



Riflessi

RIVISTA DI APPROFONDIMENTI CULTURALI

Edizione nr. 93, ottobre 2025

L'ARTE ESPRESSIONE DELL'AMORE

Luigi la Gloria

LO SPETTRO DELL'ALZHEIMER

Anna Valerio

DE GASPERI E TOGLIATTI, UN CONFRONTO TRA CONDIVISIONI E DIVERGENZE NELL'ITALIA POLITICA POST BELLICA

Gianfranco Coccia

IL VERO SPIRITO ITALIANO

Antonio Inturri

LUDWIG MIES VAN DER ROHE E L'IMPORTANZA DEI DETTAGLI

Alice Fasano

INVITO AD ARISTOFANE

Umberto Simone

UN EROE "NUDO" AI TEMPI DEL SOTTOSUOLO. L'UNDERGROUND DI VLADIMIR MAKANIN

Piera Melone

PACHAMANA

Giovanni La Scala

CLAUDIA CARDINALE: UN RICORDO

Alessandro Giuriati

PLINIO DE MARTIIS. FOTOGRAFO E GALLERISTA NELLA ROMA DEL DOPOGUERRA

Alessandro Giuriati

GIOVANNI SEGANTINI

HOW TO DEAL WITH A MASTERPIECE. A TRIBUTE

GIAN ANTONIO CIBOTTO (1925 – 2017). IL GUSTO DEL RACCONTO

STORIE DI FABBRICHE. STORIE DI FAMIGLIE. FRATELLI TOSO

CASANOVA 1725 – 2025. L'EREDITÀ DI UN MITO TRA STORIA, ARTE E CINEMA

BANKSY E LA STREET ART

INDICE

L'ARTE ESPRESSIONE DELL'AMORE <i>Luigi la Gloria</i>	pag.	02
LO SPETTRO DELL'ALZHEIMER <i>Anna Valerio</i>	pag.	05
DE GASPERI E TOGLIATTI, UN CONFRONTO TRA CONDIVISIONI E DIVERGENZE NELL'ITALIA POLITICA POST BELLICA <i>Gianfranco Coccia</i>	pag.	10
IL VERO SPIRITO ITALIANO <i>Antonio Inturri</i>	pag.	13
LUDWIG MIES VAN DER ROHE E L'IMPORTANZA DEI DETTAGLI <i>Alice Fasano</i>	pag.	16
INVITO AD ARISTOFANE <i>Umberto Simone</i>	pag.	23
UN EROE "NUDO" AI TEMPI DEL SOTTOSUOLO. L'UNDERGROUND DI VLADIMIR MAKANIN <i>Piera Melone</i>	pag.	27
PACHAMANA <i>Giovanni La Scala</i>	pag.	31
CLAUDIA CARDINALE: UN RICORDO <i>Alessandro Giuriati</i>	pag.	35
PLINIO DE MARTIIS. FOTOGRAFO E GALLERISTA NELLA ROMA DEL DOPOGUERRA <i>Alessandro Giuriati</i>	pag.	37
GIOVANNI SEGANTINI	pag.	39
HOW TO DEAL WITH A MASTERPIECE. A TRIBUTE	pag.	44
GIAN ANTONIO CIBOTTO (1925 – 2017). IL GUSTO DEL RACCONTO	pag.	47
STORIE DI FABBRICHE. STORIE DI FAMIGLIE. FRATELLI TOSO	pag.	49
CASANOVA 1725 – 2025. L'EREDITÀ DI UN MITO TRA STORIA, ARTE E CINEMA	pag.	52
BANKSY E LA STREET ART	pag.	54

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

Vice Direttore
Anna Valerio
Pietro Caffa

Coordinatore Editoriale
Gianfranco Coccia

L'ARTE ESPRESSIONE DELL'AMORE

Luigi la Gloria



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

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

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

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

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

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

Allora quel *Me* che ne determina l'irripetibile unicità, guidato da un'indubitabile percezione del suo destino, cercherà la via della bellezza perché è attraverso il susseguirsi delle immagini offerte dalla vita che la mente, divenuta ora intelletto, sarà in grado di elaborare una personale visione dell'estetica, quel concetto del bello connaturato all'Amore. Una sorta di ricongiungimento virtuale con la matrice che da questo momento, come una Musa ispiratrice, continuerà a infondere alla sua creatura la percezione di bellezza, affinché possa comprendere che essa è parte del disegno di un unico insieme.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Nella seconda metà dell'ottocento poi, la riflessione filosofica intorno all'idea del bello tematizza il rapporto che unisce la bellezza, pensata nella sua stretta connessione con il concetto di arte, alla sfera della vita, considerata nella sua contingenza e temporalità. Nietzsche la scorgeva nella stretta

dicotomia tra Apollo, il dio della bellezza, e Dionisio, che personifica il pathos. Egli sosteneva che la bellezza si trovasse nelle profondità di una voragine oscura e indeterminata dalla quale potesse emergere soltanto attraverso la sofferenza esistenziale. Ma questa sorta di relazione che unisce la bellezza all'arte e il pathos alla vita non è che *una delle verità riposte nell'Amore*.

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

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

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

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

LO SPETTRO DELL'ALZHEIMER

Anna Valerio



Non è, come siamo propensi a credere, soltanto una patologia senile infatti può colpire anche soggetti giovani, addirittura non ancora cinquantenni. L'Alzheimer si può manifestare, infatti, anche in una forma estremamente precoce qualora sia presente l'alterazione di un certo singolo gene che, nella popolazione della cittadina di Yarumal, in Colombia, mostra una diffusione relativamente elevata. Lì ci sono famiglie nelle quali ad essere colpiti sono padre e il 75% dei figli. Una tragedia di proporzioni titaniche se si considera che l'accudimento di questo tipo di pazienti è in assoluto tra i più gravosi per coloro che, nella famiglia, sono indenni dalla malattia. Per noi, che questa vicenda la osserviamo da lontano, casi drammatici come questi sono fondamentali per studiare le radici e gli sviluppi di una patologia che oggi colpisce 36 milioni di persone e per la quale non ci sono, a tutt'oggi, cure.

Quello che si osserva nel morbo di Alzheimer è una complessa serie di fenomeni che cercherò di semplificare. E' una patologia nella quale si ha una diffusa distruzione dei neuroni causata per lo più dalla proteina *beta-amiloide* che, depositandosi negli spazi extracellulari neuronali, agisce come una sorta di collante, portando alla formazione di *placche amiloidi* - ammassi neurofibrillari - e di angiopatia (danno vascolare). La modificazione degenerativa è legata a un alterato metabolismo della APP (*Amyloid precursor protein*) ovvero Proteina Progenitrice dell'Amiloide che viene degradata nella fase di trasporto dalla sede di produzione, il citoplasma, alla sede di funzione sulla superficie cellulare. Ne sono coinvolti tre enzimi proteolitici che operano tagli della proteina: dapprima le α -secretasi e le β -secretasi e successivamente la γ -secretasi. In condizioni normali, nei soggetti sani il processo di degradazione della APP sembra essere operato principalmente dalla α -secretasi quindi, attraverso due tagli successivi operati prima dall' α -secretasi e poi dalla γ -secretasi, viene prodotto un peptide innocuo chiamato p3. Al contrario, in quello che è noto come *pathway amiloidogenico*, la β -secretasi provoca una rottura differente che, in seguito al successivo taglio da parte della γ -secretasi, porta alla produzione di due peptidi di 40 e 42 aminoacidi, chiamati beta-amiloide (A β 1-40 e A β 1-42). Il secondo (A β 1-42) è considerato il più tossico a livello neuronale. Nei soggetti malati, ancora non si sa perché, l'enzima che prevale è la β -secretasi con conseguente larga produzione di proteina beta-amiloide che non ha le caratteristiche biologiche della forma naturale ma un anomalo specifico effetto tossico sul neurone. Questo risulta essere un aspetto atipico per una patologia amiloide in cui generalmente il danno è mediato da aspetti citolesivi e compressivi dati dal deposito fibrillare stesso, ma dove il frammento amiloide è generalmente inerte da un punto di vista fisiopatologico.

Alla morte del neurone (dovuta, nelle prime fasi, all'effetto tossico di cui sopra) i frammenti amiloidi del citoplasma vengono liberati nello spazio extracellulare dove tendono a depositarsi in aggregati fibrillari insolubili via via sempre più grandi, appunto le cosiddette *placche amiloidi*. Tali placche a loro volta innescano un processo reattivo infiammatorio mediato da *astrociti* e *microglia*, attivando una risposta immunitaria con il richiamare macrofagi e neutrofili, i quali produrranno citochine, interleuchine e TNF-alfa che danneggiano irreversibilmente i neuroni. Certo un meccanismo complesso e articolato.



L'altra molecola chiamata in causa è l'*acetilcolina*, un neurotrasmettitore fondamentale per la comunicazione tra neuroni e quindi per la memoria e ogni altra facoltà intellettuale i cui livelli, nel morbo, sono ridotti così che si rallenta o si impedisce la trasmissione nervosa. La conseguenza di queste modificazioni cerebrali è l'incapacità di trasmettere gli impulsi nervosi, quindi ancora neurodegenerazione e conseguente atrofia progressiva corticale del cervello nel suo complesso con appiattimento delle circonvoluzioni cerebrali e allargamento dei solchi. Naturalmente i più colpiti da questo processo sono i neuroni colinergici, cioè quelli quindi che rispondono all'acetilcolina e specialmente quelli delle aree corticali, sottocorticali e, tra queste ultime, le aree dell'*ippocampo*, proprio nel cuore del nostro cervello. L'*ippocampo* è una struttura encefalica che svolge un ruolo fondamentale nell'apprendimento e nei processi di memorizzazione; perciò la distruzione dei neuroni di queste zone è ritenuta essere in questi pazienti la causa principale del deficit di memoria ingravescente, della perdita del senso di orientamento nello spazio e nel tempo, della difficoltà con il linguaggio, la scarsa o assente cura di sé, confusione, depressione, ansia.

Il cammino della scienza per contrastare questo morbo devastante si è, negli ultimi tempi, orientato alla verifica se vi sia la possibilità di bloccare il manifestarsi della malattia somministrando farmaci addirittura anni prima della comparsa dei sintomi. È per questo che comunità come quelle di Yarumal, dove la prevalenza della patologia è molto elevata, sono attivamente studiate. I farmaci sono anticorpi contro la proteina beta-amiloide che dovrebbero contrastare, in soggetti che per ragioni genetiche hanno il 50% di probabilità di manifestare la forma precoce, la formazione delle placche degenerative. L'intervento anticipato si propone di contrastare la formazione della proteina incriminata prima che il danno sia troppo avanzato; infatti si crede che oggi lo scarso successo della terapia sia causato proprio dalla sua somministrazione tardiva, quando cioè il danno è già grave. C'è da dire che in coloro che sono portatori del gene i segni precoci della malattia si manifestano anche 25 anni prima dei sintomi, quando ancora la patologia non c'è.

E fu proprio una forma precoce in una donna di 51 anni ad essere descritta per la prima volta nel 1906 dallo psichiatra e neuropatologo tedesco Alois Alzheimer. Egli, avvalendosi della collaborazione importantissima e insostituibile di un brillante neurologo italiano, Gaetano Perusini, che aveva studiato altri casi simili approfondendoli sia dal punto di vista clinico che patologico, poté confermare le sue prime impressioni e pubblicare, a proprio esclusivo nome, nel 1910 sulla rivista *Histologische und histopathologische Arbeiten über die Grosshirnrinde* il lavoro scientifico che gli garantì l'immortalità nella Medicina e lo consegnò alla Storia come scopritore di quel morbo di Alzheimer che più correttamente si sarebbe dovuto chiamare Alzheimer-Perusini. Cento anni dopo nel mondo si contavano 26,6 milioni di malati e la stima è destinata a crescere con l'aumento della speranza di vita della popolazione. Oggi è ritenuta una delle patologie del mondo a più grave impatto sociale non solo per la sua crescente diffusione, ma anche per la limitata e comunque non risolutiva efficacia delle terapie disponibili e, non da ultimo, per le enormi risorse necessarie per la sua gestione.

Uno dei problemi che ne fa una patologia ad esordio subdolo è che le fasi iniziali della malattia sono difficili da diagnosticare perché i suoi primi sintomi e segni sono facilmente imputabili a problematiche legate all'età o a manifestazioni di stress. Nei primi stadi, il sintomo più comune è l'incapacità di acquisire nuovi ricordi e la difficoltà nel ricordare eventi osservati di recente. Poi possono manifestarsi crescenti difficoltà nella produzione del linguaggio, con incapacità nella definizione di nomi di persone od oggetti e frustranti tentativi di "trovare le parole", seguiti poi, nelle fasi più avanzate, da disorganizzazione nella produzione di frasi e uso sovente scorretto del

linguaggio (confusione sui significati delle parole, ecc.). Procedendo, il quadro clinico si aggrava con confusione, sbalzi di umore, irritabilità, aggressività, difficoltà nel linguaggio, perdita della memoria a lungo termine e progressive disfunzioni sensoriali. E' a questo punto dell'iter che la diagnosi viene di solito confermata tramite specifiche valutazioni comportamentali e test cognitivi, spesso seguiti dall'*imaging* a risonanza magnetica. Vi è una netta prevalenza di donne, si crede per una loro maggiore aspettanza di vita, ed è oggi la più comune (80-85%) forma demenza al mondo con un'incidenza (cioè il numero di nuovi casi all'anno) in Europa di 2,5 casi ogni 1.000 persone per la fascia di età tra i 65 e i 69 anni; che sale a 9 casi su 1.000 tra i 75 e i 79 anni, e a 40,2 tra gli 85 e gli 89 anni.

Se le terapie oggi disponibili non si sono rivelate efficaci né tantomeno risolutorie, molto si sta cercando di suggerire a livello preventivo con la proposta di modificazioni, laddove sia necessario farlo, degli stili di vita prevedendo varie modalità e forme di stimolazione mentale, esercizio fisico e una dieta equilibrata.

Nel frattempo la ricerca non si lascia intimidire da questa patologia strisciante e gli sforzi sono diretti a individuare nuovi test predittivi quanto più precoci possibili per individuare coloro che sono a rischio di sviluppare il morbo. Recentemente sulla rivista *Nature Medicine* il gruppo coordinato da *Howard Federoff*, neurologo del *Medical Center della Georgetown University (Washington)*, ha pubblicato uno studio sulla messa a punto di un nuovo test che permette di predire, con un'accuratezza superiore al 90%, se una persona in salute svilupperà l'Alzheimer o una forma di declino cognitivo lieve entro i 3 anni successivi all'analisi. L'analisi del rischio si basa sulla valutazione dei livelli di 10 diversi tipi di lipidi nel sangue. I ricercatori hanno seguito 525 individui sani di età minima pari a 70 anni per 5 anni durante i quali 74 di essi hanno sviluppato i sintomi dell'Alzheimer o del declino cognitivo lieve amnesico. Nel sangue di 53 di loro sono stati riscontrati livelli di 10 diversi lipidi che, secondo i ricercatori, rivelano ciò che sta accadendo alle membrane dei neuroni di chi sta sviluppando la patologia. Questo non è che un piccolo passo avanti ma è senz'altro significativo perché *“offre una finestra di opportunità durante la quale agire per modificare per tempo la malattia”*.

