaio 1960, il giornale radio delle 9.00 diffuse la notizia della morte, a soli quaranta anni, di Fausto Coppi, 'il Campionissimo'. Tutti i giornali dedicarono la prima pagina alla sua scomparsa. Indro Montanelli, sul "Corriere della Sera", scrisse: «Se ne è andato all'improvviso, appena sceso dalla bicicletta, quasi che, senza di essa, la sua vita non potesse avere alcun senso». Sulla "Gazzetta del popolo", Costante Girardengo affermò: «Fausto è stato il più grande corridore di tutti i tempi... nessun corridore della sua generazione e tanto meno di quella che è seguita ha dimostrato di possedere la sua potenza, la sua sicurezza». La "Gazzetta Sportiva" ne ricordò 'le imprese, la carriera impareggiabile, la straordinaria figura umana, le numerose sconcertanti visioni della romanzesca vicenda di vita'. Gino Bartali, suo abituale antagonista, espresse così la propria

commozione: «Non possiamo che piangerlo e sentirci orgogliosi di averlo avuto compagno e avversario».

Piemontese, di Castellania (nell'Alessandrino), un secolare paesino delle colline di Tortona abitato allora da trentacinque famiglie dedite al lavoro agricolo, fu il quarto dei cinque figli di Domenico Coppi e Angelina Boveri. Nacque il 15 settembre 1919. Essendo gracile di costituzione, almeno in apparenza, nei piani paterni avrebbe dovuto dedicarsi al mestiere di salumiere, ma il destino lo portò invece a 'cavalcare la storia, la gloria e la leggenda'.

Appassionato di ciclismo, frequentò il club fondato a Novi Ligure da Biagio Cavanna, il vecchio massaggiatore di Girardengo, il quale ora si limitava a seguire i giovani dilettanti. Le qualità di carattere e di fisico del giovane Coppi furono subito evidenti. Era volitivo e determinato; il suo cuore batteva a meno di cinquanta pulsazioni al minuto; i polmoni, di eccezionale resistenza, erano più grandi di quanto occorresse e, per la loro capacità, erano in grado di ispirare quantitativi di aria di molto superiori al normale; le gambe avevano fasci muscolari eccezionali; il torace, 'così profondo e cavo, sembrava rispondere ad un preciso disegno aerodinamico'.

Nel 1938 Coppi vinse la sua prima gara e venne subito ingaggiato nella squadra del fiorentino Gino Bartali con il ruolo di gregario e in questo ruolo nel 1939 esordì al giro del Piemonte, la prima corsa importante. Non ancora ventenne, cercò di emergere in tutti i modi: fu secondo nella coppa Bernocchi, nel gruppo dei primi nella Milano-Sanremo, terzo nel gran premio di Roma e alle Tre Valli varesine. I trionfi arrivarono a partire dal 1940, anno in cui partecipò al Giro d'Italia e, tappa su tappa, lo vinse superando clamorosamente Gino Bartali.

L'Italia, proprio in quell'anno, il 10 giugno, il giorno dopo la fine del Giro, entrò nel secondo conflitto mondiale. Coppi fu assegnato al 38° reggimento fanteria, ma riuscì ugualmente a proseguire gli allenamenti. Alla fine del 1942, nel velodromo Vigorelli di Milano, fece registrare il nuovo record mondiale dell'ora: 45 chilometri e 848 metri contro i 45 chilometri e 767 metri del francese Maurice Archambaud. Fu fatto prigioniero dagli Inglesi in Tunisia, nel maggio '43, e a causa di ciò il suo fisico subì un indebolimento che, però, a guerra terminata, nel 1945, non ostacolò la ripresa dell'attività ciclistica.

Quelli furono gli anni in cui il ciclismo italiano si identificava nella coppia Coppi e Bartali. Li avevano preceduti Alfredo Binda, Costante Girardengo, Learco Guerra. Insieme i due attraversarono i nuovi tempi conquistando trionfi su trionfi. Nel sostenerli l'Italia si divise. Il partito dei 'bartaliani' era

maggioritario. Erano gli anni della ricostruzione e lo sport svolgeva la finalità di far dimenticare la tragedia appena conclusasi. In un'Italia devastata dalla guerra, il Giro d'Italia del 1946 portò infatti un enorme entusiasmo. Coppi correva con la casacca bianco-celeste della Casa ciclistica Bianchi; Bartali per la Società Legnano.

Ad arte venne creata e ingigantita la rivalità tra i due campioni, ma nella loro contrapposizione c'era sempre spazio per amicizia e ammirazione reciproche. Di seguito la fotografia che immortalò il noto passaggio di una borraccia tra i due antagonisti al Tour de France. L'immagine non chiarisce chi stesse compiendo l'atto fraterno e neppure lo fecero le dichiarazioni che in seguito essi resero attribuendosi entrambi, forse per scherzo, il merito.



Gli italiani ebbero davanti a sé l'immagine di un Bartali 'dalle virtù domestiche', 'vincolato alla fede' e quella di un Coppi silenzioso, dal sorriso triste, laico, che viveva pienamente la propria esistenza nella solitudine delle montagne. Le caratteristiche della sua personalità le troviamo sintetizzate nelle espressioni di chi ebbe a conoscerlo. «*Era introverso fino alla cupezza. Il ciclismo fu l'evasione del povero dal suo mondo*» (Gianni Brera). «*Fausto vinse sempre senza sorridere, quasi non credendo mai totalmente in se stesso*» (Orio Vergani). «*Coppi aveva una enorme personalità. Nessuno di quelli di oggi sarebbe riuscito ad avvicinarlo. Uno come Coppi, con la sua capacità vitale, con le sue pulsazioni, farebbe enormi cose con le cure di oggi. E lascerebbe di nuovo tutti indietro*» (Gino Bartali). «*Quest'uomo ha l'esilità di un eremita ed*

è insieme una meravigliosa macchina per sforzi umani» (Antonio Ghirelli). «*Muoveva le gambe come gli uccelli battono le ali*» (Indro Montanelli).

Il giro d'Italia del 1946 lo vinse Bartali; Coppi ebbe 47 secondi di ritardo. Anche il campionato di Zurigo, nello stesso anno, fu una nuova vittoria del toscano. Coppi si prese la rivincita con il Gran premio delle Nazioni a Parigi, poi con il giro di Lombardia e il Giro di Romagna. Nel 1947 fu primo nei campionati italiani di inseguimento su pista, nel campionato italiano su strada, al Giro d'Italia, al Giro dell'Emilia, al Giro del Veneto, nuovamente nel Gran Premio delle Nazioni e nel campionato mondiale di inseguimento su pista. L'anno seguente altre vittorie.

Grazie al movimento di quelle sue gambe, quasi uccello in volo, un 'Airone', come venne denominato, risultò, tra altri successi, vincitore due volte del Giro di Francia (1949-1952), 5 volte del Giro d'Italia (1940, 1947, 1949, 1952 e 1953), di quattro campionati italiani (1942, 1947, 1949, 1955), di un campionato mondiale su strada (1953); fu primatista dell'ora dal 1942 al 1956 e due volte campione mondiale d'inseguimento (1947, 1949).

Nella leggenda entrò nel 1949. Aveva sfidato la tradizione che voleva che il vincitore del Giro d'Italia uscisse battuto al Tour de France e vinse nello stesso anno entrambe le prove, impresa che seppe poi ripetere nel 1952. Nel 1953 indossò la maglia iridata di campione del mondo. La sua stella continuò a brillare fino al 1955. Accumulò successi su successi. Fu riconosciuto dominatore incontrastato delle due ruote. Fu così definito 'campione senza confini', 'uomo solo al comando', 'campionissimo'. Ovunque corresse, i suoi tifosi affluivano a migliaia.

Ad aumentare la sua statura contribuirono gli innumerevoli incidenti subiti in allenamento o in gara. «*Ogni sua caduta - scrisse Indro Montanelli - si traduceva in una catastrofe di ossa infrante*». Sempre, nel più immediato possibile, il 'Campionissimo' risaliva in sella e allenava il fisico che teneva costantemente sotto controllo medico e alimentare.

Contemporaneamente giunse ad accumulare somme impensabili in un'Italia non ancora toccata dal boom economico, anche se non sempre seppe amministrarle.

Era un uomo che apparentemente aveva avuto tutto dalla vita, ma successi, guadagni, amori gli costarono un ingente tributo di sofferenze e quello stesso destino che gli aveva conferito dignità e gloria alla fine lo privò di ogni cosa.

Al suo rientro da un safari nell'Alto Volta (oggi Burkina Faso), al quale aveva partecipato con altri campioni francesi, tra cui Jacques Anquetil e Raphaël Géminiani, fu colto da febbre e prostrazione fisica, cui si alternavano momenti di apparente benessere. Erano sintomi di una malaria, identificata in ritardo e ormai inutilmente, contratta a causa di una semplice puntura di zanzara. «*Il virus gli dilaniò quei formidabili polmoni*», affermò Indro Montanelli. Seguirono la crisi finale con lo stato di coma, l'inefficace ricovero all'ospedale di Tortona, un'agonia dolorosa, una morte troppo precoce.

Anche la sua vita privata era stata assai inquieta. Al suo capezzale si alternarono le due donne da lui amate: Bruna Ciampolini, sposata nel 1945, madre della figlia Marina e da cui si era separato consensualmente nel 1954; Giulia Occhini, moglie del medico condotto Enrico Locatelli, con la quale da tempo conviveva e che gli aveva dato nel 1955, in Argentina, un secondo figlio, Angelo Fausto, il piccolo Faustino. Nei confronti di questa relazione extraconiugale, la moralità corrente portò a emettere giudizi di disapprovazione, ma non mancarono espressioni di consenso e sostegno.

Del legame affettivo che univa il Campione all'Occhini si era cominciato a mormorare proprio dopo il trionfo del 1953. In una delle foto celebrative della premiazione, Coppi si volgeva verso una sorridente signora. Venne intuata la relazione esistente tra loro. Si erano conosciuti già nel 1948 per la richiesta di un autografo al campione. La presenza della donna venne nuovamente notata alla fine della tappa di Saint Moritz del Giro d'Italia del 1954, e, indossando lei un montgomery bianco, si iniziò ad attribuirle l'appellativo di '*Dama bianca*'.

Per Coppi lei lasciò la propria famiglia e la vicenda fu sottoposta al giudizio di un tribunale per volontà del marito. Allora, l'adulterio e l'abbandono del tetto coniugale costituivano un reato, per cui ella subì un breve periodo di detenzione. Il trasferimento in Argentina, dopo un matrimonio celebrato in Messico e privo di valore in Italia, avvenne poco dopo per dare al figlio nascituro il cognome Coppi, cosa anch'essa non possibile in quei tempi nel nostro Paese.

Fausto Coppi si spense, secondo alcune fonti, alle 8.45 del 2 gennaio 1960.

Indro Montanelli sul '*Corriere della Sera*' affermò: «*Anche al traguardo della morte, sebbene fosse quattro o cinque anni più giovane di lui, ha voluto arrivare con un distacco, che ci auguriamo lunghissimo, su Gino Bartali*». Gino Bartali se ne andò il 5 maggio del 2000.

LUDWIG MIES VAN DER ROHE E L'IMPORTANZA DEI DETTAGLI

Alice Fasano



Ludwig Mies nasce ad Aquisgrana (Renania) il 27 marzo 1886. Le condizioni economiche della famiglia sono piuttosto disagiate (il padre è muratore e scalpellino) e per questo motivo, dopo aver frequentato la scuola elementare, Mies non può permettersi altro che un'istruzione molto rudimentale presso alcune scuole professionali locali (la *Domschule* cattolica dal 1896 al 1899 e la *Gewerbliche Tageschule* dal 1899 al 1901). Nonostante ciò, l'assidua frequentazione dei cantieri presso i quali lavora il padre, dove il giovanissimo Mies trascorre gran parte delle giornate aiutando gli uomini nel duro lavoro edilizio, gli conferirà presto un'esperienza pratica dei materiali e delle tecniche di costruzione che nessuna educazione più tradizionale avrebbe potuto garantirgli. Il grande maestro amerà spesso compiacersi di essere passato per quest'umile e aspra scuola e di aver imparato il suo mestiere non al tavolo da disegno ma con il sudore e la fatica, in mezzo alla polvere e al frastuono dei cantieri. In occasione della prestigiosa nomina a direttore del dipartimento di architettura dell'I.I.T. (Illinois Institute of Technology), nel 1938, Mies presenterà la propria filosofia didattica e progettuale affermando: «Ogni educazione deve partire dal lato pratico della vita... [sulla] via della disciplina dei materiali, attraverso la funzione, fino al lavoro creativo... Com'è razionale la piccola, maneggevole forma (di un mattone), tanto utile a ogni fine! Quale logica nel suo allinearsi, nel suo modulo, nella sua tessitura! Quale ricchezza nella più semplice superficie muraria; ma quale disciplina impone questo materiale!». Ludwig Mies seguirà sempre il rigoroso percorso della sequenza operativa da lui definita, che rappresenta la sostanza della sua filosofia progettuale: quell'approfondita conoscenza dei materiali che porta alla precisa definizione della funzione e da qui all'avvio del lavoro creativo dal quale, lentamente, germogliano l'idea ed infine il progetto.

Nel 1905 Mies riceve un'offerta di lavoro da un architetto berlinese: lascia così Aquisgrana e si trasferisce nella capitale tedesca, dove ben presto incontra Bruno Paul, il più importante disegnatore di mobili in quegli anni, e dopo aver abbandonato il suo primo impiego chiede a Paul di poter entrare come apprendista nel suo studio dove lavora per due anni. Nel 1907 ottiene un primo incarico in proprio: il professor Riehl chiede a Mies di progettare e costruire una casa per lui a Neubabelsberg (sobborgo berlinese). La carriera del giovane architetto sta velocemente decollando poiché casa Riehl, sebbene risulti un edificio del tutto tradizionale per concezione e per alcuni particolari, è considerata da molti un gioiellino dall'esecuzione perfetta e non appena i lavori giungono a termine Mies riceve un'altra, prestigiosissima, offerta che accetta con entusiasmo: Peter Behrens lo vuole come apprendista nel suo studio. Si tratta di un incarico di primissimo livello se si considera che in quegli anni lavorano nello stesso studio altri due giovani architetti che solo poco tempo dopo firmeranno alcuni dei più importanti progetti dell'architettura moderna: Le Corbusier e Gropius. Questo è dunque un momento di grande fermento nello studio di Behrens e i tre brillanti apprendisti mostrano da subito di possedere grandi capacità, esuberanza creativa e, soprattutto, talento. Condividono inoltre l'ammirazione e la stima per il maestro che guida il gruppo alla scoperta delle bellissime architetture neoclassiche di Karl Friedrich Schinkel e stimola

le loro doti affidando ai suoi giovani collaboratori lo sviluppo dei progetti e l'esecuzione dei modelli. Dal grande architetto, inoltre, i tre giovani talenti imparano una lezione fondamentale: la necessità di stabilire una mutua collaborazione tra il potenziale creativo degli architetti e la potenza produttiva dell'industria.

In questi anni Mies lavora molto duramente per completare la sua educazione architettonica e tra i tanti edifici progettati da Behrens, di cui il giovane segue lo sviluppo tecnico e l'edificazione materiale, due più degli altri lo affascina: la fabbrica di turbine dell'A.E.G. del 1909 e l'ambasciata tedesca di Pietroburgo. Il verticalismo conferito alla costruzione per mezzo della struttura a vista, evidente in queste due architetture, sembra avergli suggerito un certo elegante modo di determinare forma e monumentalità nei suoi progetti.

Durante l'apprendistato presso questo studio Mies ottiene, inoltre, diversi incarichi da gestire personalmente.

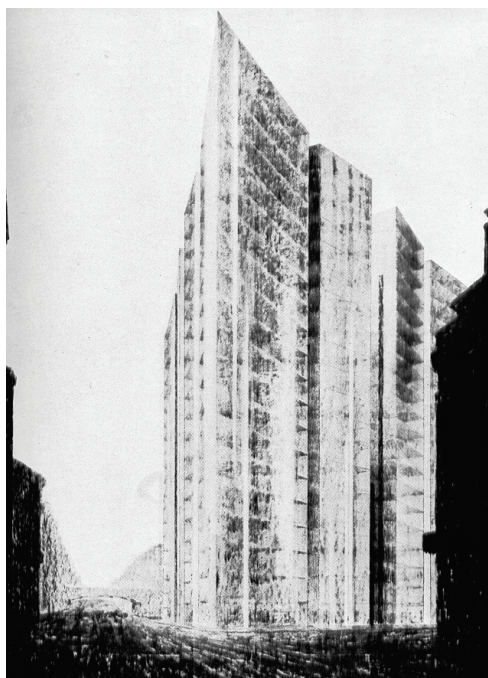
Uno di questi è la casa per Hugo Perls, un ricco avvocato che ama collezionare opere d'arte contemporanea e apprezza in particolar modo l'opera di Schinkel. Perls è rimasto molto colpito dalla perfezione esecutiva di casa Riehl e dall'armonico gusto formale che sembra già contraddistinguere in ogni dettaglio il lavoro di Mies. Così, quando nel 1910 incontra il giovane architetto durante una delle serate artistiche da lui organizzate, gli affida il progetto per una casa a Zehlendorf.