Ma fra le cause che contribuiscono all'accumulo delle placche di proteina beta-amiloide tipiche dell'Alzheimer un ruolo non trascurabile potrebbe avere anche l'alimentazione. Secondo quanto pubblicato su *Pnas* da un gruppo di ricercatori dell'*Icahn School of Medicine at Mount Sinai di New York*, l'effetto di una dieta ricca dei cosiddetti prodotti di glicazione avanzata (AGEs), che sono composti che si formano quando le proteine o i grassi alimentari reagiscono con gli zuccheri durante la cottura, compromette le funzioni neurologiche dei topi i quali sviluppano problemi sia a livello motorio che a livello cognitivo e presentano accumulo di proteina beta-amiloide. Gli AGE si depositano nel cervello e ciò è anche associato a una riduzione dei livelli ematici e cerebrali di SIRT1, un enzima dall'effetto protettivo nei confronti dei sistemi nervoso, immunitario ed endocrino.

Oltre all'alimentazione, anche il dormire poco e male potrebbe rappresentare un vero fattore di rischio per lo sviluppo dell'Alzheimer. Ci sarebbero infatti similitudini tra i disturbi del sonno, soprattutto le frequenti interruzioni che riducono la qualità del riposo, e la formazione nei malati di Alzheimer delle placche di beta-amiloide. A dirlo è uno studio della *Johns Hopkins Bloomberg School of Public Health di Baltimora* pubblicato su *Jama Neurology*. Lo studio si basa su scansioni digitali, tramite la PET, del cervello di un gruppo di 70 persone, tra 53 e 91 anni di età, precedentemente sottoposte a un questionario per rivelare il loro rapporto con il sonno, buono o disturbato. Le neuroimmagini dei soggetti con riposo alterato hanno dimostrato molte somiglianze

con chi ha avuto una diagnosi di Alzheimer. Era già da tempo nota la relazione tra le due condizioni, infatti disturbi come le apnee del sonno sono stati riscontrati con più frequenza proprio nei malati di Alzheimer che soffrono di problemi con il sonno notturno, ma il loro rapporto di causa ed effetto è ancora misterioso. Gli scienziati non sono tuttora in grado di dire se la presenza di placche negli insonni sia una spia di rischio futuro di Alzheimer. In questo caso la qualità del sonno potrebbe diventare, insieme agli altri esami diagnostici, un fattore predittivo da tenere sotto controllo anche se non si può escludere che sia proprio la mancanza di sonno a provocare un problema di degenerazione cerebrale, accelerando la comparsa di segni che favoriscono la malattia.

Ma in tutto questo ci sono anche buone notizie: scienziati cinesi della *Zhengzhou University* hanno pubblicato uno studio sulla rivista scientifica *Neural regeneration* nel quale si evidenzia un benefico effetto del *resveratrolo*, il polifenolo presente nel vino e nella buccia degli acini d'uva, che, come potente antiossidante, interviene positivamente sulla circolazione sanguigna, contrastando la degenerazione dei vasi sanguigni, proteggendo il cervello dallo stress ossidativo e rivelando effetti sorprendenti su memoria e apprendimento. Secondo i ricercatori, i benefici a livello cerebrale si esplicano a tre livelli: riducendo i livelli di malondialdeide, una spia nel sangue dell'azione dei radicali liberi; favorendo l'azione del glutathione, un ben noto antiossidante, e di un'altra potente molecola anti-age, la superossido dismutasi.

Ma anche l'olio d'oliva fa bene al cervello. A confermarlo è la prima analisi sistematica condotta fino ad oggi e pubblicata su *Epidemiology*, che ha preso in considerazione gli studi disponibili nella letteratura scientifica. Gli autori della *Medical School dell'Università di Exeter (Regno Unito)*, attraverso una metanalisi hanno confermato che seguire strettamente i principi della dieta mediterranea aiuta a conservare migliori funzioni cognitive, a rallentare il loro declino e a ridurre il rischio di Alzheimer. E, in particolare, l'olio extravergine parrebbe proprio essere uno scudo contro l'Alzheimer e le altre malattie neurodegenerative, per lo meno nei topi che, alimentati per due mesi con *oleuropeina aglicone*, il principale fenolo presente nell'olio extravergine di oliva, hanno mostrato assenza del deficit cognitivo e comportamentale manifestato invece nel gruppo di topi non trattati. Pare esserci una relazione tra i componenti antiossidanti contenuti nell'olio e la protezione fornita al cervello che avrebbe, come base, una ripulitura costante delle scorie che altrimenti possono accumularsi nella materia grigia.

Ma la notizia più dolce e confortante è che il nostro cervello si manterrebbe più giovane più a lungo grazie a due tazze al giorno di cioccolata calda. La scoperta, pubblicata sulla rivista internazionale *Neurology*, mette in evidenza che nei soggetti a rischio di declino cognitivo il cacao è in grado di aumentare il flusso del sangue al cervello e di migliorare la memoria e la capacità di pensiero. Lo studio è stato condotto alla *Harvard Medical School di Boston (Usa)*, su 60 persone di 73 anni di età media, sane e senza demenza, che per un mese sono state invitate a bere due tazze di cioccolata calda ogni giorno. Tra i partecipanti, diciotto avevano all'inizio dello studio un insufficiente flusso di sangue al cervello: ed è proprio in questi soggetti che al termine dello studio è stato registrato un miglioramento dell'8,3% del flusso sanguigno nelle aree cerebrali deputate a memoria e pensiero e un abbassamento dei tempi nell'esecuzione dei test di memoria, passati da 167 secondi all'inizio dello studio a 116 secondi. Quale è dunque il delizioso segreto? Quale sia la sostanza a fare la differenza è ancora da stabilire: questa volta, infatti, il meccanismo virtuoso non sembrerebbe dipendere dai *flavanoli*, potenti antiossidanti contenuti nel cacao, già conosciuti per i loro effetti benefici su cuore e arterie. La cioccolata somministrata, infatti, era di due tipologie: una era arricchita in *flavanoli*, mentre l'altra ne era impoverita. Eppure gli effetti benefici sono stati registrati con entrambe le tipologie di bevanda: "*Stiamo imparando sempre di più su come funzioni il flusso di sangue nel cervello e sul suo effetto sulla capacità di pensiero*" spiega Farzaneh Sorond,

primo autore dello studio; *“per completare i loro compiti le diverse aree cerebrali hanno bisogno sia di più energia, sia di un maggior flusso di sangue. Questa relazione, denominata “accoppiamento neuro-vascolare”, può svolgere un ruolo importante nelle malattie come il morbo di Alzheimer”.*

Oppure, più semplicemente, il merito va alle piccole-grandi gioie della vita che vanno riscoperte perché ci aiutano ad affrontare il quotidiano con maggiore serenità e gioia rivelandosi utili come e quanto la musicoterapia e l'arteterapia, o gli alti livelli di scolarità e un lavoro intellettuale costante che, è dimostrato, aiutano a sostenere il tono dell'umore e hanno benefici riscontri sia per la stimolazione cognitiva che nel contrastare la neuro degenerazione.

DE GASPERI E TOGLIATTI, UN CONFRONTO TRA CONDIVISIONI E DIVERGENZE NELL'ITALIA POLITICA POST BELLICA

Gianfranco Coccia

Introduzione



L'Italia del secondo dopoguerra era un Paese distrutto, lacerato e ricolmo di materie non solo materiali, le campagne impoverite, la lira svalutata, la popolazione stremata da vent'anni di dittatura e cinque anni di guerra. Alla caduta del fascismo, la nazione non aveva soltanto da ricostruire strade, ponti, ferrovie, fabbriche e case, ma soprattutto istituzioni, identità, futuro. In questo scenario emergono due figure destinate a segnare la nuova storia repubblicana: Alcide De Gasperi, leader della Democrazia Cristiana, e Palmiro Togliatti, segretario del Partito Comunista Italiano. Uomini diversissimi per formazione, cultura e visione del mondo,

per un tratto di strada sono stati compagni nella ricostruzione, prima di essere spinti dalla Guerra Fredda verso fronti contrapposti.

Due biografie, due mondi

De Gasperi nasce nel 1881 a Pieve Tesino, in Trentino allora sotto l'Impero austro-ungarico. Cattolico, studioso di storia e letteratura, in gioventù aveva militato nel Partito Popolare di don Luigi Sturzo. Dopo il fascismo, di cui è stato oppositore e vittima (passa anche per il carcere), fonda la Democrazia Cristiana, erede aggiornata del cattolicesimo politico. Togliatti nasce nel 1893 a Genova, in una famiglia piccolo-borghese. Laureato in giurisprudenza, si avvicina al socialismo e nel 1921 è tra i fondatori del Partito Comunista d'Italia. Esule a Mosca durante il ventennio, dove assume a figura di riferimento agli occhi di Stalin. Rientra in Italia nel 1944 con la celebre "svolta di Salerno", invitando i comunisti a collaborare con monarchici e cattolici in nome dell'unità antifascista. Ed ecco che ci troviamo subito davanti a due visioni, due percorsi, due radici culturali: cristiano-democratica l'uno, marxista-leninista l'altro.

La collaborazione nella fase costituente

Alla fine della guerra i due leader si ritrovano nello stesso governo. De Gasperi guidava la DC, Togliatti rientrato da Mosca, aveva qualificato il PCI come partito di massa. Insieme ad altri leader antifascisti – Nenni, Saragat, La Malfa – entrano nei governi di unità nazionale, con la missione di garantire ordine, stabilità e ricostruzione. In questa fase la collaborazione è davvero reale: entrambi comprendono che senza un'ampia convergenza l'Italia può rischiare di precipitare nel caos.

La Costituzione come compromesso

Il frutto più alto di quella collaborazione viene colto con la Costituzione del 1948. Le radici cattoliche, socialiste e liberali si incontrano, si confrontano per condividere la stesura di un testo che ancora oggi è l'architettura della democrazia italiana. Gli articoli sui diritti inviolabili della persona portano l'impronta cristiana; quelli sul lavoro e sulla funzione sociale della proprietà sono

figli della cultura socialista e comunista; i principi di libertà politica e garanzie parlamentari derivano dal pensiero liberale. De Gasperi e Togliatti sono i protagonisti di questa sintesi, pur sapendo che le divergenze di fondo rimarranno insanabili.

Il 1947: la rottura

Con il 1947 la collaborazione però si spezza. Il mondo era ormai diviso in due blocchi: da un lato gli Stati Uniti con il Piano *Marshall*, dall'altro l'Unione Sovietica con il *Cominform*. De Gasperi comprende subito che l'Italia non può permettersi ambiguità: sceglie appunto l'Occidente, facendo aderire l'Italia al Piano Marshall e più tardi alla Nato. Togliatti, vincolato a Mosca, non può assolutamente - a pena di eresia - condividere questa linea. Nell'estate del 1947, i comunisti e i socialisti vengono quindi esclusi dal governo, decretando la fine dell'unità antifascista.

La scelta atlantica di De Gasperi

La decisione di De Gasperi è ritenuta ancor oggi di portata storica. L'Italia, legandosi all'Europa occidentale, si avvia pertanto verso la modernizzazione conseguendo anche la stabilità politica. Non è stata una scelta di campo nella Guerra fredda, ma anche una precisa opzione economica: libero mercato, ricostruzione industriale, apertura alle imprese private. Molti ritengono anche a posteriori che senza il *Piano Marshall*, difficilmente l'Italia avrebbe conosciuto il "miracolo economico" registratosi nei successivi a cavallo degli anni Cinquanta-Sessanta.

Togliatti e il legame con Mosca



Togliatti non si dimostra però un mero esecutore di ordini sovietici: riesce ad adattare la linea del PCI alla realtà italiana, con la strategia della "via italiana al socialismo", pur mantenendo saldo il legame con Mosca. Il suo modello di riferimento è quello dell'economia pianificata e del centralismo politico. L'obiettivo è quello di portare la voce dei ceti popolari, dei lavoratori, dei contadini, mantenendo così quel radicamento

di massa che fa assurgere il PCI a rango del più grande partito comunista dell'Occidente,

Il 18 aprile 1948: lo scontro decisivo

Le prime elezioni politiche repubblicane rappresentano emblematicamente uno spartiacque: il 18 aprile 1948 la Democrazia Cristiana vince le Elezioni Politiche, prime del dopoguerra, con il 48% dei voti, mentre il Fronte Popolare (PCI e PSI) si ferma al 31%. Una vittoria netta, favorita anche dall'appoggio degli Stati Uniti e dal ruolo particolarmente attivo della Chiesa cattolica attraverso i Comitati Civici di Gedda. L'Italia aveva scelto l'Occidente. Da quel momento lo scontro tra le due Italie – quella cattolica e quella comunista – di là in avanti permarrà per molti anni.

Un Paese spaccato in due campi

L'Italia degli anni Cinquanta e Sessanta vive in un clima di forte contrapposizione, da un lato la DC, garante della collocazione internazionale, dall'altro il PCI, principale forza di opposizione. Il bipolarismo italiano, pur con le sue tensioni, assicura però stabilità: nessun tentativo di colpo di

Stato, nessuna deriva autoritaria, ma un sistema in cui governo e opposizione si fronteggiavano entro il perimetro e l'ambito delle regole del confronto democratico.

Il lungo ruolo dell'opposizione comunista

Escluso dal governo, il PCI sa però esercitare un ruolo cruciale nell'opposizione, tutelando i diritti dei lavoratori, promuovendo battaglie civili, radicando cultura politica e partecipazione popolare. Una opposizione "di sistema", si direbbe oggi che, pur criticando l'ordine internazionale, non mette mai in discussione le istituzioni democratiche, ciò sempre a beneficio di un pluralismo in cui pochi Paesi europei sono capaci di coesistere in misura così forte.

L'eredità politica

Alla fine, come si è visto, prevale la visione di De Gasperi: l'Italia entra stabilmente nel blocco occidentale, beneficiando della crescita economica, da un lato, e consolidando la democrazia, dall'altro.

Ma l'impronta di Togliatti non risulta marginale: la Costituzione, il radicamento popolare del PCI, la difesa dei ceti più deboli contribuiscono a dare al sistema politico un equilibrio e una dialettica che permetteranno alla Repubblica di continuare a perdurare *sine die*.

Conclusione

Due uomini, due visioni, due Italie. De Gasperi e Togliatti sono stati allo stesso tempo alleati e avversari, padri costituenti e rivali inconciliabili. La loro contrapposizione non è stata soltanto ideologica, ma ha incarnato il grande bivio della storia italiana: Est o Ovest, capitalismo o socialismo, democrazia cristiana o comunismo. Ha prevalso, è vero, la scelta atlantica, ma non si può disconoscere che senza tale esperienza maturata in quella precisa fase storica, la neonata Repubblica Italiana sarebbe stata diversa, convenendo ora che su quel confronto, sono state scritte le migliori pagine della storia politica italiana e, cioè, il racconto di un Paese diviso, ma capace di costruire una democrazia solida sulle fondamenta di due culture opposte e complementari, il che basta e avanza.

IL VERO SPIRITO ITALIANO

Antonio Inturri

Vi è capitato, almeno una volta nella vita, di dover fare ordine nel vostro garage o in cantina o, ancora, in uno scantinato dove, negli anni, si è accumulata una quantità inquietante - e della quale non riuscite a capacitarvi - di *mirabilia* tale da poter tranquillamente allestire davanti casa una personalissima Porta Portese o un più elegante Portobello?

Se la risposta fosse affermativa di certo fareste la felicità di trova robe e cultori di modernariato alla ricerca del pezzo unico o del design a buon mercato.

Durante una di queste attività di bonifica, tra il mobile della nonna e uno scatolone stracolmo di vecchi *peluche*, è spuntata la confezione di un liquore, impolverata e con l'immagine di un Carabiniere in alta uniforme, con feluca e pennacchio, dal nome evocativo: *"Galliano, specialità della Ditta Arturo Vaccari di Livorno"*.

Leggo l'etichetta, individuo il luogo di produzione, identifico la ditta, ma non è il Carabiniere che mi incuriosisce, bensì è quel *"Galliano"* che mi intriga, che richiama un tempo e un luogo remoti, un fatto d'arme, una reminiscenza di storia, di soldati, di ferro e sangue. E se così fosse, perché *"Galliano"*?

E chi era Arturo Vaccari?

Arturo Vaccari fu, in verità, uno dei livornesi più famosi negli anni a cavallo tra l'800 e il '900 dei due secoli scorsi. La sua distilleria era situata in via Marco Mastacchi e vantava la produzione di tre liquori che avevano ricevuto premi e riconoscimenti internazionali (tra cui la Medaglia d'oro al prestigiosissimo concorso della Esposizione Universale di Parigi del 1900) a sottolinearne qualità e originalità.

Il suo intento nella quasi maniacale preparazione dei suoi elisir era quello di ottenere un distillato che rappresentasse, che incarnasse *"il vero Spirito Italiano"*. La sua continua ricerca della perfezione, con un processo di distillazione condotto allora, come ancora oggi, presso la distilleria Maraschi & Quirici di Chieri (Torino), lo portò finalmente a ottenere *"un distillato del tutto inedito, a base di oltre 30 erbe alpine ed esotiche e dal colore dorato intenso, un autentico e squisito assalto dei sensi, delizioso e complesso, con un aroma incredibilmente innovativo"*.

Era il 1896.

Proprio in quell'anno, la ricerca del perfetto elisir del Cav. Vaccari si intersecò con la Storia.



affrontare circa 30000 abissini.

Al comando della guarnigione fu posto il maggiore Giuseppe Galliano.

L'Italia aveva formalmente iniziato la sua avventura coloniale con l'occupazione dell'Eritrea, diventata ufficialmente colonia italiana nel 1890, per poi espandersi verso l'Etiopia, causando prevedibili contrasti con il Negus Menelik sfociati, poi, nella guerra di Abissinia e nella sconfitta delle truppe italiane nella battaglia dell'Amba Alagi (7 dicembre 1895). Le unità superstiti, al comando del generale Giuseppe Arimondi, ripiegarono quindi su Macallè, capoluogo della regione dei Tigrè, dove venne insediata una guarnigione presso Forte Enda Yesus (Chiesa del Gesù) composta da tre compagnie del 3° Regio Corpo Truppe Coloniali d'Eritrea, una compagnia dell'8° battaglione e una sezione di quattro pezzi di artiglieria da montagna per un totale di circa 1200 uomini ad

Nato a Vicoforte, vicino Cuneo, nel 1846 fu giovanissimo veterano della Terza Guerra d'Indipendenza e, dal 1873 al 1883, inquadrato nel neocostituito Corpo degli Alpini per poi transitare dal 1890 nel Regio Corpo Truppe Coloniali.



Domenico Quirico in *Squadroni Bianco*, saggio dedicato alla storia delle truppe coloniali italiane, e ancora nel suo libro *Adua*, ricorda Galliano come membro del *"fiore di una generazione di ufficiali coloniali che tiene in pugno magnificamente le proprie truppe"* dopo averle *"forgiate, allenate, provate in battaglia"*.

A dire il vero, aveva fama di essere alquanto pignolo e rompiscatole, capace di *"ispezionare le camerate tre volte per notte o di far saltare una licenza per un bottone fuori posto"*, ma affidava il suo ascendente a varie qualità: *"la gentilezza, la bonomia, non priva di guizzi di sarcasmo a volte feroce"*.

L'ufficiale, nel grado di capitano, fu insignito di Medaglia d'Oro al V.M. all'indomani della battaglia di Agordat (21 dicembre 1893), durante la quale, al comando di un battaglione indigeni e di una

batteria di artiglieria da montagna indigeni composta da sudanesi, aveva condotto, dopo un primo ripiegamento, un risolutivo contrattacco contro i Dervisci, scompaginandone le fila e recuperando armi, munizioni, pezzi e insegne tuttora conservate presso il Museo di Artiglieria di Torino. Per alcuni storiografi, il Galliano (promosso per quell'evento al grado di maggiore), è considerato il primo alpino decorato del massimo riconoscimento al valore militare.

Ma torniamo a Macallè, dove i superstiti dell'Amba Alagi si erano ritirati prima di proseguire per Adigrat al fine di riorganizzarsi e dove avevamo lasciato il maggiore Galliano e i suoi 1200 uomini. Questi cercò di organizzare al meglio la difesa del forte ma, di fronte alle soverchianti forze etiopi, dopo aver resistito per oltre due mesi ai continui attacchi, fu costretto ad abbandonare il presidio su ordine del governo italiano. Era il 21 gennaio 1896 e il maggiore Galliano lasciò il forte (poi rinominato "Forte Galliano" in suo onore) con gli onori militari. Come ad Agordat, anche a Macallè, il Galliano aveva dato prova di intraprendenza, spirito di iniziativa, capacità di mantenere la disciplina e l'ordine nonché di motivare e infondere fiducia ai propri subordinati.

Per i fatti di Macallè, il magg. Galliano fu insignito della Medaglia d'Argento al V.M., la seconda. In precedenza, gli era stata concessa la medesima onorificenza per il comportamento tenuto durante la battaglia del Coatit (13 gennaio 1895), nella regione di Tigrè in Eritrea.

L'immediata conseguenza degli insuccessi dell'Amba Alagi e di Macallè fu l'invio di nuovi rinforzi nell'inverno 1895-96. Tra questi, fu inserito un nuovo battaglione alpini, il "1° battaglione Alpini d'Africa", articolato su quattro compagnie provenienti dal 5°, dal 6° e dal 7° per un totale di circa 1000 uomini. Per portarli al battesimo del fuoco, venne scelto il comandante più amato dalla truppa, il tenente colonnello Davide Menini del 6° reggimento. Da capitano, comandante la 35ª compagnia del 10° battaglione composta da cadorini, nell'agosto del 1882 aveva guidato con successo durante le manovre in Carnia, una marcia di 200 chilometri per omaggiare la regina Margherita in visita proprio in Cadore, a Perarolo (partenza fissata alle 14 per essere a Perarolo alle 10 del giorno successivo e rientro!).

Ma Adua era dietro l'angolo.

Il 28 febbraio alle ore 21, le tre colonne italiane del generale Barattieri, 17.500 uomini, di cui due terzi italiani e un terzo indigeni, avanzarono verso il campo abissino di Adua dove li attendevano circa 100.000 uomini dell'imperatore Menelik.

L'intenzione era quella di schierarsi su posizioni molto forti e provocare Menelik ad attaccare in condizioni sfavorevoli. Ma le colonne italiane, muovendosi su un terreno pressoché sconosciuto, si disunirono, persero i contatti durante la marcia notturna e si offrirono separate all'attacco manovrato dei 100.000 abissini.

Il 1° marzo 1896, il dramma si consumò tragicamente.

La resistenza fu disperata, il crollo completo, la ritirata disastrosa: circa 5000 italiani e 1000 ascari caddero sul campo.

Le cinque compagnie di ascari del maggiore Galliano facevano parte, assieme al battaglione alpini di Menini, della Riserva al comando del generale Ellena. Tre di queste erano con lui ad Agordat e lo avrebbero seguito in capo al mondo.

La resistenza ci fu e aspra. Anche Galliano impugnò fucile e con il volto ridotto a una maschera di sangue per una pallottola che gli aveva fracassato la mascella diede l'ultimo ordine a quanti, ufficiali e ascari, gli erano rimasti accanto: *"Signori, si dispongano con la loro gente e vediamo di finir bene"*, una frase che racchiude in sé tutte le caratteristiche e lo spirito del personaggio.

Spostatosi verso una roccia per tamponare la ferita al volto, fu sorpreso e riconosciuto dai nemici quale il difensore di Macallè e, trascinato verso le loro linee, lo uccisero selvaggiamente.

Caddero anche i quattro i comandanti di compagnia, su 23 ufficiali, 10 furono uccisi e sopravvissero solo 300 soldati.

Il maggiore Giuseppe Galliano fu insignito della Medaglia d'Oro al Valor Militare alla memoria, divenendo il primo ufficiale ad essere decorato per due volte della massima onorificenza.

È a tutto questo che in quel 1896, anno della morte del suo eroe preferito, il Cav. Arturo Vaccari si ispirò nella sua personale ricerca del *"vero Spirito Italiano"* da associare alla sua raffinata e unica creazione: carattere forte e, al tempo stesso amabile, unico e, nel contempo, risultato della sapiente integrazione di diversi ingredienti, con stile asciutto, ma imponente.

Il Vaccari si preoccupò di garantire che ogni dettaglio del suo *"Galliano"* fosse simbolo di grandezza e la bottiglia non fa eccezione. La forma alta e slanciata, con molti lati piatti conici è stata ispirata dalle colonne degli antichi templi romani e richiama la potenza e la gloria dell'impero.

Oggi la *"Premiata Distilleria Arturo Vaccari"* non esiste più, e il marchio è stato acquisito dalla Bols di Amsterdam, ma il *"Liquore Galliano"* viene ancora prodotto, come nel 1896, nella già citata distilleria Maraschi & Quirici di Chieri attraverso sette infusioni e sei distillazioni delle 30 diverse erbe e spezie, tra cui anice, liquirizia e vaniglia e utilizzato in quattro cocktail classificati IBA (*International Bartenders Association*)*.

E, più che in *Patria*, rimane uno dei più conosciuti brand del *made in Italy* a livello internazionale.

Un po' come gli eroi di Adua: soldati, alpini, ascari, oggi quasi dimenticati, ma, al contrario, indelebili esempi di ciò che fu e di ciò che è il *"Vero Spirito Italiano"*.

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 Tagesschule* 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 affasciano: 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.

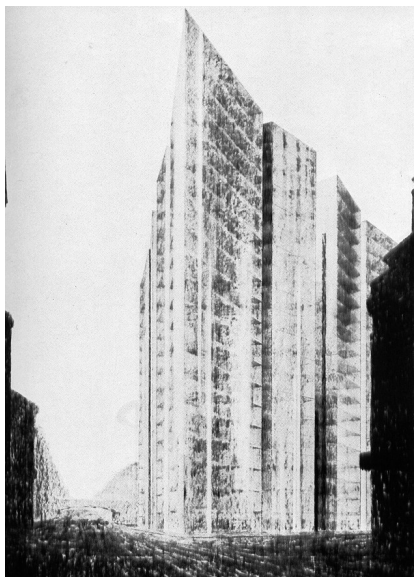
Uno di questi è la casa per Hugo Perls, un ricco avvocato che ama collezionare opere d'arte contemporanea e apprezza in particolar modo l'opera di Schinkel. Perls è rimasto molto colpito dalla perfezione esecutiva di casa Riehl e dall'armonico gusto formale che sembra già contraddistinguere in ogni dettaglio 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».

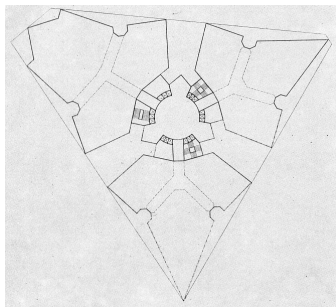
Un anno dopo, nel 1912, Mies progetta la sua versione della casa-museo da costruire presso l'Aia in Olanda e destinata ad ospitare la collezione di pittura moderna Kröller-Müller. Questo incarico determina la rottura del rapporto che lo lega a Behrens. Lo studio del maestro, infatti, sta lavorando a 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 trattenerci 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'eclettismo 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 propensione di Berlage a identificare la struttura come l'unica disciplina che deve guidare lo



Progetto di grattaciolo (1921)
prospetto e pianta



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

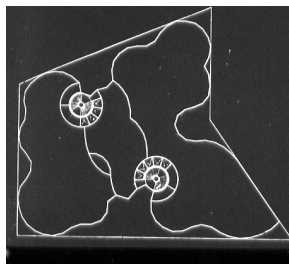
esserne dominata. Quando, pochi anni dopo, elabora i due famosi progetti per la villa in mattoni e la villa in cemento, queste teorie saranno diventate per lui una necessità incombente. Così, nel 1923, scriverà per il primo fascicolo della rivista G (periodico dedicato a tutte le arti diretto dall'astrattista 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.



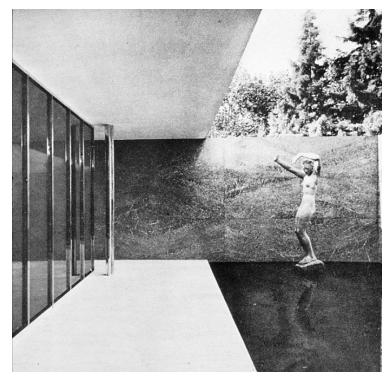
Progetto di grattaciolo (1921)
prospetto e pianta

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



Monumento a Karl Liebknecht e Rosa Luxemburg, 1926

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 Spree, 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



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



Poltroncina Barcelona, 1929

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 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. 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.



Casa Tugendhat, 1930

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.

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



Poltrona Tugendhat, 1930



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

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



860 Lakeshore Drive, 1950

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



Seagram Building, 1958

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.

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».

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.

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 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 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».



Nationalgalerie, Berlino, 1968

INVITO AD ARISTOFANE

Umberto Simone



Hegel ha scritto che chi non conosce le commedie di Aristofane non sa cosa significhi godimento, e credo che non gli si possa proprio dare torto. Tale godimento però, almeno qui in Italia, è stato fino a non molti anni fa riservato a un gruppo ristretto di specialisti, perché sia i testi originali che le traduzioni erano di difficile reperibilità e, come se non bastasse, di costo alquanto elevato, se non altro per uno squattrinato studente quale ero allora. Ricordo perciò ancora vivamente la gioia provata quando un'amica, figlia del preside del liceo che frequentavo a quel tempo, impietosita dalle mie brame in proposito, mi prestò uno alla volta, spigolati dall'inesauribile biblioteca del genitore, i preziosissimi volumetti della versione eseguita durante il fascismo dall'insigne classicista Ettore Romagnoli

per la casa editrice Zanichelli. Anche adesso che di "tutto Aristofane" sia in greco che in italiano ne possiedo una mezza dozzina, quella traduzione rimane la mia preferita, e non solo per ovvi motivi sentimentali, ma proprio perché è non semplicemente magistrale, ma addirittura geniale e la consiglio dunque con tutto il cuore a chi voglia per la prima volta entrare in quel dominio della fantasia che è il teatro aristofanESCO.