Nel 1911 terminano i lavori per casa Perls e l'edificio che ne risulta, sulla linea di uno "schinkelismo purificato", è una costruzione a due piani, del tutto simmetrica, trattata a stucco, coronata da un cornicione molto semplice e lineare e da un tetto di tegole di lieve inclinazione con un parapetto basso (al posto dei più tradizionali spioventi di casa Riehl). La raffinatezza delle proporzioni e dei dettagli e la semplicità formale di questa architettura rappresentano l'acerba manifestazione di quel *principio organico d'ordine* che lo stesso Mies definirà come «l'unico mezzo per conseguire la più perfetta relazione delle parti fra di loro e con il tutto... [che] ha un unico scopo: creare l'ordine traendolo dal caos disperato del nostro tempo».

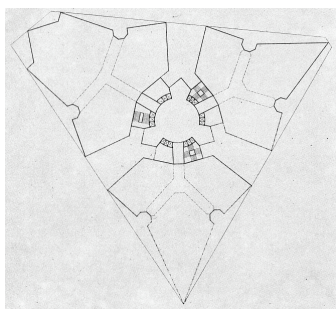
Un anno dopo, nel 1912, Mies progetta la sua versione della casa-museo da costruire presso l'Aia in Olanda e destinata ad ospitare la collezione di pittura moderna Kröller-Müller. Questo incarico determina la rottura del rapporto che lo lega a Behrens. Lo studio del maestro, infatti, sta lavorando a questo progetto già dal 1911 ma i disegni che ne derivano non convincono l'esigente gusto della signora Kröller. Nonostante ciò la ricca collezionista chiede a Behrens di costruire un modello della casa a grandezza naturale, in legno e tela, sul sito stabilito per l'edificio. Il risultato non soddisfa le aspettative della committente che decide di non procedere con il progetto di Behrens e chiede invece a Mies, che si trova sul posto per assistere il maestro nella costruzione del modello, di trattarsi all'Aia per progettare la sua versione della casa. Finalmente, dopo un anno di lavoro, Mies presenta il suo progetto ugualmente riprodotto a scala naturale in legno e tela: un complesso di edifici alquanto allungato, con ali e colonnati a un solo piano distribuiti intorno ad un blocco a due piani che affaccia su diversi patii interni. I particolari rimangono senza dubbio neoclassici ma la volumetria dell'edificio, con gli ampi movimenti orizzontali dei colonnati, è completamente diversa dal rigido verticalismo schinkeliano della versione di Behrens.

Sfortunatamente, nessuno dei due edifici sarà mai costruito e i progetti per la villa Kröller-Müller rimarranno allo stadio di modelli. Tuttavia questa esperienza rimane fondamentale per la carriera del giovane Mies poiché, durante l'anno trascorso all'Aia, egli ha potuto ammirare parte dell'opera di H. P. Berlage, i cui semplici ed eleganti edifici in mattoni gli sembrano il più perfetto risultato che si possa ottenere rispettando le oneste possibilità strutturali di questo materiale. Onestà dei materiali ed espressione strutturale sono ormai nozioni ben note, sviluppate dai grandi romantici inglesi Ruskin e Morris come reazione alla pretenziosità neoclassica e all'ecclettismo ottocentesco. A queste "aberrazioni" essi opponevano il ritorno alla cosiddetta onestà strutturale della prima architettura medioevale. Seguendo queste tendenze Mies diviene sempre più critico nei confronti

delle manipolazioni superficiali di Schinkel e dei suoi seguaci, tra cui lo stesso Behrens, che gli sembrano unicamente interessati alla forma per amore della forma. Apprezza molto invece la

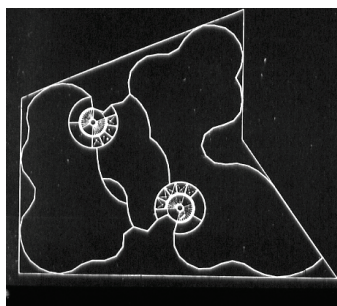


Progetto di grattacielo (1921) prospetto e pianta



propensione di Berlage a identificare la struttura come l'unica disciplina che deve guidare lo sviluppo estetico, che non è lo scopo del lavoro dell'architetto, ma solo il suo risultato. Mies vuole così liberarsi dalla sudditanza al formalismo per trovare una "morale architettonica" del tutto razionale che avrebbe prodotto incidentalmente la forma, senza esserne dominata. Quando, pochi anni dopo, elabora i due famosi progetti per la villa in mattoni e la villa in cemento, queste teorie saranno diventate per lui una necessità incombente. Così, nel 1923, scriverà per il primo fascicolo della rivista G (periodico dedicato a tutte le arti diretto dall'astrattista Hans Richter dello Stijl): «Respingiamo ogni speculazione estetica, ogni dottrina, ogni formalismo. L'architettura non è altro che la volontà di un'epoca traslata nello spazio; vivente, mutevole, nuova... Creare la forma traendola dalla

natura stessa dei nostri compiti e con i metodi del nostro tempo: *ecco il nostro proposito*». Mies, che è molto interessato ai problemi dell'allestimento di mostre, visita tutte le esposizioni dello Stijl e del costruttivismo russo rimanendone profondamente affascinato, tanto che nel progetto per la villa in mattoni si possono chiaramente rintracciare influenze esterne che egli trae da queste correnti dell'arte figurativa. Il modello infatti, appare molto simile ad una scultura neoplastica con le relazioni fra i volumi della casa ed i pannelli rettangolari delle finestre vetrate e la pianta della villa ricorda chiaramente le prime tele di Mondrian. Per questo progetto, infine, Mies risentirà dell'influenza di un altro grande architetto, l'americano Frank Lloyd Wright. La villa in mattoni possiede lo stesso «*impulso dinamico* che emana dall'opera di Wright e che diede spinta a un'intera generazione», scriverà lo stesso Mies diversi anni più tardi. La pianta dell'edificio è molto simile a quella di una casa di campagna wrightiana: un nucleo di stanze, separate l'una dall'altra, ma anche parzialmente aperte l'una sull'altra, in modo da consentire il libero fluire dello spazio.



L'estensione di questo nucleo si protende poi verso l'esterno, finendo dentro il paesaggio per mezzo di lunghi muri che dall'interno conducono nel cuore dei giardini circostanti. Tuttavia la plasticità del progetto di Mies ha ben poco in comune con le case di Wright. La natura modulare del mattone suggerisce al giovane una composizione bloccata e definita, in cui masse e volumi sono determinati dalla forma e dalle dimensioni del piccolo blocco di cotto e giustapposti in maniera ortogonale, esattamente come richiede questo materiale.

Invece, il progetto per la villa in cemento, con ampi cortili, rampe di scale ed eleganti basamenti formalistici, dimostra che Mies non ha dimenticato la lezione appresa da Schinkel, sebbene la pianta debba ancora qualcosa a Wright. Eppure, nella struttura e nella forma, questo progetto è tipicamente miesiano: una realizzazione chiara e precisa, perfettamente fedele al materiale, che è il cemento armato.