A ragion veduta ho usato la magica parola "fantasia": al nostro *poeta calvo*, come egli stesso argutamente si definiva, non mancavano di sicuro le idee, né per quanto riguarda il linguaggio né per quanto concerne gli intrecci. È proprio grazie al primo punto che noi abbiamo la fortuna di leggere undici delle sue commedie sopravvissute integralmente al naufragio di tutta la rimanente produzione coeva: quei noiosissimi teorici dell'eloquenza venuti secoli più tardi, i cosiddetti atticisti, facendo per una volta prevalere la pedanteria sul puritanesimo, hanno gelosamente conservato queste opere, considerandole come la fonte più copiosa e anche più pura dell'attico antico. In riferimento poi al secondo punto, cioè all'ingegnosità delle trame, saranno sufficienti, suppongo, dei brevi riassunti perché in un pubblico ormai abituato ai soggetti stitici o cerebrali del teatro attuale insorga uno smaccato senso di invidia verso i molto più fortunati spettatori ateniesi del V secolo avanti Cristo.

Gli *Acarnesi*, la più antica di queste commedie, datata 425, è un'opera giovanile ma già manifesta una maturità e una *verve* indiscutibili. Il protagonista, Diceopoli, cioè il Giusto Cittadino, è stufo della guerra che si protrae oramai da troppo tempo... sì, perché non bisogna dimenticare che Aristofane ha composto le sue scintillanti allegrissime creazioni durante il periodo più buio nella storia della sua città, in piena guerra del Peloponneso, quando la pestilenza travagliava Atene non risparmiando nemmeno l'artefice morale del Partenone, il grande Pericle e gli Spartani stavano annientando, a colpi di distruzioni e di massacri, il suo splendido ma effimero impero. Stufo dunque della guerra, Diceopoli, dopo avere invano cercato di convincere l'Assemblea a stipulare una tregua con Sparta (anzi durante tale illustre consesso gli rubano persino la pizzetta di cipolle che si era portato dietro come merenda!) decide, questa tregua, di concluderla da solo ed acquista un'ampollina che contiene la pace per trent'anni. Indignati da un simile segno di scarso patriottismo, i carbonai del demo di Acarne che compongono il Coro, vecchi ed inflessibili reduci della gloriosa battaglia di Maratona e casuali testimoni di una transazione per loro vergognosa, vorrebbero lapidarlo, ma poi si lasciano piano piano rabbonire di fronte alle ritrovate idilliache dolcezze della vita tranquilla di un tempo, mentre sulla scena si susseguono episodi e si alternano personaggi uno più spassoso dell'altro: il famoso poeta Euripide, eterno bersaglio di Aristofane,

che viene trattato alla stregua di uno straccivendolo trovarobe, o il *miles gloriosus* Lamaco (anche lui veramente esistito e forse seduto in platea!) o il messo di una sposina che del suo novello sposo costretto a partire dalla leva militare vorrebbe tenersi a casa almeno, come dire, una precisa parte anatomica, per ungere la quale otterrà dal comprensivo Diceopoli qualche goccia dalla famosa boccetta, o i commercianti, uno di Megara e uno della Beozia, che finalmente possono superare il blocco e che si esprimono nei loro pittoreschi vernacoli, per la cui traduzione, tornando alla magnifica edizione in precedenza citata, il Romagnoli si fece aiutare da due amici poeti dialettali, cosicché il megarese tanto povero e tanto affamato da essere costretto a vendere le proprie figlie camuffate da porcelline da latte ha avuto il privilegio di parlare nel saporoso napoletano di Salvatore Di Giacomo. E tutta questa vivace sarabanda è ulteriormente condita da frequenti comicissimi botta e risposta e da continue frecciate a personalità politiche del tempo, che, se all'inizio possono generare qualche problema in quanto per comprenderle appieno è necessario consultare le note esplicative, poi però contribuiscono esse pure ad aumentare il divertimento, dal momento che i potenti della terra sotto sotto rimangono sempre gli stessi e nel demagogo Tizio di allora non è difficile per noi riconoscere l'onorevole Caio di adesso.

Proseguendo in una carrellata che per ragioni di spazio risulterà purtroppo estremamente sommaria, nei *Cavalieri* (424) il protagonista Demos, insomma il Popolo ateniese, è un vecchio ormai rincitrullito, completamente in balia di un politicante dell'epoca, Cleone, particolarmente invis ad Aristofane e da lui cordialmente ricambiato senza esclusione di colpi... e di processi. Due servi fedeli di Demos, che sono poi gli strateghi Nicia e Demostene, gli stessi che periranno nella disastrosa spedizione contro Siracusa così drammaticamente raccontata da Tucidide, per liberare il proprio padrone da siffatta nefasta influenza sono obbligati a trovargli, nella persona di un salsicciaio, un nuovo favorito ancora più rozzo e sfacciato, cosa che certo non suggerisce da parte dell'autore un'eccessiva stima nei confronti della plebe ateniese. Questa commedia, benché non manchi di episodi buffissimi (come quello nel quale durante la riunione della Bulé uno dei due rivali, vedendosi in svantaggio, per impedire che avvenga una votazione a lui sfavorevole grida di punto in bianco che il prezzo delle acciughe è sceso, così tutti si precipitano a comprarle e la seduta si interrompe all'istante) risulta un po' troppo astiosa, e non è proprio fra le migliori, il che non si può invece assolutamente dire di quella immediatamente successiva, *Le Nuvole*, un vero straordinario capolavoro. Il campagnolo Strepsiade, nome che in greco evoca subito il risparmio, la parsimonia, avendo impalmato una donna di più alta estrazione, ora perde il sonno per le spese del figlio, che ha ereditato i gusti aristocratici della madre e pensa solo alle corse dei cavalli. Per non pagare i debiti, decide di andare a scuola da uno di quei filosofi in voga che, a quanto ha sentito dire, insegnano un modo per vincere sempre le cause a suon di sottigliezze e di sofismi, e sceglie il *frontisterion* (cioè il pensatoio) di Socrate, che qui è raffigurato in una luce molto diversa e assai meno lusinghiera di quella tributatagli dal devoto Platone: infatti appare in scena sospeso per aria dentro una cesta al fine di studiare l'astronomia più da vicino, mentre i suoi discepoli "allampanati e scalzi" misurano il salto delle pulci o disquisiscono sul budello della zanzara. Il povero Strepsiade è però troppo semplice ed ottuso per simili maestri e viene presto mandato via, mentre suo figlio invece, una volta convinto a frequentare lui la scuola, imparerà così bene che alla fine del... corso accelerato non solo picchierà suo padre ma anche, grazie agli strumenti dialettici appena acquisiti, gli dimostrerà di avere avuto ragione a farlo. A quel punto, all'esasperato Strepsiade non resterà che appiccare per vendetta il fuoco al pensatoio.

Nelle *Vespe*, un altro figlio persuade invece il padre fanatico dei processi a svolgere la sua attività di giudice puntiglioso e severo nell'ambito familiare, in un tribunale privato, casalingo dove fra l'altro si assiste a una causa canina, con un cane accusato del furto di un formaggio siciliano, e con tanto di veementi arringhe nonché la convocazione di informati testimoni quali la grattugia, la pentola ed altre suppellettili da cucina. Nella *Pace* il vignaiolo Trigeo, anomalo Bellerofonte, sale al cielo in groppa ad un gigantesco scarabeo stercorario per liberare (anche qui!) la sospirata Pace

prigioniera del cattivissimo Pòlemos, la Guerra, che vuole tritare tutte le città greche nessuna esclusa in un mortaio, ma non trova più né il suo pestello spartano, il guerrafondaio Brasida, né il suo pestello ateniese, il solito e altrettanto guerrafondaio Cleone, entrambi felicemente deceduti nel frattempo, e così alla fine rimane scornato e sconfitto.

Ancora, nelle *Tesmofozia* è di nuovo tirato in ballo Euripide il quale, temendo che durante le Tesmoforie, ovvero le feste in onore di Demetra celebrate dalle donne al tempo della semina con totale e rigida esclusione del sesso maschile, le donne approfittino dell'occasione per tramare contro di lui perché le ha spesso (vedi Medea, Fedra, etc.) svergognate sulla scena, induce il suocero Mnesiloco a indossare abiti femminili ed a partecipare ai riti segreti: il maldestro Mnesiloco però si tradisce, cerca allora di salvarsi rifugiandosi su un altare non senza avere prima, come ostaggio, strappato a gran fatica dal seno di una madre affranta la sua creaturina che però, una volta tolte le fasce, si rivelerà un barilotto di vino di quelli cui, a dare retta ai maligni, le brave concittadine di Aristofane non sdegnavano d'attaccarsi di nascosto, e da quel momento in poi la commedia sarà tutto un susseguirsi di ameni tentativi, da parte di Euripide, di liberare il congiunto, sorvegliato da uno zotico arciero scita, sulla falsariga, anzi nella parodia dei più famosi *loci* euripidei. Le donne sono al centro anche di altre due commedie: la *Lisistrata* e le *Ecclesiazuse*. Nella prima, molto celebre e molto imitata, sia le ateniesi che le spartane, alleate fra loro da un comune buonsenso femminile, decidono di praticare lo sciopero dell'alcova finché i loro uomini saranno così testardi e stupidi da continuare a combattere; nella seconda, le donne fanno un blitz, assumono il potere e danno vita a uno stato comunista *ante litteram* dove tutto è di tutti, ma la situazione presenta non pochi nei, ad esempio per garantire l'eguaglianza nei piaceri amorosi le vecchie devono avere la precedenza sulle ragazze, con grande disappunto di un giovanotto il quale già praticamente sull'uscio della sua bella viene artigliato da due megere in civettuola tunichetta gialla che gracchiando si appellano alla legge e non lo mollano.

Il *Pluto* del 388 è l'ultima in ordine cronologico e infatti vi si sente la stanchezza e ancor di più vi si sente la sconfitta: Atene ha perso, tutta un'epoca grandiosa è tramontata e anche se il dio cieco della ricchezza, il cui nome dà il titolo all'opera, riacquistata la vista grazie al protagonista Crèmilo, comincia a distribuire i suoi doni più equamente ora che può distinguere i buoni dai cattivi, è oramai troppo tardi, questo non riesce a consolarci più.

Violando la cronologia, ho lasciato apposta all'ultimo gli *Uccelli*, del 414, che probabilmente è la più bella, e le *Rane*, del 405, che è la mia preferita. Negli *Uccelli* due amici, stanchi di vivere in un'Atene rumorosa e meschina, straziata dalle beghe politiche interne persino più che dall'interminabile conflitto panellenico, attuano una di quelle fughe dalla metropoli che spesso tuttora anche noi sogniamo e vanno nel bosco (lo stesso incantato bosco, non dimentichiamocene, che molti secoli dopo sarà lo sfondo del *Sogno di una notte di mezz'estate* shakespeariano) a vivere con gli uccelli e a fondare con loro Nefelococcugia, cioè la città delle nuvole e dei cuculi, sospesa beatamente nell'aria fra il mondo degli dei e quello degli uomini e in grado non solo di tenere testa ad entrambi, ma anche di imporre loro, per esempio riducendo i numi alla fame tramite l'intercettazione del fumo dei sacrifici, un comportamento più ragionevole e conciliante.

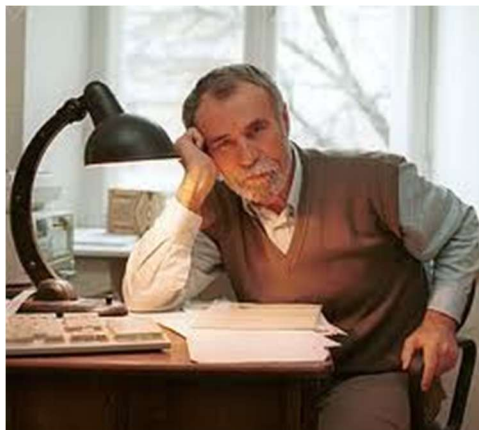
Nelle *Rane* invece Dioniso, il dio stesso del teatro, afflitto per la recente morte del suo adorato Euripide, decide di riportarlo in vita e per farlo scende nell'Ade insieme al suo servo Xantia, ovvero il Rosso, come tutti i rossi proverbialmente "malpelo". Subito all'inizio c'è già un episodio gustosissimo: siccome nessuno dei due vuole caricarsi del bagaglio, interpellano un defunto che proprio in quel momento viene portato a seppellire; questi si mette a sedere sul cataletto e comincia un serrato mercanteggiamento che però non giunge a buon esito, perché il morto rifiuta sdegnosamente i nove oboli che gli vengono offerti per accollarsi lui il pacco: piuttosto che sfacchinare per una simile miseria, dice letteralmente, preferirebbe "ritornare al mondo"; ordina ai suoi becchini di tirar dritto e si ributta giù. L'oltretomba aristofanesco nel complesso non è un posto tanto sinistro, ci sono addirittura delle osterie, ma Dioniso è un fifone, vede mostri dovunque;

a un certo punto si spaventa così tanto che balza verso il suo sacerdote, quello vero in carne ed ossa e paramenti, quello che durante tutte le rappresentazioni teatrali occupava il posto d'onore, un trono ancora adesso visibile al turista piazzato proprio al centro della prima fila e, irrompendo bruscamente dalla finzione nella realtà, lo invoca: "Salvami, prete mio, che poi ti offro da bere!". Comunque in conclusione non sarà Euripide a risalire dagli inferi col dio, bensì Eschilo dopo che, in un'esilarante disputa, i due sommi tragediografi si saranno rinfacciati a vicenda vezzi e svarioni, parodiandosi l'un l'altro senza pudore; il verdetto finale, affidato ad una bilancia, rivelerà come i solenni scabri e petrigni versi eschilei "pesino", naturalmente secondo Aristofane, molto di più di quelli aerei, raffinati e cavillosi di Euripide. Le rane del titolo sono i ranocchi della palude Stigia che compongono il coro, punteggiando i loro interventi di refrains onomatopeici come già accadeva negli *Uccelli*, dove il coro composto appunto di uccelli intesseva i suoi canti di esili armoniosi *tiò tiò tiò tiòtìnx*: qui invece il gracidio palustre è a tratti reso da un aspro e raschiante *brechechéx coàx coàx*, il medesimo *brechechéx coàx coàx* con il quale ancora al giorno d'oggi gli studenti di una delle più famose università anglosassoni incitano la propria squadra durante gli infuocati incontri di rugby.