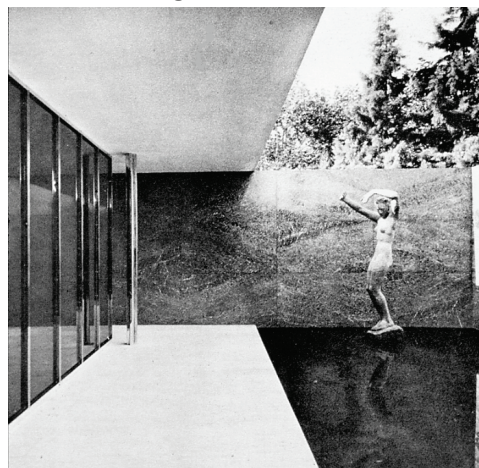
Progetto di grattacielo (1921) prospetto e pianta



Monumento a Karl Liebknecht e Rosa Luxemburg. 1926

Alla fine del 1924 Mies non è ancora riuscito a vedere realizzato nessuno dei suoi lavori poiché la situazione economica e politica tedesca è molto precaria e l'attività edilizia è fortemente limitata a causa di terribili cicli inflazionistici e di un altissimo tasso di disoccupazione. Altri due celebri progetti, di qualche anno precedenti ai disegni della villa in mattoni e della villa in cemento, sono rimasti allo stadio di modelli. Si tratta delle proposte di grattacielo "tutto-vetro" che Mies presenta al concorso indetto nel 1921 dalla Turmhaus AG per la progettazione di un edificio di ottanta metri che deve ospitare uffici e locali pubblici. Il primo di questi progetti è una torre alta venti piani che presenta una pianta stranamente fantasiosa, angolata e dentellata, simile ad una pittura espressionista. In questo caso, tuttavia, l'origine di questa forma singolare non va ricercata in tendenze comuni all'arte decorativa, essendo piuttosto il risultato di uno studio approfondito sugli effetti di riflessione della luce sulle molte facciate dell'edificio. Descrivendo il suo progetto egli scrive: «Ho posto le pareti ad angoli acuti l'una rispetto all'altra, per evitare la monotonia di superfici vetrate troppo ampie. Ho scoperto, lavorando con modelli in vetro, che l'importante è il gioco di riflessi e non l'effetto di luce e di ombra,

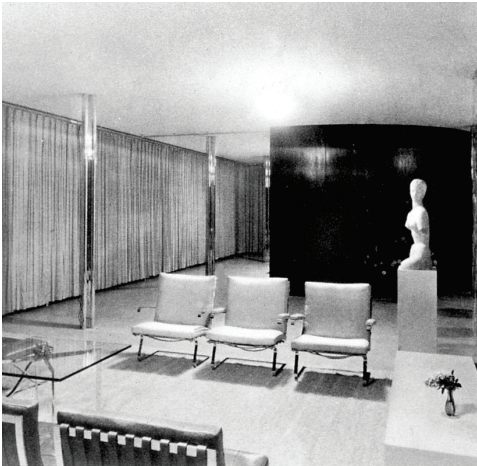
come negli edifici ordinari». Un anno dopo Mies disegna la seconda versione del grattacielo tutto-vetro che questa volta è alto trenta piani e ancora più straordinario. La pianta mantiene un'integrazione particolare di forme libere che si adatta al perimetro molto asimmetrico del sito dove è stabilito che sorga il grattacielo: al centro di Berlino, nel mezzo di un incrocio delimitato dalla Sprea, dalla Friedrichstrasse e dall'omonima stazione. Nell'alzato il grattacielo è progettato come una sovrapposizione di piani (lastre in cemento armato) aggettanti dai pilastri interni di sostegno ed espressi, sull'involucro vetrato, da un affilato profilo metallico. Questa cortina continua di vetro è disposta in modo da seguire le curve composite della pianta ed è costituita da una dozzina di unità piane identiche, che cambiano orientamento a ciascun montante, come le facce di un poligono. Lo stesso gioco di riflessi che Mies aveva provato a dirigere nel primo progetto è condotto con ancor più maestria in questa seconda versione. Questi due lavori sono straordinariamente efficaci e possiedono un valore fondamentale per gli sviluppi dell'architettura moderna per tre ragioni: anzitutto nessuno aveva raggiunto tanto integralmente il "tutto-vetro" delle due torri miesiane, esprimendo così efficacemente le potenzialità della nuova tecnica, sebbene anche prima del 1921 fossero stati progettati e anche realizzati edifici in vetro; in secondo luogo questi due grattacieli sono mirabilmente conformi allo spirito del loro tempo per la struttura



Padiglione di Barcellona, particolare della piscina con la statua di Kolbe, 1929

a sbalzo, per l'espressione estetica semplice e per la radicale chiarezza del disegno; la terza ed ultima ragione è che questi due progetti collocano Mies in testa all'avanguardia del movimento moderno, posizione che da allora manterrà per sempre.

Nel 1925 gli stupefacenti progetti di Mies sono ormai molto noti ed egli può contare su di una sempre crescente clientela personale poiché già nel 1913, appena tornato dall'Olanda, aveva aperto uno studio in proprio a Berlino. Nel frattempo, firmando i progetti dei suoi primi lavori individuali, Mies ha leggermente modificato il suo nome aggiungendo all'imbarazzante patronimico (l'aggettivo *mies* può essere tradotto in italiano come "brutto" o "disgraziato") il cognome della madre, Van der Rohe: d'ora in poi egli si firmerà sempre Ludwig Mies Van der Rohe.



Casa Tugendhat, 1930

In questi anni costruisce inoltre diverse ville in mattoni con ampie vetrate nei sobborghi alla moda di Berlino e della Renania, per facoltosi e raffinati uomini d'affari.

Nel 1926 Mies realizza il monumento ai dirigenti del partito comunista tedesco Karl Liebknecht e Rosa

Luxemburg, assassinati dagli estremisti di destra il 15 gennaio 1919. La struttura, realizzata in mattoni, è una

composizione di masse sovrapposte e aggettanti che in qualche modo richiama una scultura neoclassica. Inoltre il monumento è molto prossimo a certe architetture di Wright, come il Larkin Building di Buffalo, del 1904, e la Robie House di Chicago, costruita nel 1908. Eppure, sotto molti aspetti, quest'opera di Mies anticipa la più famosa casa di Wright: la celeberrima "Falling Water" del 1936, stupenda composizione di piani e di aggetti che sporgono sul salto del torrente.



Poltroncina Barcelona, 1929

Questa prolifica fase della sua carriera gli assicura, nel 1926, la nomina a primo vicepresidente del Deutsche Werkbund, la stessa istituzione che aveva offerto al giovane Gropius la possibilità di costruire il padiglione in acciaio e vetro per l'esposizione di Colonia del 1914. Nel 1927 il Werkbund apre i cancelli della sua seconda e più importante esposizione a Stoccarda, per la quale Mies disegna il piano urbanistico generale lasciando la progettazione dei singoli edifici a molti dei più famosi architetti europei. Behrens, Le Corbusier, Pierre Jeanneret, Gropius, J. J. P. Oud, Victor Bourgeois, Bruno Taut, Hans Poelzig, Erich Mendelsohn: questi sono solo alcuni dei prestigiosi nomi che firmano i trentatré edifici del quartiere del Weissenhof. Lo stesso Mies disegna un blocco di appartamenti che

risulterà, probabilmente, una delle migliori unità d'abitazione edificate in Europa negli anni '20. L'Esposizione di Stoccarda riscuote un enorme successo e conferisce a Mies notevole popolarità. Il fascino speciale che emana dalle sue architetture circonda anche la sua persona e il prestigio di cui gode in tutta Europa gli vale l'incarico per la progettazione del padiglione tedesco all'Esposizione internazionale di Barcellona del 1929. Mies decide che la Germania sarà rappresentata non dagli oggetti esposti entro il padiglione, ma dal padiglione stesso. Sorge così l'edificio che ancora oggi è considerato il più elegante esempio di architettura moderna. Non dovendo rispettare esigenze espositive particolari, Mies affronta la progettazione di questo edificio come un puro esercizio di composizione spaziale, dando vita ad un piccolo gioiello dall'esecuzione perfetta. L'unico livello del padiglione è costituito da un largo basamento di travertino, parzialmente occupato da una piscina

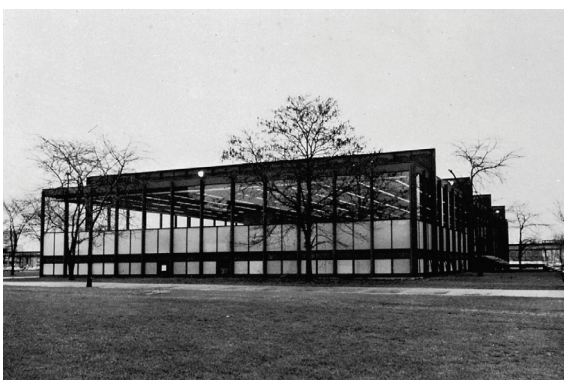
rivestita di vetro nero entro la quale, su un piccolo basamento, è collocata una bellissima statua di George Kolbe. L'ampio piano di copertura è sostenuto da otto pilastri in acciaio cromato, di sezione cruciforme. Sotto questo elegante tetto è disposta una composizione rettangolare di setti di vetro e marmo che definiscono una successione di spazi aperti l'uno sull'altro ed anche verso le zone esterne. Le pareti, in vetro parzialmente oscurato per ridurre il riverbero diurno, sono scompartite da leggerissimi montanti in acciaio cromato. Gli unici elementi dell'arredo sono alcuni tra gli esemplari più apprezzati del design moderno: la celebre serie *Barcelona*, disegnata appositamente per il padiglione dallo stesso Mies. Purtroppo quando termina l'Esposizione, il padiglione viene smantellato e sarà ricostruito sul posto solo negli anni '80, a seguito di un accurato studio sulle fotografie del 1929.



Poltrona Tugendhat, 1930

Negli anni che seguono Mies realizza diversi edifici con altrettanta precisione e chiarezza, il più importante dei quali è certamente la casa Tugendhat a Brno. L'immenso soggiorno di questa casa è uno spazio di straordinario gusto ed eleganza: un'area aperta, delimitata su tre lati da enormi vetrate che occupano l'intera altezza del piano. Gli unici elementi che suggeriscono una certa suddivisione dello spazio sono alcuni raffinati diaframmi di marmo e il particolarissimo setto ad arco in legno. Sotto certi aspetti la casa Tugendhat è molto simile al padiglione di Barcellona: innanzitutto per l'eccezionale pianta libera che, in entrambi gli edifici, contribuisce alla completa libertà nella fruizione dello spazio; inoltre casa Tugendhat presenta, a sostegno del solaio e del tetto, gli stessi pilastri cruciformi in acciaio cromato sperimentati per la prima volta a Barcellona; infine, per completare l'arredamento di questo elegantissimo impianto, Mies dispone alcune delle sue sedute *Barcelona* insieme alla nuova serie di poltroncine e tavolini, denominata Tugendhat.

Nel 1930 Mies è ormai all'apice della sua carriera e, a conferma di questo enorme successo, arriva la nomina a direttore del Bauhaus di Dessau. L'evolvere della situazione politica tedesca minaccia però seriamente le sorti di questa scuola che nel 1932 è costretta a trasferirsi a Berlino. Nel gennaio 1933 Hitler è nominato cancelliere e pochi mesi dopo la situazione diventa insostenibile. Mies fissa così un appuntamento con Alfred Rosenberg, uno degli "esperti culturali" del Reich nazista. Infine, dopo una lunga chiacchierata, Rosenberg lo congeda con il permesso di continuare l'attività didattica. Mies raggiunge alcuni dei suoi più stretti collaboratori e colleghi, che lo stanno ansiosamente attendendo nel timore che possa essere arrestato per oltraggio al potere e, dopo aver riferito loro l'esito positivo del colloquio, annuncia di voler chiudere il Bauhaus di sua iniziativa: «Ora, che ci hanno consentito di continuare, lo chiuderemo noi il Bauhaus! Ho scritto una dichiarazione affermando che la scuola non può continuare la sua attività in quest'atmosfera».



Edifici del campus dell'I.I.T, Crown Hall, 1955

Pochi anni dopo, nella primavera del 1937, Mies accetta l'offerta dei coniugi Resor, che lo invitano a visitare gli Stati Uniti e a progettare per loro una casa di campagna nel Wyoming. Questa residenza non sarà mai realizzata, ma il soggiorno negli Stati Uniti rappresenta il famoso "giro di boa" nella carriera del grande architetto che è arrivato all'età di cinquantadue anni collezionando una moltitudine di incarichi molto prestigiosi. Passando per Chicago, diretto nel Wyoming per studiare il terreno dei Resor, Mies incontra John Holabird che sta cercando la persona adatta a dirigere la Scuola di Architettura dell'Armour Institute (noto più tardi come Illinois Institute of Technology). Holabird gli offre

immediatamente la posizione, domandando quali siano le sue condizioni: Mies accetta a patto di avere come garanzia l'indipendenza assoluta e diecimila dollari l'anno (stipendio che raggiungerà solo alla fine della sua carriera). Nel 1938 Mies trasferisce stabilmente la sua residenza a Chicago per assumere la dirigenza dell'I.I.T.. Poco tempo dopo il presidente dell'Armour, il dottor Henry Heald, gli affida il piano urbanistico e la progettazione degli edifici di tutto il campus. Nel 1955 i lavori termineranno con la costruzione della famosa Crown Hall, l'Istituto di architettura e composizione.



860 Lakeshore Drive, 1950

Ludwig Mies Van der Rohe è ormai uno degli architetti più stimati e richiesti di tutto l'occidente e molti dei grandi imprenditori americani desiderano far ricorso al suo talento nel progettare edifici rappresentativi di grande impatto. Nel menzionare alcune delle più celebri costruzioni realizzate in questo periodo è necessario citare due grandi nomi: Greenwald e Seagram.

Nel 1950, lungo la riva del lago Michigan, sorgono le due torri in acciaio e vetro dei cosiddetti "860 Lakeshore Drive", ad attestare ciò che Mies aveva tentato di esprimere negli

schizzi e nei modelli per i due grattacieli "tutto-vetro" di trent'anni prima e che solo adesso, grazie ai finanziamenti del facoltoso amico Herbert Greenwald, può vedere realizzato.

Otto anni dopo, nell'estate del 1958, si tiene la cerimonia per l'inaugurazione della torre di trentotto piani in bronzo e vetro grigio su Park Avenue: il Seagram Building. Questa stele alta circa centosessanta metri rappresenta l'ultima evoluzione delle torri in vetro di Mies, la perfezione finale del "curtain-wall". Nello stesso anno l'architetto progetta un edificio amministrativo per la Bacardi Company di Santiago, a Cuba. La struttura per il progetto Bacardi è una griglia portante in cemento



Seagram Building, 1958

armato, sostenuta da otto colonne periferiche. Una decina di anni più tardi Mies ritornerà su questo principio riuscendo a trasporlo in una costruzione d'acciaio: la Nationalgalerie di Berlino, l'opera ultima del grande architetto, terminata nel 1968.

Il 19 agosto 1969, all'età di ottantatré anni, Ludwig Mies Van der Rohe muore a Chicago per un cancro



Nationalgalerie, Berlino, 1968

all'esofago con il quale aveva inconsciamente convissuto per tre anni, e che gli era stato diagnosticato appena due settimane prima. Probabilmente era troppo occupato dalla sua amata architettura per far caso a questo dettaglio: l'unico che abbia mai trascurato poiché, come amava ripetere (ed è proprio il caso di crederci) «God is in the details».

LA SECONDA GUERRA MONDIALE IN CIFRE

Paolo Zanetti



Si dice che, a tutt'oggi, Amazon disponga più di 70 mila pubblicazioni che trattano della *Seconda Guerra Mondiale*, cifra già di per sé assai impressionante e forse scoraggiante per chi desideri ancora approfondire la conoscenza di quei fatti anche sotto l'aspetto dei suoi numeri più significativi. Però, è solo in tempi recenti – specialmente dopo la dissoluzione dell'Unione Sovietica - che si è venuti a disporre di molti di quei dati rimasti segreti per decenni nei polverosi archivi moscoviti, da cui sono da

tempo emersi altri *numeri* relativi a questo conflitto planetario. Questi, ora, possono essere stimati (o ricalcolati) con un sufficiente margine di attendibilità e di correttezza, dai quali pervenire a conclusioni più precise e, qualche volta, anche sorprendenti.

Cercherò di citare qui oltre quei *numeri* che sembrano tra i più interessanti e quelli che mi hanno di più stupito.

In quel distruttivo contesto bellico si fronteggiarono gli *Alleati* contro l'*Asse*. Gli *Alleati* avevano tra di essi poche cose in comune, eccetto l'esser vittime di aggressioni, spesso senza la previa azione provocatrice, come ad esempio il caso dell'invasione italiana in Grecia. Le potenze dell'*Asse*, invece, avevano affinità ideologiche alimentate da uno spinto nazionalismo. Nonostante ciò, dati e fatti mostrano come gli *Alleati* seppero collaborare militarmente, tatticamente e tecnologicamente molto meglio dei paesi dell'*Asse*, che erano impreparati a vincere una guerra globale sia sul piano militare che su quello politico, strategico, ed economico. Non si riscontrano per lo più funzionali collaborazioni e coordinazioni belliche tra Giappone, Italia e Germania, a parte l'avventura italo-tedesca in terra russa o nord africana. Ad esempio, nel 1941, la dichiarata non belligeranza del Giappone, permise ai sovietici di spostare quasi 20 divisioni dal settore orientale per essere mandate a supportare la difesa di Mosca; inoltre, quasi la metà degli aiuti americani diretti all'Urss fu caricata su navi sovietiche e trasportata attraverso il Pacifico senza subire alcun tipo di interferenza da parte del paese del Sol Levante.