Ovviamente la grandezza di Aristofane non si esaurisce nelle sue trame variopinte, nelle sue trovate brillanti, nel suo vocabolario mordace, multiforme, inesauribile. Spesso, nella poesia comica, specie dopo i pregiudizi crociani, si tende a tener conto più del termine *comica* che del termine *poesia*, che invece è in realtà quello principale. Tale errore è sempre gravissimo, ma con Aristofane lo sarebbe più che altrove, giacché di lato alle situazioni piccanti, ai giochi di parole maliziosi, agli sconfinamenti più spregiudicati nell'osceno e nello scatologico, il filo lirico vibra sempre, quando addirittura, specie invocando quella pace che non viene mai o meglio evocando quella pace che non torna più, non s'allarga in squarci dolci e puri che non hanno proprio nulla da invidiare alla cosiddetta poesia seria. Gli inni alla pace nella commedia omonima sono tutt'un fruscio di nuovi olivi e viti ed alberi di fico da ripiantare e un calore di vecchi amici da ritrovare finalmente intorno ad un boccale di vino. E allorché il coro ancora invisibile delle Nuvole solo la sua voce al suo arrivo fa udire, simile a un tuono lontano e prolungato, in quel suo canto maestoso ci appare una natura ancora come fresca di pittura, ancora tutta pervasa di sacro e veramente intrisa di quella serena luce che ormai chiamiamo greca; ma è soprattutto nella spietatamente franca apostrofe a noi rivolta dal coro degli Uccelli che risuona, dettata fra uno scherzo e l'altro dalla divina malinconia di esistere, la nota più alta: "*O uomini dalla vita oscura, somiglianti alla stirpe delle foglie, di povere forze, impastati di fango, ombre inconsistenti, o voi senz'ali, che durate un giorno, simili ai sogni, fate attenzione a noi immortali, eterni, beati, abitanti dell'etere, a noi che non conosciamo vecchiaia ...*"

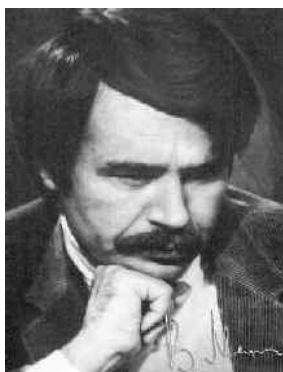
UN EROE “NUDO” AI TEMPI DEL SOTTOSUOLO. L'UNDERGROUND DI VLADIMIR MAKANIN

Piera Melone



L'ultimo anno della tormentata transizione Russa degli anni Novanta coincide con l'affacciarsi, sulla scena letteraria, di quello che può essere considerato il più significativo romanzo della stagione 1998, *Andergraund, ili Geroj našego vremeni* [Underground, o un eroe del nostro tempo]. Il suo autore, Vladimir Semenevič Makanin, classe 1937, è spesso stato annoverato dalla critica come membro del vasto e variegato gruppo di quei *sorokaletie*, i “quarantenni” che si imponevano, o quanto meno cercavano di farlo, sul panorama letterario degli anni Ottanta. In effetti Makanin rispondeva (nell'era Kruščeviana e Brežneviana), e ancora oggi risponde alla

definizione di “scrittore dell'ambiente non ufficiale”, e non solo per l'individualismo incondizionato, quasi religioso che da sempre professa, insieme ad un'attenzione maniacale per la libertà come requisito esistenziale imprescindibile dell'uomo. Nato ad Orsk, fra gli spazi sconfinati degli Urali e proprio sulle rive dell'Ural', Makanin si trasferisce a Mosca nel 1954, all'età di diciassette anni, per studiare matematica. Dopo la laurea segue un corso di sceneggiatura grazie al quale approfondisce una delle sue più grandi passioni, il cinema. Contemporaneamente si avvicina alla letteratura, pubblicando un primo romanzo, *Priamaja linja* [La linea retta], nel 1965; tuttavia, fino agli anni '80, la sua prosa riceve scarsa attenzione dalla critica, e molti dei suoi lavori verranno pubblicati solo all'indomani della *glasnost* Gorbačeviana.



Una prima, curiosa coincidenza con il protagonista di *Underground*, che di professione fa lo scrittore, ma dopo molti tentativi di emergere si rifiuta di pubblicare e sceglie il mestiere di guardiano. Con questo romanzo Makanin dà vita ad una perfetta sintesi, percepibile fin dal titolo, tra i due miti fondamentali di una tradizione letteraria passata, come *Zapiski iz podpol'ja*, (l'uomo del sottosuolo nelle “Memorie dal sottosuolo”, 1864) di Feodor Dostoevskij e *Geroj našego vremeni* (l'uomo del tempo in “Un eroe del nostro tempo”, 1840) di Michail Jurevič Lermontov, e la saga attuale, contemporanea all'autore, di un'Utopia che si è consumata, estinguendo progressivamente il significato della parola e lasciando alla deriva l'unico

elemento che avrebbe dovuto assurgere a componente creativa e attiva del Tempo: l'uomo nella piena, decisa, completa manifestazione del suo “io”. A fungere da collante chiarificatore tra le due dimensioni è l'epigrafe, tratta dal testo lermontoviano: «l'eroe... è un ritratto, ma non di un'unica persona: è il ritratto che compendia i difetti di tutta la nostra generazione, nel loro pieno sviluppo». Dunque L'eroe non è il ritratto di un solo uomo. E nemmeno dell'uomo perfetto, virtuoso, aderente fino in fondo ai principi dell' homo sovieticus. E' ogni persona che vive la generazione, è il sunto e l'apice delle sue contraddizioni, è colui che regge sulle proprie spalle il peso di un' epoca, ed è al contempo, l'eroe che riesce a sopravvivere, a costo di auto emarginarsi. Il protagonista di questo romanzo, un patronimico vivente, un “Petrovič” di cui non ci verrà mai rivelato il nome, corrisponde pienamente alla descrizione fornita dall'esergo. Ce lo sottolinea, innanzi tutto, l'incipit, che sin dalle prime righe offre al lettore il panorama di un'atmosfera ben precisa, quella della non ufficialità,

della ricerca di una nicchia spaziale ed esistenziale (la cucina, dove si consumano confessioni intime; i lunghi, onnipresenti corridoi dello studentato dove il personaggio principale si muove, e che finiscono per assumere un forte valore esistenziale) come antitesi alla dimensione collettiva del vivere sovietico. La figura del suo protagonista, un uomo di mezza età (53 anni, si scoprirà in seguito) ci viene data per gradi, nel corso di un intreccio volutamente ambiguo che confonde presente e passato attraverso flashback improvvisi e scarsi riferimenti temporali, un'imponente schiera di personaggi secondari che appaiono e scompaiono, per poi ripresentarsi o scomparire definitivamente, spostamenti inattesi e repentini da un punto all'altro dello spazio.

Di pagina in pagina si scoprirà l'essenza di un eroe nudo, un *ex*-scrittore che durante il periodo sovietico si muoveva tra le fila dell'Underground letterario: ora, nell'era gorbacëviana, il suo unico possesso è una vecchia macchina da scrivere di fabbricazione jugoslava che da tempo ha smesso di utilizzare perché deciso a non diventare, per nulla al mondo, un' «appendice della letteratura». Petrovič vive facendo il guardiano presso una sorta di complesso residenziale, pernottando nei diversi appartamenti che gli vengono lasciati in custodia dai proprietari per brevi periodi di tempo. Non ha, dunque, un'abitazione propria, né dispone dell'indispensabile passaporto interno, la *propiska*, il che non fa che sottolineare il suo status di naufrago dimenticato sul suolo di un'Urss in declino. L'Underground nella sua manifestazione spaziale è, in questo senso, soprattutto l'*obšaga*, un *ex*-studentato costituito da blocchi di appartamenti, cucine comuni, ma soprattutto corridoi infiniti che conducono ad ale isolate. In quei «prolungamenti dell'esistenza», aree labirintiche «lunghe più della vita», che sezionano l'edificio estendendosi in orizzontale, Petrovič passa gran parte del suo tempo (ammette, addirittura: «vivo nei corridoi»), e di quell'ambiente, come di tutto ciò che lo circonda, assimila confessioni (delle quali è immancabile depositario, rigorosamente a senso unico), sofferenze, gioie fugaci, delusioni ed intere esistenze nelle quali finisce per calarsi completamente. Si tratta di luoghi di transizione molto spesso vuoti, silenziosi, intimi, che il protagonista percorre fumando e ispirando i cari *kvadratnye metry*, gli odorosi “metri quadri” di vita che stanno al di là delle porte chiuse e rappresentano «gli innumerevoli volti del mondo»: «Attualmente ho il dono di percepire, anche attraverso le porte, l'odore robusto che si spande, che stilla dai fragranti metri quadri abitativi e il viceversa debole, e ahimè effimero segnale, [...] che dalla loro superficie promana la sostanza uomo. Gli appartamenti e le svolte, ora in un altro corridoio, ora in un fondo cieco, trasformano questa odorosa realtà appartamento-corridoio in un sogno, un film, una persistente illusione, un mondo di scacchiere e scacchi – in un curioso e non temibile iperrealismo. Come s'è visto, l'uomo non ha bisogno di nient'altro: o almeno, a me è bastato. M'è pienamente bastato questo mondo di corridoi, non so che farmene delle bellezze dell'Italia o della Siberia transbajkalica [...]».

Petrovič è stato sposato, ma né della moglie, né della figlia ci è dato sapere nulla. L'unico legame inscindibile e ricorrente con il suo passato (e con il suo presente) è il fratello, di tre anni più giovane: Venedikt Petrovič (anch'egli divorziato), un tempo il “geniale” pittore Venja, rinchiuso sin dai tempi dell'università in un ospedale psichiatrico perché accusato di dissidenza, e oramai ridotto in un penoso stato di semi-incoscienza, risultato di trattamenti a base di farmaci assolutamente non necessari, secondo una logica, diffusissima in Unione Sovietica, che individua proprio nell'opposizione (anche blanda o del tutto inesistente, come quella di Venička) alle autorità, «una malattia del cervello il cui processo evolutivo sia molto lento [...] e gli altri sintomi restino impercettibili, a volte fino a quando non viene compiuto un vero e proprio atto criminale». Così del giovane, talentuoso, geniale studente-artista Venedikt – che si scoprirà *alter ego* di Petrovič, così come quest'ultimo non farà fatica a tradirsi *alter ego* dello stesso Makanin – l'ultimo trentennio sovietico ci restituisce l'ombra: «L'incessante micro cenno del capo manifesta un pieno e convinto accordo con la vita: sì...sì...sì... [...] Venja era rimasto in silenzio, ma poi ha mosso appena appena la testa: sì. E subito i placidi idioti seduti sui letti del reparto hanno fatto lo stesso: sì...sì...sì...le punture nel sedere, gli infermieri, i vasi da notte, i clisteri e le mosche...sì...sì... vorremmo tutti ricevere una

mano dal cielo, imparare quel colpo miracoloso che abbatte i muri, sfonda le porte, per uscire, fuggire, strisciando, arrancando fuori da qui... Ma è anche possibile che in realtà non pensassero a nicene del genere [...] Anche gli svenaturati sanno fingere, non meno di quelli che hanno più fortuna. Volevano semplicemente essere d'accordo: sì...sì...».

Petrovič, questo apolide senza nome, (in apparenza) nullatenente in perenne bilico tra l'identità di *bomž* ("barbone", come in molti lo definiscono) e quella di *pisatel'* ("scrittore") vaga tra i corridoi (estesi, nella loro dilatazione, «fino ad immagine del mondo intero») senza fine dell' *obščaga* e gli affollati vagoni della metro moscovita. Egli ha rinunciato alla scrittura ma non alla parola e alla sua



sovranità; alla creazione di testi, ma non al pensiero come forma di sopravvivenza e affermazione ultima del proprio "io", e proprio in questo modo, spoglio, ma pregno di una consapevolezza e di una densità di pensiero che possiede solo chi realmente ha vissuto e sofferto, si incarica di raccontare la storia dell'ultimo ventennio di una Russia alla deriva. Lo fa alla sua maniera: nella non-ufficialità, nella a-temporalità di un ordine retrospettivo e "caosmico" che ha la precisa funzione di limitare e decostruire la verosimiglianza. Vengono omessi i particolari che possano farci contestualizzare in maniera immediata gli eventi che caratterizzano la narrazione, scegliendo, per esempio, di rendere noto il giorno, ma mai il mese o l'anno; utilizzando formule come "in quei giorni", "in quegli anni", "a quei tempi"; sovrapponendo episodi lontanissimi l'uno dall'altro, al punto da confondere, a volte, la percezione del lettore stesso. L'azione si svolge tra il 1991 e il 1992, ma

vengono anticipati i fatti dei due anni successivi (fino al termine del 1993 e al braccio di ferro tra Governo della nuova Russia e Parlamento), nonché ricordati i fatti degli ultimi venti anni. In tale contesto, oscuro, contorto, opaco quanto la realtà storica ufficiale dell'URSS, assimilabile dall'io solo in maniera altrettanto frammentaria e nebulosa, Makanin libera il suo soggetto, questo eroe che appassionatamente rifiuta il tempo, la storia, la contemporaneità: con uno stile che oscilla attentamente fra tragedia ed umorismo; con una voce narrativa (la prima persona, l' "io") la cui forza e lucidità si manifestano, persino graficamente, nel costante ricorso alla parentesi; con un procedimento di fitti richiami alla letteratura classica, dal Dostoevskij di *Prestuplenie i nakazanie* [Delitto e Castigo], *Dvojniki* [Il Sosia], *Zapiski iz podpol'ja* [Memorie dal Sottosuolo], al Čechov di *Palata n°6* [Reparto numero sei] e *Djadja Vanja* [Zio Van'ja], al Gogol' di *Šinel'* [Il Cappotto]. Emergono poi frequenti echi della filosofia esistenzialista di Jean-Paul Sartre e Martin Heidegger, e infine Bulgakov, Puškin, Platonov, Solženitsin, Cvetaeva, Bulat Okudžava, per citare solo i casi più eclatanti. Anche in virtù di questo *Andergraund ili Geroj našego vremeni* è un testo che non fa che ribadire la sua natura letteraria, nonostante Petrovič si ostini a negare il suo status di scrittore; nonostante gli inquilini dell' *obščaga* lo credano un parassita, un senzatetto, un "vecchio barbone". Ne è indice, innanzi tutto, l'attaccamento del protagonista alla sua macchina da scrivere jugoslava, tanto datata e resistente quanto quell'inestimabile "io" la cui integrità va difesa fino alla fine ("Moe Ja", "il mio io" è un termine che si ripete spesso nel corso dell'intera vicenda). L'intero romanzo è un deciso "no", l'affermarsi ed il perpetuarsi di un'astensione irrevocabile che diventa lo strumento con il quale ingaggiare una lotta silenziosa contro un presente incapace di affrancarsi definitivamente dalle ombre del passato. Dopo aver risposto alla censura, all'emarginazione e all'oblio proponendo accanitamente la sua voce, Petrovič sceglie, coerentemente, di camminare lungo la stessa linea retta, di opporsi anche a *questo* tempo. Così, all'inutilizzata macchina da scrivere, sineddoche esistenziale, piuttosto che "solo" memoria, corrisponde la gioiosa (e vittoriosa) consapevolezza di possedere l'arte di «trasformare i testi». Nel capitolo *Drugo* ("l'Altro", dalla quarta delle cinque parti complessive nelle quali il libro è suddiviso), dopo aver

amaramente constatato che la casa editrice ha smarrito tutti i suoi racconti in attesa di recensione, e dopo aver ricevuto il centoventunesimo rifiuto di pubblicazione, Petrovič ci dice: «Quel che dovevo credere fermamente era che la mia vita non era un fallimento. Credere che per qualche particolare scopo e un disegno superiore era indispensabile che ora (in questo tempo e in questa Russia) vivano persone come me, non apprezzate né riconosciute e però in grado di creare testi. L'Underground. Bisognava cercare di vivere senza la Parola, altri ci riuscivano egregiamente; era o non era un rischio vivere tacendo? [...] Ho considerato la mancanza di riconoscimenti non alla stregua di una sconfitta, e neppure di una pari e patta, ma proprio come una vittoria. La dimostrazione che il mio "io" aveva superato i testi. Ed era andato oltre. E quando dopo i cambiamenti introdotti da Gorbačëv uomini dell'Underground sono qua e là saliti in superficie e hanno cominciato a riprendersi, pendere, ad arraffare, a farsi un nome alla luce del sole (e sono diventati schiavi di questa nomea, reduci del passato), io sono invece rimasto io. [...] il mio "io" di non scrittore viveva ormai di vita propria».