I primi numeri su cui riflettere sono quelli dei decessi: circa 60 milioni, di cui l'80%, in maggior parte civili disarmati e inermi, colpiti dalle forze dell'*Asse*. Se guardiamo la storia dei conflitti scoppiati tra il 1700 e il 1988, circa 100 milioni di persone morirono in 471 guerre. Più della metà, quindi, perirono nei 6 anni della Seconda Guerra Mondiale. Una delle ragioni dell'alto numero di vittime fu anche la decisione alleata – storicamente rara, ma comprensibile in questo frangente – di chiedere rese incondizionate.

I soldati fu il principale bersaglio degli eserciti alleati, i civili quello dell'*Asse*, che causò l'80% delle morti totali, subendone il 20%, di cui la maggior parte negli ultimi 6 mesi del conflitto. Le morti di civili da entrambe le parti furono riferite all'olocausto degli ebrei, ai prigionieri sovietici in mano tedesca, al barbarismo giapponese in Cina, all'uso di bombardamenti incendiari su zone urbane, alla mancanza di cibo in zone militarmente occupate, alle migrazioni forzate, all'uso della bomba atomica, nonché alle rappresaglie. Comunque, se guardiamo l'intero periodo 1925-45, Stalin rimane il massimo responsabile in ordine generale per il numero di morti causate dalle sue azioni politiche e militari. E se guardiamo il periodo 1935-45, le forze giapponesi sono state responsabili

di 20 milioni di morti civili, Cinesi, Indiani e Indocinesi). (Se invece inseriamo i crimini del dopoguerra, 60-70 milioni di cinesi perirono sotto la dittatura e le varie azioni rivoluzionarie interne di Mao Zedong, numeri che superano perfino i genocidi commessi dai giapponesi in questo conflitto planetario).

La mobilità delle forze armate terrestri fu spesso determinante. L'Armata Rossa era stata dotata di 457 mila autocarri e veicoli blindati – un dono degli americani - mentre le truppe tedesche usavano principalmente il trasporto equino per la fanteria leggera. Sui mari, l'uso di portaerei, fu certamente decisiva. Gli Alleati ne produssero 155 contro le 16 dell'Asse. Tra le forze dell'Asse, solo il Giappone ne intuì l'utilità privilegiando conseguentemente la loro produzione.

In campo tecnologico, con il radar e il sonar gli anglo-americani si posero all'avanguardia. E così pure in campo sanitario con l'uso del plasma, dei medicinali, delle vaccinazioni e della penicillina, tutti farmaci di nuova generazione. I tedeschi furono all'avanguardia per la produzione di aerei a reazione (jets) e di razzi a lunga gittata (V1 e V2), che però non furono sviluppati e impiegati in tempo utile a fornire vantaggi strategici, anzi togliendo preziose risorse ad altre attività essenziali. Gli americani riuscirono a costruire in tempi brevi la prima arma nucleare della storia, che costrinse alla resa i giapponesi, portandoli a liberare in modo incruento vaste zone in Asia dagli stessi ancora occupate. Infatti, nel giorno della resa, metà delle truppe imperiali giapponesi – circa 3.4 milioni – occupavano ancora un vasto arco di territori ubicati in Manciuria, nelle Isole Salomone e nel Sud Ovest dell'Oceano Pacifico.

In campo politico, tutti i partecipanti subordinarono decisioni militari al comando dei loro leader politici. Tipici esempi, con conseguenze disastrose, furono le strategie di non indietreggiamento di Stalin, che causarono gli accerchiamenti di truppe sovietiche nel 1941 con 4 milioni di morti, e di Hitler a Stalingrado, nel 1942. Al contrario di molte altre guerre, il secondo conflitto mondiale si svolse in molti fronti con la determinazione di non concedere armistizi e patteggiamenti, e di mirare alla distruzione totale degli avversari (anche se, sul fronte italiano, un confuso armistizio venne firmato nel 1943 in Sicilia).

Il Regno Unito combatté l'intera guerra dal '39 al '45: più della metà delle divisioni da esso impiegate proveniva dalle sue colonie, così pure il 40% del proprio organico aeronautico. Il ruolo di Churchill fu determinante nell'opporre un'indomabile resistenza alla Germania senza capitolare né voler mai cercare un armistizio. Fu quasi un miracolo - se si pensa che molte *élites* britanniche spesso avevano simpatizzato con la Germania nazista - specialmente il precedente sovrano Edoardo VIII e il famoso ex primo ministro Lloyd George. Come tante *élites* francesi, anche molte di quelle inglesi, sarebbero state pronte ad adattarsi e a sopravvivere in una futura Europa anticomunista capeggiata dalla Germania.

In termini economici, gli Stati Uniti dovettero trasformare la loro intera economia, dedicando il 40% annuo del loro prodotto nazionale lordo, il *GNP* a sostegno dello sforzo bellico

Dal mese di settembre del 1939 in avanti, metà della popolazione mondiale fu coinvolta nella guerra: forze armate e civili, e tutte le braccia impiegate nell'industria bellica. Dal 1943, gli Alleati raggiunsero un *GNP* che era il doppio di quello dell'Asse. Alla fine della guerra, il *GNP* degli Stati Uniti risultò superiore a quello di tutti gli altri paesi, Alleati ed Asse, combinati assieme.

Il Cielo

I *numeri* di questo conflitto mondiale che interessano l'aeronautica sono i più sorprendenti, specie ove si ponga mente che quella militare era nata con forze minuscole solo vent'anni prima durante la *Prima* guerra del 1914/18. Le potenze della *Seconda* costruirono 800 mila aeroplani, di cui quelli alleati in misura ben di tre volte superiore. I morti tra piloti ed equipaggi di bordo raggiunsero il numero di circa 350 mila. In Europa e in Asia il numero di morti civili causati dai bombardamenti aerei fu di 2 milioni, di cui quasi la metà di donne e bambini. Il primo bombardamento fu quello di Varsavia, l'ultimo quello atomico provocato dalla bomba sganciata sopra Nagasaki. Per quanto riguarda le perdite militari, solo il 3% fu registrato per effetto dei bombardamenti aerei, mentre il

costo per l'aeronautica fu di circa un terzo del totale. Stati Uniti e Regno Unito, in particolare, scelsero di investire massivamente nell'aeronautica per limitare le perdite delle forze di terra e distruggere nei siti nemici la produzione industriale in corso. In vent'anni, l'aeronautica fu rivoluzionata, in particolare, essa diede ai giovani l'occasione di primeggiare data la loro vigorosa prestanza fisica che veniva privilegiata nella composizione degli equipaggi.

Tutti sappiamo dell'eroismo e delle capacità dei piloti inglesi durante la *Battaglia d'Inghilterra* nel 1940. Pochi, invece, sanno, dell'eroismo e delle abilità dei colleghi francesi, che surclassarono sia la Luftwaffe tedesca che la Regia Aeronautica italiana. La disfatta aerea della Francia fu principalmente attribuita alla sua disorganizzazione aeronautica: solo un quarto dei 3 mila aerei da caccia francesi fu utilizzato nei combattimenti.

A partire dall'estate del 1944 gli Alleati dominarono i cieli sul fronte occidentale. Senza questo dominio, la guerra non si sarebbe probabilmente conclusa nella primavera del 1945. La *Campagna 43-45* in Italia rappresenta, invece, un caso anomalo, dove gli Alleati non riuscirono a trasformare la superiorità aerea in una vittoria strategica. Le ragioni di ciò risiedono principalmente non solo nella particolare morfologia del terreno bellico, ma anche per le ottime capacità militari dimostrate dal *Field Marshal tedesco* Kesselring al confronto di quelle del *Lieutenant General* americano Clark. La campagna militare alleata in Italia costò 312 mila vittime, tra morti e feriti; in numero minore furono invece le perdite nelle forze tedesche senza, però, riuscire a conseguire risultati concreti. Mentre gli Alleati dominavano i cieli, i Tedeschi, al contrario, dedicavano preziose risorse impiegate in progetti grandiosi, come il programma dei *Missili V1 e V2*. I numeri ci dicono che quattro o cinque tipiche azioni di bombardamento alleato (con 500 aerei e 2 mila chili di bombe ciascuno) crearono un potenziale esplosivo maggiore di tutti i lanci di missili messi assieme.

Nell'altro emisfero del globo, in zona Pacifico, gli Stati Uniti fecero enormi progressi, ma fino al febbraio 1945 Tokyo rimase intoccata cosicché l'impero giapponese praticamente non subì danni potendo così disporre di un'industria in piena attività. Il giro di boa avvenne con la produzione della Superfortezza B-29, la cui produzione richiese un investimento tra 1 e 3 miliardi di dollari del tempo, ancora più del Progetto Manhattan, quello dedicato alla costruzione della bomba atomica. Il B-29 era un enorme bombardiere capace di colpire dai 5 ai 10 mila chilometri di distanza. I rischi di navigazione erano enormi, tanto da doversi stimare che un terzo dell'equipaggio sarebbe perito: e difatti, 3 mila aviatori morirono o furono enumerati tra i dispersi.

Gli attacchi dei B-29 sul Giappone causarono oltre mezzo milione di morti tra i civili ed enormi danni alla produzione industriale. Le conquiste americane di Iwojima e Okinawa nella primavera del 1945, con i loro enormi costi in vite umane, costrinsero gli strateghi americani a concentrarsi sulle forze dell'aeronautica per poter vincere la guerra senza dover invadere il Giappone.

Nella fase finale del conflitto, i giapponesi cominciarono ad usare i kamikaze. Essi furono capaci di colpire ben 474 navi alleate colpendo mortalmente quasi 4 mila americani. Statisticamente, il loro successo fu dieci volte superiore a quello dei bombardamenti condotti da navi giapponesi, anche se i risultati non sono furono quelli attesi.

Un fattore determinante fu l'addestramento. Negli ultimi due anni del conflitto, i piloti americani ed inglesi avevano maturato circa 350 ore di esperienza di volo, mentre i piloti tedeschi ne avevano meno di 100 e meno ancora quelli giapponesi.

La Terra

Sul fronte orientale, l'Armata Rossa fu capace di produrre e usare ottimi carri armati (80 mila T-34). Il 70% dei carristi russi perì nei combattimenti. L'80% di tutti i T-34 sovietici furono distrutti o disabilitati nel corso delle battaglie. Dal '42 al '45, Stati Uniti e Regno Unito inviarono in Urss 14 mila carri armati. Per l'artiglieria, i sovietici avevano un numero di cannoni dieci volte maggiore di quelli tedeschi.

Uno dei più grandi orrori sul fronte russo fu l'assedio di Leningrado durato 872 giorni, dove si verificarono situazioni di reminiscenza medioevale, alla stregua di pestilenze e cannibalismo. Le

perdite russe a Leningrado furono quattro volte rispetto quelle di tutti gli americani nell'intera guerra. Ma l'assedio di Leningrado tenne forzatamente occupato un quarto di tutte le forze tedesche, che meglio avrebbe potuto fornire un aiuto più determinato nei pressi di Mosca o di Stalingrado.

Ma fu proprio Stalingrado a segnare l'inizio della fine della Germania.

Gli Stati Uniti produssero 2,4 milioni di veicoli militari da trasporto, più di quanti ne avevano assieme l'Asse, la Gran Bretagna e la Russia. Perfino il Canada fu in grado di produrre 815 mila di questi mezzi semoventi, cioè in misura più che doppia rispetto a quelli della Germania. Forse questa è una delle ragioni principali delle vittorie delle forze armate terrestri degli Alleati (*Trucks not Tanks*).

Lo *Sbarco in Normandia* fu la più grande operazione bellica che la storia militare ricordi; per farne un parallelo, dobbiamo andare indietro al 480 a.C. per trovare qualcosa di simile, quando il re persiano Serse, invase la Grecia. Il successo in Normandia fu determinante per la vittoria degli Alleati, ma costò in Francia dalle 35 alle 70 mila vittime civili, un numero molto superiore a quelle civili in Inghilterra. Meno conosciuta, ma pur essa rilevante, fu l'operazione *Hannibal*, in cui i tedeschi evacuarono 900 mila cittadini e 350 mila truppe intrappolate nella Prussia Orientale. Fu una operazione 4 volte più imponente dello sbarco in Normandia, ma riuscì a salvare solo il 10% della popolazione tedesca che stava fuggendo sotto l'incalzare dell'Armata Rossa.

Nell'ambito dei crimini verso la popolazione civile, dopo l'olocausto ebraico, spiccano i massacri giapponesi a Nanchino (200 mila morti), insieme a diversi altri episodi in Europa e in Asia. L'Unione Sovietica ebbe il numero più alto di morti, tra i 20 e i 27 milioni. Per la Cina i numeri sono incerti, tra i 10 e i 20 milioni di morti. La Polonia ebbe più di 5 milioni di morti - la perdita più alta in percentuale (16%) - tra tutti gli stati coinvolti in questa guerra mondiale. L'Italia ebbe 500 mila morti, di cui un quinto nell'ambito della popolazione civile. Gli Stati Uniti ebbero 400 mila morti, circa lo 0.3 % della popolazione; il loro territorio non fu oggetto di invasioni o bombardamenti, fatta eccezione l'attacco iniziale giapponese a Pearl Harbor, nelle isole Hawaii, avvenuto il 7 dicembre 1941.

Circa 11 milioni di civili tedeschi dovettero lasciare le loro terre a seguito dell'invasione sovietica. Ad essi non venne attribuito lo *status* di profughi di guerra con gli annessi benefici. Parte della popolazione italiana in Istria e Dalmazia (circa 300 mila) pure dovette abbandonare le loro terre sotto l'incalzare delle pressioni slave.

Il Mare

Sul fronte europeo, la potenza della flotta italiana divenne irrilevante alla fine del '42, mentre quella tedesca nei primi mesi del '43. Nel Pacifico, il Giappone iniziò la guerra con una superiorità numerica di 10 portaerei con una provato impiego in attività bellica. Ma la produzione statunitense si rivelò decisiva quando riuscì nel suo massimo sforzo a costruire 22 portaerei durante la guerra, contro le 16 costruite dal Giappone. Le forze americane ne affondarono 20. Il Giappone aveva fatto conto solo in un veloce successo iniziale e, a seguire, da un armistizio. In confronto al Giappone, gli Stati Uniti producevano 10 volte più acciaio e carbone ed estraevano petrolio domestico in misura 700 volte maggiore rispetto a quello nipponico. All'inizio del 1944, le forze navali americane erano già più potenti di tutte le altre flotte messe assieme, alleati e loro nemici compresi. Nonostante ciò, Stati Uniti e Regno Unito impiegarono quasi quattro anni per recuperare i territori che i giapponesi avevano invaso in pochi mesi, ma solo impiegando le prime due micidiali armi nucleari della storia.

Le unità più efficienti della marina tedesca furono i sottomarini, che affondarono 14 milioni di tonnellate di mezzi e materiali natanti. Ma le perdite umane registrarono l'enorme numero di 33 mila su 40 mila di marinai in forza ai loro rispettivi comandi militari.

L'invasione dell'Italia da parte delle forze alleate

L'Italia entrò in guerra nel 1940 con un esercito obsoleto proveniente da ciò che residuava in buona parte dalla Grande Guerra, equipaggiato per lo più per una difesa dei propri confini, altro che per essere impiegato altrove in azioni a lungo raggio. L'esercito italiano non era motorizzato, aveva poco supporto aereo e grossi problemi logistici. La Marina Italiana era tecnologicamente potente, ma con notevoli problemi di rifornimento. Le armi prodotte dall'Italia erano riconosciute come ottime, ma quello che mancava era la capacità di produzione in larga scala. Il Mediterraneo rimase, così, sotto il controllo dell'Asse solo fino alla metà del 1942.

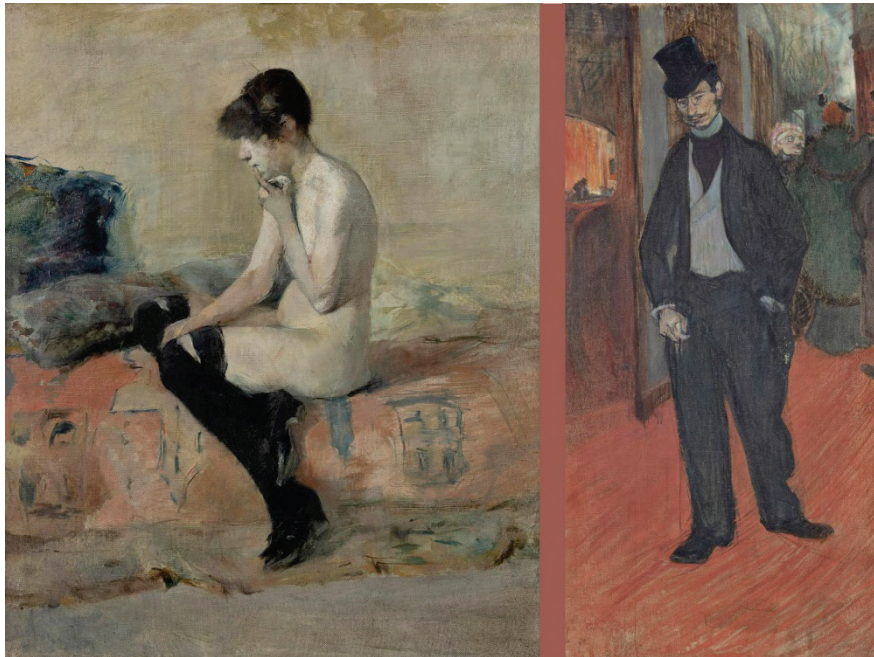
L'invasione alleata della Sicilia causò enormi perdite nell'esercito italiano, 140 mila tra morti, feriti, militari fatti prigionieri o dispersi, su un totale di 250 mila soldati. La lunga avanzata (608 giorni) delle truppe anglo-americane attraverso l'Italia rimane una delle azioni più controverse degli Alleati e, in particolare, una campagna del *day by day in* cui mancò una chiara visione strategica d'insieme, a parte la soverchiante forza di uomini e di mezzi di cui essi disponevano