Bisogna *sapere* e *credere* che l'Underground è esistito; che quelle mirabolanti e sconfinata conversazioni negli spazi claustrofobici di una (intima) cucina privata o comune ci sono state davvero; che proprio in quei luoghi e nell'Underground, piuttosto che nelle piazze, nella case del letterato, nei palazzi della cosiddetta cultura, la parola si è svincolata dai suoi legami con l'ufficialità e si è fatta sovrana. E' necessario, infine, sapere, che nell'oscurità del sottosuolo, «fuori dal riconoscimento», «fuori dal nome», si sono formate e sono appassite personalità geniali, dotate della straordinaria capacità di «creare testi». Non è un caso che in *Andergraund* siano proprio gli esponenti della letteratura non ufficiale a soccombere: Vik Vikič e Michail, i più intimi amici di Petrovič, compagni di bevute (sono i fiumi di alcol ad accompagnare le lunghissime conversazioni di questo ambiente sotterraneo) e di vagabondaggi per Mosca, muoiono tragicamente; il primo investito da una macchina («Stette lì, tutta la notte [sull'asfalto]; nel cuore della notte venne derubato dai ladri [...] che tempi...»), Michail (l'ebreo che aveva "deciso" di morire a Mosca, «uomo di talento, solo un po' provato dalla vita dell'Underground») viene stroncato da un infarto. Altri personaggi muoiono consumandosi nell'attesa di un cambiamento o si suicidano. Dei loro racconti non si sa più nulla. Spariscono, come loro, nel silenzio, nel non-ricordo.

Solo alla luce di tutto questo si può concepire in che misura la voce del protagonista sia pura; superando il frammentario flusso di coscienza post-modernista e la *polnovesnoe slovo*, la parola autentica Dostoevskijana, il suo messaggio ci raggiunge per vie non mediate. In un romanzo in cui ogni testo esistente sembra scomparire, Petrovič perde il suo nome, si confonde nella folla e nega la parola (scritta, pubblicata) per *farsi* parola, testo, racconto, e dunque memoria indelebile. Contro il nulla dell'oblio in onore di quelle persone e quei testi è concepito *Andergraund*, che per Petrovič-autore, come per Vladimir Makanin, diventa virtualmente l'unica opera impossibile da distruggere.

PACHAMANA

Giovanni La Scala



Il vecchio stava seduto sul marciapiede, la schiena appoggiata a un muro dall'intonaco scrostato.

Le gambe distese costringevano i passanti a soffermarsi e a proseguire, spostandosi verso la strada. Indossava un vestito consunto e rattoppato, che un tempo doveva essere stato grigio. Sulle spalle portava un mantello di lana scura, spessa e grezza, che lo aveva protetto dal freddo notturno di quella città situata quasi a 4000 m. di altitudine.

La pelle del viso, color mattone, spruzzata da radi

peli bianchi di una barba non fatta, era segnata da rughe profonde. L'espressione esprimeva pazienza, rassegnazione, ma gli occhi, forse un po' insonnoliti a quell'ora, erano attenti e potevano ancora manifestare una certa sicurezza di sé.

Al suo fianco, sul marciapiede, tre cose: un piccolo crocifisso in piedi sul suo piedestallo, una vecchia scatola di legno, chiusa, e un pezzo di cartone, appoggiato al muro, su cui aveva scritto con un pennarello nero: *curandero*.

"Ecco un collega" si disse, soffermandosi per un momento. Poi proseguì oltre diretto al mercato. Un giaccone impermeabile e un berretto di lana lo riparavano dal vento freddo proveniente dal Titicaca. Per tutta la notte aveva sentito il rumore del vento.

Quel marciapiede aveva altri abitanti. Un uomo stava ancora dormendo profondamente, rannicchiato, completamente avvolto nella sua coperta color ocra. La testa piegata in avanti, il viso affondato nella lana, il capo protetto da un berretto chiaro, una sciarpa scura che penzolava sul davanti, sembrava più un sacco di patate che un essere vivente.

Approfittò del fatto che l'uomo stava dormendo per scattare una foto.

La gente di quella regione era molto superstiziosa e non voleva essere fotografata.

Lì vicino dormiva anche un'anziana donna, coricata sul gradino della vetrina di un bar ancora chiuso. Sembrava enorme, ma era solo l'effetto delle innumerevoli gonne che indossava, come tutte le donne dell'altopiano abituate a stare molto all'aperto.

L'immane copricapo a forma di bombetta le si era spostato di lato e le conferiva un'espressione un po' comica. La conosceva perché si era recato altre volte in quel locale e lei era sempre lì.

Viveva su quel gradino. Era abituato a darle qualche soldo, anche se non chiedeva mai niente. Quel mattino, però, dormiva ancora.

Trovò un bar aperto ed entrò. Era l'unico avventore. Una ragazza dal maglione rosso stava dietro al bancone e comunicava, attraverso una porticina, con la cucina. Andò a sedersi a un tavolino, in un angolo del locale, e ordinò un caffè.

Mentre sorseggiava la calda bevanda fatta di acqua bollente e caffè solubile, entrarono nel locale alcuni ragazzi che presero posto in un tavolo vicino. Erano giovani robusti, già al lavoro dal primo mattino, le mani callose, abituati alla vita all'aperto come si poteva intuire dal loro abbigliamento. Ordinarono "*caldo de cordero*".

"Brodo di agnello per colazione!" si stupì, tenendo tra le mani la sua tazza di caffè che sembrava all'improvviso una cosa piccola e fuori posto.

La ragazza ritornò sorreggendo tra le mani un catino di metallo, pieno di brodo fumante e grossi pezzi di agnello. Convinto che fosse un piatto unico per tutti, si stava chiedendo come avrebbero

fatto a mangiarlo, quando la ragazza tornò con il secondo catino. E poi con gli altri. Ognuno aveva il suo.

La ragazza era un po' robusta ma carina, la carnagione del viso scura sotto i capelli corvini. Si avvicinò con un sorriso:

- *quieres algo?* - chiese, volendo intendere che di carne di agnello ne aveva ancora e che quel caffè le sembrava ben poca cosa.

Ricambiò il sorriso, disse che andava bene così, pagò e lasciò il caldo di quel locale.

Si inoltrò per le stradine del mercato, tra negozietti e bancarelle, affascinato dall'esplosione di colori della frutta esposta, delle cassette di verdura, delle bottiglie riempite con bibite artigianali e misteriosi medicinali, dei peperoncini rossi appesi dovunque, dei sacchetti di foglie verdi di coca da masticare, dei vestiti e scialli tradizionali delle donne.

Ogni volta che entrava in un mercato peruviano doveva abituarsi all'odore acre che ristagnava nell'aria, odore di carne esposta sui banconi, odore di sangue e animali uccisi di recente, odore di pesce più o meno fresco, odore di escrementi di agnelli e galline, odore di bestiame.

Si fermò a parlare con una donna seduta dietro un banco che esponeva strani oggetti: banconote e monete finte, cassette in miniatura di plastica, coppie di sposi di cera o di legno, statuette di bambini con i vestiti colorati, e poi, via via, un'infinità di altri oggetti che ricordavano la casa e la famiglia.

In due ceste erano esposti, inoltre, numerosi feti di lama e alpaca, rinsecchiti, di dimensioni varie a seconda dello sviluppo raggiunto.

Di questi, in particolare, sapeva che ne era severamente vietata la vendita.

- *Son todos pagos a la tierra* - gli spiegava la donna, un po' impacciata dal bolo di coca che le gonfiava la guancia. Era meravigliata che qualcuno le chiedesse informazioni riguardo a una cosa così importante e conosciuta.

- Come si usano? - chiese. Lei sembrava sempre più indispettita:

- Quando hai costruito la tua casa non hai dato una offerta alla terra? - chiese lei, alzando un po' la voce - E quando aspetti un figlio non preghi la madre di tutto? E quando semini la tua terra non fai una offerta alla grande madre, a *Pachamama*? Quando parti per un viaggio non ti rassicura una piccola offerta alla terra? Questi oggetti sono cose di poco valore, ma esprimono devozione e rispetto, umiltà e riconoscenza. *Donde vives?* -

- Perdonami - disse - sarai stanca. A che ora sei partita? -

- Questa mattina alle quattro - rispose la donna che sembrava rabbonirsi - ho due ore di barca per arrivare in città. A volte, come oggi, il tempo non è buono e il lago diventa pericoloso. -

- Quando parti fai un'offerta alla terra? -

- Certo, basta anche poco - disse lei - noi qui scegliamo tre foglie di coca, le più belle, le più verdi, le mastichiamo un po', ne facciamo un grumo che poi lanciamo nelle acque del lago. Questo ci fa sentire più tranquilli, è di buon augurio. *La coca es mediadora entre la Pachamama y el mundo de los hombres, entiendes?* -

Comperò da lei un sacchetto di foglie di coca, tanto per comperare qualche cosa, ringraziò e proseguì continuando a guardarsi attorno curioso.

Fu attratto da un banchetto che era l'apoteosi del peperoncino.

Peperoncini di tutte le forme e dimensioni, barattoli di peperoncino macinato, una tavolozza di colori rossi e gialli, una piccola opera d'arte. Ammirato fu tentato di scattare una foto.

La donna della bancarella aveva un faccione color terracotta e una bombetta che sembrava troppo piccola per lei. Intuì le sue intenzioni.

Si girò verso di lui:

- Se fai una foto ti tiro il peperoncino negli occhi - lo minacciò con un tono che non lasciava spazio alle trattative o allo scherzo.

Non si aspettava questa reazione. Impiegò qualche secondo a interpretare la frase, quindi allentò la presa della mano sulla macchina fotografica che aveva in tasca. Cercò di sostenere lo sguardo della donna ma era una partita persa, in fondo era lui fuori posto.

Si allontanò in direzione del mercato coperto.

Trovò un negozietto che faceva al caso suo.

All'interno, in una nicchia ricavata tra gli innumerevoli prodotti in vendita, un uomo di mezza età aspettava qualche compratore. Gli occhiali gli conferivano un'espressione più colta rispetto ai contadini che affollavano il mercato.

- Ha un piccolo lucchetto per la mia valigia? -

- Certo, può scegliere fra molti modelli di varie dimensioni -

- Lei è ben fornito, sinceramente non pensavo di trovarne uno -

- Puno è una città ricca. Abbiamo il turismo e i tempi sono cambiati. Abbiamo tutto, adesso -

Si avviò verso l'uscita del mercato coperto, attraverso la parte dedicata alla medicina tradizionale dove una serie di negozietti proponevano erbe e radici della farmacopea andina. Tabelloni colorati, disegni anatomici e scritte artigianali esaltavano le proprietà di prodotti naturali e un po' magici, dai nomi misteriosi o in traducibili: *cartilago de tuberon*, *jugo de rana*, *tonico cerebral*, *chancapiedra*, *algarrovina*, *flor blanca*.

Comperò una boccetta di *sangre de grado*, la linfa di una pianta della selva dalla potente azione cicatrizzante, e due bustine di *uña de gato*, un'erba dalle note proprietà antinfiammatorie.

- Si ricordi - gli disse il venditore - che affinché una pianta medicinale sia veramente efficace sono necessarie tre condizioni: che sia una buona pianta, che provenga da un luogo adatto, che sia usata da un bravo *curandero* -

Si sentì coinvolto in prima persona, ma non disse che era un medico, perché la discussione poteva protrarsi: doveva ritornare al suo hotel e recarsi all'aeroporto.

Si ritrovò ad attraversare il mercatino del pesce. Trote e vari pesci a lui sconosciuti. Una donna in vivaci abiti tradizionali, copricapo tipico della zona, lunghe trecce annodate dietro la schiena, la pelle scura, era in piedi dietro al suo banchetto. Vendeva lische di pesce. Teste e lische di pesce.

"Dov'era finta la carne?" si chiese, ma la risposta era ovvia: la donna aveva venduto i filetti di pesce, poi aveva disposto in maniera ordinata le teste con le lische. Adesso aspettava di venderle: ci si poteva ancora fare un po' di brodo.

"Puno è una città ricca!" pensò, ricordando le parole del venditore di lucchetti.

Si avviò per la strada leggermente in discesa, sullo sfondo le acque del lago riflettevano il blu cobalto del cielo. Il vento aveva spazzato via le nuvole ma non accennava a diminuire.

Davanti all'Hotel era in attesa il taxi che aveva prenotato. Prese i bagagli, pagò il conto, partì: direzione Juliaca.

Il piccolo aeroporto era moderno, davanti all'ingresso alcune aiuole con fiori colorati e un grande monumento a Manco Capac, il famoso re Inca.

All'interno poche persone.

Come aveva immaginato l'aereo non partiva a causa delle cattive condizioni del tempo. Bisognava aspettare.

Se c'era una cosa che lo angosciava era sorvolare le Ande con il vento.

Lo aveva fatto altre volte e non era stato piacevole. Immaginava già i sobbalzi e i vuoti d'aria che lo aspettavano. Esisteva la possibilità di non partire o, peggio, come gli era successo una volta, di partire e dopo ritornare indietro per il vento forte.

Correva il rischio di perdere il volo della sera per Madrid.

Tornò fuori e si sedette su una panchina. Il sole di quella altitudine scottava la pelle del viso. Ma questo gli piaceva. Teneva le mani in tasca per ripararsi dal vento.