Conclusione

Forse l'unico sentimento, per chi scrive e chi analizza oggi questi numeri, è quello di profonda tristezza. Nel famoso discorso di addio a West Point ("Duty, Honor, Country"), il generale MacArthur disse" *...Il soldato non ama la guerra. Chi porta la divisa prega per la pace perché sa di essere il più esposto alle sofferenze della guerra. Ma il soldato ricorda la saggezza di Platone e le sue parole tremende, quando disse che solo i morti hanno visto la fine delle guerre*".

HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC

www.studioesseci.net



**Rovigo, Palazzo Roverella
23 febbraio – 30 giugno 2024**

Sarà Henri de Toulouse-Lautrec il protagonista dell'appuntamento annuale della primavera di Palazzo Roverella con l'arte internazionale.

La grande mostra del 2024 è riservata all'artista francese tra i più rappresentativi della Parigi di fine secolo e si potrà ammirare al Roverella dal 23 febbraio al 30 giugno 2024. A promuoverla è la Fondazione Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo con il Comune di Rovigo e l'Accademia dei Concordi, con il sostegno di Intesa Sanpaolo. La mostra, prodotta da Dario Cimorelli Editore, è a cura di Jean-David Jumeau-Lafond, Francesco Parisi e Fanny Girard (direttrice del Museo Toulouse-Lautrec di Albi), con la collaborazione di Nicholas Zmelty (sezione Manifesti e Incisioni).

Superando l'approccio che tanto spesso riduce Toulouse-Lautrec a un universo privo di sfaccettature e talvolta persino relegandolo alla sola attività di creatore di manifesti, questa mostra si sofferma sulla sua attività di pittore, con dipinti e pastelli provenienti da importanti musei americani ed europei oltre che francesi, in rapporto all'ambiente parigino in cui operava mettendo l'artista a confronto con realisti, impressionisti, simbolisti con cui condivideva esperienze e momenti di vita quotidiana.

L'esposizione non trascura ovviamente l'attività di Toulouse-Lautrec nel campo del manifesto. Oltre alle celebri *Affiches*, vengono esposti dipinti e disegni preparatori dell'artista, affiancandoli in un rapporto dialettico ai lavori dei numerosi artisti attivi contemporaneamente negli stessi ambienti, che spesso affrontano le medesime tematiche. Questa attenta ricostruzione dell'intera

attività di Toulouse-Lautrec, attraverso le sue opere (60 opere dell'artista su più di 200 opere complessive esposte) intende evocare in maniera più vasta e organica la vivacità della scena artistica parigina, superando il riduttivo concetto di Belle Époque.

L'esposizione è arricchita da numerosi *focus* per meglio descrivere l'ambiente artistico parigino in cui operava l'artista: "Parigi 1885-1900"; "Le Chat Noir"; "Toulouse-Lautrec e gli amici artisti"; "Il rinnovamento della grafica" e soprattutto una sezione inedita agli studi dedicata al movimento artistico francese "Les Arts Incohérents" (a cura di Johan Naldi), anticipatore di molte delle tecniche adottate dalle avanguardie del Novecento come il Dadaismo. Tutte le opere del gruppo date per disperse da oltre un secolo sono state ritrovate nel 2018 ed alcune di queste recano, al verso, l'etichetta di una delle loro esposizioni corredata dal catalogo pubblicato dalle edizioni del celebre locale Chat Noir. La mostra di Rovigo è la prima occasione per poterle nuovamente ammirare.

Oltre ai saggi dei curatori il catalogo è arricchito dagli studi di Nicholas Zmelty sulla Grafica, di Johan Naldi su Les Arts Incohérents, di Mario Finazzi sugli artisti spagnoli a Parigi tra Ottocento e Novecento e di Bertrand du Vignaud – pronipote di Toulouse-Lautrec – sul rapporto tra Marcel Proust e l'artista.

DA MONET A MATISSE

www.studioesseci.net



Palazzo Zabarella- Padova
16 dicembre 2023-12 maggio 2024

Già protagonista del panorama artistico e culturale italiano, Palazzo Zabarella si conferma primattore in un dialogo internazionale con enti di grande caratura. Prima di una ricca serie di collaborazioni con istituzioni di fama mondiale che si concretizzerà nel tempo in eventi esclusivi, Palazzo Zabarella parte da Brooklyn!

La mostra è infatti organizzata in collaborazione col museo di New York, e presenta per la **prima volta in Italia** un'esposizione di opere riconducibili al **modernismo francese**, che nel corso degli ultimi 10 anni è stata allestita ed ha riscosso grandissimo successo negli **Stati Uniti, in Canada e in Corea del Sud**.

La mostra "Da Monet a Matisse" ben si inserisce nel filone espositivo di Palazzo Zabarella, le cui tappe fondamentali sono state ricordate nel corso della conferenza stampa. Sono state citate, tra le altre, le mostre dedicate a Federico Zandomenighi, a Giovanni Boldini, di cui è presente un bellissimo ritratto anche in questa mostra, e a Giuseppe De Nittis, altro grande rappresentante degli "*Italiens de Paris*", ovvero di quel gruppo di artisti italiani protagonisti della scena parigina tra '800 e '900.

E' stato sottolineato anche il ruolo di Paul Durand-Ruel, organizzatore dell'ultima mostra degli Impressionisti a Parigi, nel portare la loro pittura negli **Stati Uniti**, e divenire l'artefice del successo commerciale oltre oceano, e della conseguente importante raccolta collezionistica americana. In questa storia si inserisce la significativa istituzione del **Brooklyn Museum**, le cui origini risalgono al 1823, che raccoglie un'importante selezione di opere riferibili al modernismo francese con acquisizioni e donazioni.

9 le opere presentate a Palazzo Zabarella, con un percorso espositivo diviso in quattro sezioni - **Natura morta, Paesaggio, Il Nudo e Ritratti e figure** - che visto il numero di opere si può visitare

dedicando la giusta attenzione a ciascuna. Per lo più dipinti, di molti dei grandi nomi di quel fortunato periodo artistico: **Morisot, Pierre Bonnard, William Bouguereau, Gustave Caillebotte, Paul Cézanne, Marc Chagall, Jean-Baptiste-Camille Corot, Gustave Courbet, Edgar Degas, Fernand Léger, Henri Matisse, Claude Monet, Berthe Morisot, Gabriele Münter, Pierre-Auguste Renoir, Odilon Redon, Yves Tanguy, Édouard Vuillard**, ed altri ancora. Esposte anche alcune preziose **sculture** di **Auguste Rodin** e di Edgar Degas.

Tra le **nature morte** troviamo lo splendido "Fiori" di **Matisse**, "Composizione in rosso e blu" di **Léger**, e una "Natura morta con tazza blu" di **Renoir**. Nella selezione dedicata al **paesaggio** troviamo tra gli altri **Pissarro** con "La salita", che dimostra la modernità di una prospettiva che troverà piena espressione nel cubismo, **Corot**, con "Ville-d'Avray" e la bellissima "Marea crescente a Pourville" di **Monet**.

Nella sala dedicata al **nudo** spiccano le sculture bronzee di **Rodin**, e i capolavori di **Degas** ("Donna nuda che si asciuga") e di **Léger** ("Subacquei policromi").

Chiude la mostra la sezione dedicata ai **ritratti e figure**. Qui primeggia lo **splendido ritratto di donna di Giovanni Boldini**, grande interprete della società internazionale del tempo e pittore del *glamour* parigino e della moda femminile, che per dimensione e qualità non mancherà di affascinare i visitatori.

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
Pietro Caffa

Coordinatore Editoriale

Gianfranco Coccia

www.riflessionline.it