Si accorse di avere tra le dita il sacchetto di foglie di coca che aveva comperato al mercato.

Si guardò attorno, ma nessuno lo stava osservando.

Scelse tre foglie, le più belle, le più verdi, e le mise in bocca.

Conosceva il sapore di quelle foglie, conosceva l'efficacia della coca nel prevenire il male da altitudine e l'energia che poteva dare.

Conosceva l'importanza della coca nella cultura andina.

Continuò a masticare per 15 minuti, poi prese tra le dita il grumo verde scuro di foglie e saliva e lo lanciò nell'aiuola più vicina, tra i fiori, sulla terra.

Poi ritornò all'interno, per chiedere alle hostess se c'erano novità.

CLAUDIA CARDINALE: UN RICORDO

Alessandro Giuriati



Claudia Cardinale, simbolo di bellezza e talento, è stata protagonista di oltre 60 anni di cinema. Ci ha lasciato il 23 settembre 2025 ad 87 anni, nella sua casa di Nemours, poco lontano da Parigi, dove si era stabilita già da qualche tempo.

Musa ispiratrice di registi quali Luchino Visconti e Federico Fellini, ha rappresentato non solo l'epoca d'oro del grande cinema, ma anche il

cambiamento e l'emancipazione femminile nel panorama cinematografico mondiale. La sua carriera, caratterizzata da ruoli indimenticabili, l'hanno consacrata come una delle attrici più importanti del XX secolo per i suoi contributi cinematografici, la sua influenza culturale e il suo ruolo come icona della modernità.

Nasce a Tunisi come Claude Joséphine Rose Cardinale il 15 aprile 1938 da una famiglia di origine siciliana: un nome maschile per una donna che, come raccontato nella sua biografia, si è sentita un "maschiaccio" per molti anni, rifiutando addirittura la femminilità che l'ha sempre contraddistinta. Comunque, il suo ingresso nel mondo del cinema avviene nel 1957 grazie ad un concorso di bellezza: "La più bella italiana di Tunisi" vince un viaggio premio per andare alla Mostra del Cinema di Venezia ed è proprio da qui che inizia il nuovo corso del suo destino, anche se lei inizialmente non vuole proprio saperne di fare cinema.

Rientrata in Tunisia scopre di essere incinta, ma rifiuta di abortire, nascondendo la sua situazione a tutti, tranne che ad un'amica e a sua sorella.

Nel frattempo, la Vides Produzioni, che l'ha notata come tanti altri a Venezia, prende contatto con lei, insistendo perché accetti una parte in quello che sarà il primo di oltre 150 film che avrebbe poi interpretato: il film era "I soliti ignoti" di Mario Monicelli.

È un'occasione irripetibile per lasciarsi alle spalle tutte le spiacevoli conseguenze sociali che avrebbe sicuramente vissuto una ragazza madre alla fine degli anni '50.

Dopo tre film la gravidanza è ormai evidente e il produttore Franco Cristaldi la manda a partorire in Inghilterra per non compromettere la sua immagine davanti alla stampa italiana: per lo stesso motivo il figlio Patrick per anni viene presentato come suo fratello minore, cosa di cui si pentirà in seguito e che lascerà per sempre il segno in lei, costretta per molto tempo a nascondere i suoi sentimenti di madre.

La carriera, malgrado tutto, procede magnificamente con ruoli e interpretazioni che la lanciano come stella del cinema europeo e poi mondiale.

Dopo l'esperienza con Monicelli, inizia ad emergere il suo talento nel film del 1959 "Un maledetto imbroglio" di Pietro Germi e le esperienze proseguono con Mauro Bolognini nel film "Il bell'Antonio" del 1960, accanto a Marcello Mastroianni e "La viaccia" del 1961, sempre di Bolognini. In questo film e nel successivo "Cartouche" del 1962 con regia di Philippe de Broca, stringe amicizia con Jean-Paul Belmondo, interprete maschile di entrambi, amicizia che durerà come con altri suoi partner per tutta la vita.

A questo riguardo, è doveroso citare il primo approccio con Luchino Visconti nel 1960 con "Rocco e i suoi fratelli" che segna l'inizio di un sodalizio artistico con il regista e della grande amicizia con Alain Delon che si rafforza con il successivo "Il Gattopardo" del 1963 sempre di Visconti, per continuare con "Né onore né gloria" del 1966 di Mark Robson.

Sicuramente il ruolo più noto è quello di Angelica ne "Il Gattopardo" dove, affiancata dal Tancredi di Delon nella famosa sequenza del ballo a palazzo, resterà nell'immaginario collettivo come simbolo di una delle coppie più affascinanti di sempre.

Il 1963 è anche l'anno in cui partecipa a "8 e ½" di Federico Fellini e si trova costretta a continui spostamenti tra Roma e la Sicilia per le riprese sui due set, senza contare che deve misurarsi con un approccio alla realizzazione dei film completamente diverso tra Fellini e Visconti: il primo caotico e totalmente improvvisato, il secondo rigoroso e fedelissimo al copione.

Nello stesso anno riesce a partecipare anche al film "La ragazza di Bube" di Luigi Comencini, tratto dal romanzo di Carlo Cassola, per cui riceve il suo primo riconoscimento di rilievo, il Nastro d'Argento.

Da non tralasciare anche il precedente "La ragazza con la valigia" del 1961 con regia di Valerio Zurlini, dove interpreta un personaggio che la coinvolge in modo particolare per quello che ha vissuto in prima persona: una ragazza madre che non può crescere il figlio se non clandestinamente. Per la migliore interpretazione femminile riceve un David di Donatello Speciale. Di rilievo anche le prime partecipazioni internazionali, quali "La pantera rosa" sempre del 1963 con regia di Blake Edwards, "L'affare Blindfold" del 1965 di Philip Dunne, a fianco di Rock Hudson con cui stringe amicizia, "I professionisti" del 1966 di Richard Brooks nel quale si ritrova a lavorare con Burt Lancaster tre anni dopo "Il Gattopardo".

Anche se ad Hollywood è apprezzata e conosce personaggi quali Charlie Chaplin, Sammy Davis Jr, Charlton Heston, John Wayne, Grace Kelly, Kirk Douglas, Audrey Hepburn, Marilyn Monroe, Natalie Wood, Barbra Streisand, Alfred Hitchcock, Elliott Gould, Richard Burton e Elizabeth Taylor, oltre che Steve Mc Queen, con cui stringe amicizia, non riesce a sentirsi parte di quel mondo, troppo frenetico ed esagerato, e preferisce tornare a lavorare in Europa.

Nel 1968 è protagonista per Damiano Damiani nel film di critica sociale "Il giorno della civetta" tratto dall'omonimo romanzo di Leonardo Sciascia. L'esperienza le vale il David di Donatello come migliore attrice protagonista. Nello stesso anno Sergio Leone la sceglie per il ruolo femminile cardine dell'ultimo capitolo della sua "trilogia del tempo": la ex prostituta Jill Mc Bain nel film "C'era una volta in America". Anche in questo caso il rapporto con Sergio Leone è idilliaco e anche molti anni dopo se ne ricorda come un'esperienza meravigliosa sia sul piano umano che professionale.

Nel 1974 si trova a lavorare nel film "I guappi" con il regista suo coetaneo Pasquale Squitieri e dopo anni di rapporto tra alti e bassi con Franco Cristaldi, caratterizzato da una forma di controllo e gestione della sua vita artistica e privata, trova la forza di lasciarlo per il regista partenopeo che le permette di tornare ad essere libera di esprimere tutta la sua vitalità repressa per molto tempo. Anche se non si sposeranno mai, restano insieme per ventisette anni e nel 1979 hanno la figlia Claudia.

Successivamente si dedica anche al teatro, anche se inizialmente ritiene di essere inadeguata a recitare dal vivo e non tralascia di mettersi al servizio di alcuni registi esordienti perché la sua esperienza possa servire alla crescita intellettuale di chi vuole proporre nuove forme espressive.

Oltre alla sua carriera, Claudia Cardinale si è sempre distinta per il suo impegno sociale: ha utilizzato la sua fama per promuovere i diritti delle donne e sensibilizzare su tematiche come l'immigrazione e le ingiustizie sociali. La sua voce nel dibattito pubblico ha avuto un forte impatto che l'ha resa non solo un'icona del cinema ma anche un simbolo di cambiamento sociale.

PLINIO DE MARTIIS FOTOGRAFO E GALLERISTA NELLA ROMA DEL DOPOGUERRA

Alessandro Giuriati



L'ambiente culturale di Roma tra gli anni Cinquanta e gli anni Settanta è stato un vero e proprio crogiolo di talenti e ha annoverato la presenza di innumerevoli personaggi, più o meno noti, che con il loro operato hanno contribuito a creare un'irripetibile stagione delle arti figurative, del cinema e del teatro.

All'interno di questo panorama, emerge la figura di Plinio De Martiis, nato a Giulianova in Abruzzo nel 1920, ma trasferito con la famiglia a Roma ancora giovanissimo, dove si trova subito a contatto con un ambiente che stimola i suoi interessi sul mondo del teatro e del cinema.

Nel 1946 è tra i fondatori del *Teatro dell'Arlecchino*, sito in via Santo Stefano del Cacco 15, che viene inaugurato con la messa in scena dell'opera *Un marziano a Roma* di Ennio Flaiano, ed

entra in contatto e conosce attori del calibro di Carlo Mazzarella, Vittorio Caprioli e Franca Valeri. La frequentazione di tale struttura annovera personaggi quali Anna Magnani, Luchino Visconti, Monica Vitti, Mino Maccari.

Ma il suo eclettismo non si limita a questo ambito e, a partire dai primi anni '50, si occupa di fotografia, in qualità di fotoreporter per *Il Mondo*, *L'Unità*, *Noi Donne*, *Vie Nuove*, *Paese Sera*, *Il Lavoro*.

La fotografia assume il ruolo di uno strumento di indagine sociale che documenta e svela la situazione dell'Italia nelle sue caratteristiche più intrinseche, inserito e permeato nei fatti di cronaca e di attualità del tempo. I suoi reportage documentano i mestieri più umili, le case più povere e fatiscenti, gli emarginati e le baracche delle periferie, in un momento descrittivo che riporta, netta, la vita reale delle persone, tralasciando i filtri o le mediazioni della retorica e delle ideologie: uno sguardo sensibile e sempre orientato alla vera espressione della condizione umana. Tra i suoi lavori più rimarchevoli, la documentazione dell'alluvione del Polesine del 1951.

Oltre a questo, si spinge a rappresentare anche i grandi della cultura del tempo, tra cui Jean-Paul Sartre, Jean Cocteau, Tristan Tzara, Alberto Moravia, Pablo Picasso, Marcel Duchamp, Ennio Flaiano.

Nel 1952, fonda con Caio Mario Garrubba, Pablo Volta, Nicola Sansone e Franco Pinna la cooperativa Fotografi Associati, iniziativa che, sebbene interromperà l'attività nel 1954, rimane un validissimo esperimento che contribuisce in modo significativo a definire l'importanza delle immagini all'interno del panorama culturale italiano.

Abbandonata l'attività di fotografo professionale, non senza successivi rimpianti, come riportato in una sua dichiarazione "da quel momento smisi con la fotografia, non me lo sono mai perdonato", in via del Babuino 196 fonda la Galleria La Tartaruga, inaugurata appunto nel 1954 con una mostra di litografie di Honoré Daumier.

Il nome è suggerito dall'amico artista Mino Maccari in riferimento ad uno degli animali più longevi e adattabili del mondo, ma anche simbolo di lentezza e di saggezza, come se si volesse conferire alla galleria un connotato di affidabilità e di sicurezza.

Rapidamente tale luogo diventa un centro di incontro per letterati, registi, attori, artisti e intellettuali di ogni Nazione, che si ritrovano a scambiare idee e pensieri in una Roma cosmopolita in cui le avanguardie si fondono con il popolare: un riuscito esperimento per "svecchiare"

l'ambiente culturale e diradare, come da stilemi della Beat Generation, corrente a cui De Martiis appartiene, l'aria di conformismo che permeava l'Italia del tempo.

Siamo in quelli che lui stesso definisce "*gli anni originali*", gli anni Cinquanta, che poi esplodono successivamente nei Sessanta della Dolce vita e dove gli artisti che esordiscono alla Tartaruga sono, tra gli altri, Mario Schifano, Tano Festa, Giosetta Fioroni, Franco Angeli, Jannis Kounellis, Pino Pascali, Cesare Tacchi, Ettore Innocente.

Tale gruppo di giovani artisti poi diventerà il nucleo principale della "*Scuola di Piazza del Popolo*", dopo che la Galleria La Tartaruga vi si trasferirà nel febbraio del 1963 al primo piano di un edificio Ottocentesco sopra il Caffè Rosati e il ristorante Il Bolognese.

Plinio De Martiis assume la figura di assoluto protagonista, poliedrico nella veste sia di fotografo, che di gallerista, editore, organizzatore di eventi e coltivatore di talenti, perché nella Roma degli anni Cinquanta e Sessanta non si limita solo ad osservare quello che succede, ma vive la città caratterizzando ogni avvenimento in tutte le sfumature percepibili.

Oltre che scoprire e lanciare una grande quantità di giovani artisti italiani, prima accolti e poi consacrati nella sua galleria, ha anche il merito di avere proposto per primo in Italia la Pop Art americana, allora sconosciuta; un risultato che dimostra ancora una volta la grande fertilità culturale che lo ha contraddistinto.

Anche se oggi può sembrare un fatto di poco conto, in realtà all'epoca si tratta di un'autentica svolta, di un'innovazione dirompente che, come è prevedibile, trova detrattori e denigratori, ma rimane come simbolo della capacità di De Martiis di leggere la storia dell'arte contemporanea negli artisti che maggiormente la rappresentano, da lui alimentati e fissati per sempre nell'immaginario collettivo con le sue testimonianze fotografiche, giunte fino ai nostri giorni.

Nel maggio del 1968, cruciale per i movimenti di contestazione che da Parigi diffondono il loro eco in tutto il mondo, la Galleria La Tartaruga presenta *Il Teatro delle Mostre*, un ciclo di mostre, inaugurato da Giosetta Fioroni, una degli esponenti della *Scuola di Piazza del Popolo*, in cui la galleria diventa un laboratorio di sperimentazione del rapporto tra il pubblico e l'arte. Curatore è lo stesso De Martiis e lo svolgimento prevede che si tenga una mostra al giorno per circa tre settimane, con la presenza di lavori, installazioni e performance dei maggiori esponenti delle avanguardie artistiche italiane. A corollario e come compendio della manifestazione, viene indicato sulle locandine la dicitura "ogni giorno un artista in scena".

Il pubblico è invitato alla contemplazione attiva degli *happening*, per poter essere partecipe di esperienze uniche orchestrate magistralmente da De Martiis: ogni momento deve essere poesia, sorpresa, provocazione, ironia.

Maurizio Calvesi scrive sul catalogo del ciclo di mostre: "Non è l'accadere, non il succedere, non l'happening, ma è il succedersi che interessa, la successione non come flusso, ma come processo, come ritmo, come verifica nel tempo e del tempo."

Il fatto che una galleria privata abbia avuto la percezione che in quell'anno, come da dichiarazione di Edgar Morin sulle pagine di *Le Monde*, "il mondo non sarebbe più stato come prima", fa capire la lucidità di De Martiis nel progettare un evento di questo tipo, capace di interpretare e, in parte, anticipare un movimento unico, che sarà ricordato come spartiacque tra le ideologie degli apparati di potere "storici" e lo sviluppo di un atteggiamento critico finalizzato a svecchiare un sistema moralista e autoritario.

Tale ciclo, così particolare e ricco di suggestioni, sarà anche l'evento conclusivo della galleria: ad ottobre del 1968 la Galleria La Tartaruga chiude perché, secondo De Martiis, le gallerie hanno "esaurito la loro funzione".

GIOVANNI SEGANTINI

www.studioesseci.net



Museo Civico di Bassano del Grappa
25 ottobre 2025 - 22 febbraio 2026

Dal 25 ottobre 2025 al 22 febbraio 2026 i Musei Civici di Bassano del Grappa sono lieti di presentare al pubblico Giovanni Segantini, la grande mostra che celebra la vita e l'opera di uno dei massimi esponenti del Divisionismo italiano e tra i più sensibili osservatori del mondo naturale: Giovanni Segantini (1858-1899).

Promossa e organizzata dal Comune e dai Musei Civici di Bassano del Grappa, con il patrocinio della Regione del Veneto, con il supporto del Segantini Museum di St. Moritz e della Galleria Civica G. Segantini di Arco e in collaborazione con Regione Lombardia e Dario Cimorelli Editore, l'esposizione ricostruirà la figura di Giovanni Segantini attraverso un'inedita rilettura della sua opera in confronto all'arte coeva, per raccontare una carriera che in soli vent'anni, dagli esordi "scapigliati" agli ultimi slanci simbolisti di catturare la Natura, ha saputo influenzare i maggiori movimenti artistici del suo tempo. Una mostra di alto profilo scientifico che, dopo oltre dieci anni dall'ultima grande esposizione italiana, seguirà in ordine cronologico le tappe fondamentali della parabola del pittore arcense attraverso eccezionali prestiti nazionali e internazionali provenienti da alcuni dei più importanti musei d'Europa.

La mostra si inserisce nel programma ufficiale dell'Olimpiade Culturale di Milano Cortina 2026, un'iniziativa che accompagna i Giochi Olimpici e Paralimpici Invernali con un ricco calendario di eventi culturali diffusi sul territorio nazionale. In questo contesto, l'esposizione dedicata a Giovanni Segantini rappresenta un'occasione unica per valorizzare il patrimonio artistico italiano ed europeo, offrendo al pubblico internazionale un approfondimento sulla figura di un artista che ha

saputo interpretare, con straordinaria sensibilità, il rapporto tra uomo e natura. La partecipazione all'Olimpiade Culturale sottolinea il ruolo centrale della cultura come ponte tra territori, generazioni e linguaggi, in linea con lo spirito dei Giochi.

“Oggi celebriamo non solo un grande artista, ma una visione. La visione di due Regioni – Lombardia e Veneto – che scelgono di fare sistema, mettendo la cultura al centro della preparazione verso un appuntamento storico: le Olimpiadi di Milano Cortina 2026” dichiara Francesca Caruso, Assessore alla Cultura di Regione Lombardia. “Questa mostra è importante anche – e soprattutto – per noi lombardi. Segantini è parte integrante della nostra identità culturale: si è formato all'Accademia di Brera, ha vissuto a Milano e in Brianza, e molte delle sue opere risiedono stabilmente nelle collezioni della nostra Regione – basti pensare alla Pinacoteca di Brera e alla Galleria d'Arte Moderna. Segantini è, a tutti gli effetti, anche un figlio della Lombardia”.

“La cultura è uno strumento straordinario, è sapere, è condivisione e riteniamo sia anche il miglior biglietto da visita per una città e un territorio che vogliano continuare ad aprirsi e farsi conoscere al mondo, a partire dalle proprie eccellenze e dal proprio patrimonio in campo artistico. Un patrimonio composto certamente da opere e luoghi, ma anche da relazioni, visioni e progetti” dichiara Nicola Ignazio Finco, Sindaco di Bassano del Grappa. “Prendercene cura, investire in progetti innovativi, usare con intelligenza le nuove tecnologie per valorizzare il patrimonio ereditato dal passato e allo stesso tempo farlo crescere, sono alcune delle sfide più importanti per una Amministrazione che voglia raggiungere importanti risultati a partire dalle proprie caratteristiche e dalle nuove opportunità offerte dal nostro tempo. La mostra dedicata a Giovanni Segantini, artista che nelle sue opere celebra la natura e la montagna, temi strettamente legati al nostro territorio, si inserisce in questa visione ed essere presenti nel programma dell'Olimpiade Culturale Milano Cortina 2026 è per noi motivo di grande orgoglio”.

“L'Olimpiade Culturale è uno spazio di dialogo tra le arti, i territori e le persone, pensato per accompagnare i Giochi Olimpici e Paralimpici Invernali con un racconto corale della nostra identità culturale” dichiara Domenico De Maio, Education and Culture Director di Milano Cortina 2026. “La mostra dedicata a Giovanni Segantini rappresenta un tassello prezioso di questo mosaico: un progetto che unisce rigore scientifico e visione internazionale, capace di restituire al grande pubblico la forza poetica di un artista che ha saputo interpretare la natura come luogo di bellezza, spiritualità e appartenenza. Siamo orgogliosi che questa iniziativa sia parte del programma ufficiale dell'Olimpiade Culturale di Milano Cortina 2026”.

“La grande mostra dedicata a Giovanni Segantini, si inserisce in una stagione museale e culturale particolarmente importante per la nostra città, premiata dalla Regione del Veneto con il titolo di Città Veneta della Cultura 2025” afferma Giada Pontarollo, Assessore alla Cultura di Bassano del Grappa. “Nel comporre la programmazione, abbiamo voluto fare dialogare fra di loro le eccellenze che Bassano del Grappa sa proporre, per creare sinergie in grado di valorizzare al meglio ogni iniziativa. Nel caso specifico, la mostra sarà preceduta da due appuntamenti teatrali, uno in luglio, l'altro in agosto, inseriti nel calendario di Operaestate Festival Veneto, dedicati proprio a Giovanni Segantini e alla montagna come fonte di ispirazione. Siamo convinti che sia importante valorizzare il nostro patrimonio e in particolare gli artisti di ieri e di oggi che, legati a Bassano e ispirati dal nostro territorio, hanno conquistato successo e gloria nel mondo; ma è altrettanto importante dare spazio e disponibilità alle proposte create e condivise con altre realtà, coinvolgendo soprattutto le giovani generazioni con idee dal sapore contemporaneo”.

Nato ad Arco, ma trasferitosi nel 1865 a Milano, Segantini trascorre nella capitale lombarda un'infanzia travagliata, costretto in un istituto correttivo dal quale tenterà più volte l'evasione. L'arte entrerà lentamente a far parte della sua vita, grazie all'esperienza da garzone presso la bottega del maestro Luigi Tettamanzi - fotografo e pittore di striscioni, insegne e stendardi -, ma soprattutto con la frequentazione dell'Accademia di Brera dal 1875, dove avrà modo di avviare la sua ricerca artistica.

È proprio dal suo esordio a Brera che prende avvio la mostra, con un percorso cronologico-geografico, diviso in quattro sezioni e altrettanti focus tematici, che seguirà gli snodi più importanti della sua vicenda biografica in relazione ai suoi spostamenti tra Milano, la Brianza e la Svizzera, ponendo in luce l'evoluzione della sua pittura.

La fase milanese, oggetto della prima sezione, è segnata dall'incontro con Vittore Grubicy De Dragon - gallerista e sodale che influenzerà radicalmente l'evoluzione del suo percorso e della sua fortuna critica -, nonché dal diretto confronto con l'eredità della Scapigliatura e del naturalismo colorista, i cui esponenti venivano definiti da Segantini "il gruppo della rinascenza". In questo vivace contesto si definisce la sua innata propensione allo studio delle potenzialità espressive di luce e colore, tramite una sorprendente varietà di soggetti: dai ritratti alle nature morte, dalle composizioni di genere alle vedute paesaggistiche e urbane, sino alle più sperimentali opere di matrice letteraria.

Sul finire del 1880 Segantini lascia Milano per trasferirsi in Brianza e abbracciare una vita di campagna dove definire la propria personalità artistica. Nel contesto di una rinnovata concezione dell'uso del colore e nei suoi valori emotivi e sentimentali, si cimenta con più varianti degli stessi soggetti, dedicandosi ad una pittura pastorale che rifiuta il tradizionale generismo italiano. In questa seconda sezione del percorso espositivo, dedicata alla fase brianzola, si concentrano infatti opere caratterizzate da un crescente interesse per la Natura, che è rappresentata nella comunione tra uomo, paesaggio e animali. All'analisi di questa fase, che rappresenta una delle novità più importanti della mostra, si riconduce anche il forte legame con l'artista francese Jean-François Millet, che apre a significativi confronti con la cultura artistica di fine Ottocento, segnata dall'ascendente millettiano, come accade con la produzione di Vincent Van Gogh e, in maniera più diretta, con le opere degli artisti della Scuola dell'Aja che saranno messi per la prima volta in relazione con la sua pittura.

Il percorso proseguirà con una terza sezione dedicata alla fase svizzera, che prende avvio nel 1886 con il trasferimento di Segantini nella piccola cittadina di Savognin. Durante questo soggiorno l'artista potrà dedicarsi alle sue grandi e celebri composizioni della vita montana, nelle quali si legge la sua personale interpretazione del rapporto panteistico tra Uomo e Natura. Una sperimentazione, quest'ultima, che lo porterà a spiccare tra i maggiori protagonisti del Divisionismo italiano, a partire dalla famosa Esposizione Triennale di Belle Arti di Milano del 1891.

L'ultimo decennio della produzione segantiniana è infine oggetto della quarta e ultima sezione di mostra, quando, a partire dal 1894, Segantini si trasferisce a Maloja e la sua ricerca artistica converge nel tentativo di riscrivere gli spazi naturali in termini pittorici, resi da lui assoluti ed eterni. Un obiettivo che raggiungerà attraverso la peculiare formula del "simbolismo naturalistico": una sperimentazione in chiave simbolista ancorata, cioè, alla forza evocativa delle scene di vita montana che lo circondano. Sarà proprio questa ricerca ossessiva a portare Segantini ad una morte prematura: con lo scopo di finire il dipinto centrale del suo grande trittico, *Natura*, il pittore arcense

si recherà infatti sulle alte montagne vicino a Schafberg, dove il ritmo frenetico del lavoro, unito all'altitudine elevata, lo farà ammalare di peritonite, malattia che porrà fine alla sua vita a soli 41 anni.

Troppo spesso l'opera di Segantini è stata considerata in una dimensione di romantico isolamento, teso a rispecchiare il mito di un artista eroicamente solitario. L'obiettivo di questa mostra è invece quello di ricondurre la sua opera al quadro di una più ampia indagine dei contesti artistici e culturali che lo influenzarono e che risultano dunque fondamentali alla comprensione di questo grande artista.

Attraverso circa 100 opere tra dipinti, disegni, incisioni, ma anche fotografie e documenti archivistici, la grande esposizione dei Musei Civici di Bassano del Grappa, una delle più complete e ricche di novità degli ultimi anni, potrà contare su importantissimi prestiti nazionali e internazionali provenienti dalle principali collezioni pubbliche e private italiane ed europee - dal Musée d'Orsay di Parigi al Rijksmuseum di Amsterdam, dalla Kunsthhaus di Zurigo alla Galleria d'Arte Moderna di Milano - che permetteranno al pubblico di scoprire, con occhi del tutto nuovi, uno dei più straordinari artisti dell'Ottocento italiano ed europeo.

"Noi siamo molto felici e anche orgogliosi di poter sostenere quest'importante progetto espositivo, che speriamo avrà il successo che merita" afferma Mirella Carbone, Direttrice artistica Segantini Museum di St. Moritz. "Siamo grati al Comune e ai Musei Civici di Bassano del Grappa per il loro interesse a realizzare una mostra su Giovanni Segantini, sebbene l'artista non abbia un legame diretto con la città o la regione. E siamo grati al Dr. D'Agati per il valido progetto scientifico: grazie a quest'esposizione al grande pubblico Segantini verrà presentato finalmente quale artista strettamente legato alle correnti artistiche europee contemporanee, così da sfatare il mito del vate solitario sulle vette alpine".

"La Città di Arco e la sua Galleria Civica coltivano con dedizione la memoria del pittore Giovanni Segantini, che proprio ad Arco ha avuto i suoi natali" dichiara Giancarla Tognoni, Direttrice della Galleria Civica G. Segantini del Comune di Arco. "Siamo quindi estremamente lieti di contribuire alla realizzazione di questo progetto davvero straordinario proposto dai Musei Civici di Bassano del Grappa, ritenendo che la figura di Segantini sia estremamente significativa per tutti i territori alpini e quindi identitaria in modo trasversale per la cultura europea. Ringraziamo sinceramente il Comune di Bassano del Grappa ed i suoi Musei Civici, nonché il curatore Niccolò D'Agati, per averci coinvolti in questa esperienza che vede anche la qualificatissima partecipazione del Segantini Museum di St. Moritz, con cui abbiamo condiviso numerosi studi e ricerche negli ultimi anni".

Ad accompagnare la mostra, infine, un importante catalogo scientifico pubblicato da Dario Cimorelli Editore raccoglierà i contributi dei più importanti studiosi dell'opera segantiniana, con ampi apparati dedicati alla ricostruzione del suo percorso artistico, alla sua tecnica pittorica e alle indagini diagnostiche più recenti, che saranno restituite in mostra grazie ad apparati tecnologici interattivi, oltre alle schede ragionate delle opere esposte.

"La mostra *Giovanni Segantini* riporterà all'attenzione del grande pubblico e degli studiosi uno dei più grandi pittori italiani ed europei dell'Ottocento, grazie ad una retrospettiva densa di novità e sorprese; non ultima la possibilità di ammirare, riuniti assieme per la prima volta dopo oltre un secolo, alcuni dei suoi più significativi capolavori rintracciati per l'occasione. Frutto della collaborazione con il Segantini Museum di St. Moritz e con la Galleria Civica G. Segantini di Arco, la mostra sfatterà il mito del genio isolato per consegnarci un Segantini perfettamente integrato nei

dibattiti figurativi del proprio tempo, audace sperimentatore di tecniche pittoriche, inventore di un'iconografia della montagna così potentemente evocativa, carica di poesia e sentimento, da risultare eterna e inscalfibile nella sua laica sacralità. Un'eternità oggi messa in discussione dal repentino cambiamento climatico che rende questo soggetto prepotentemente attuale" conclude Barbara Guidi, Direttrice dei Musei Civici di Bassano del Grappa.

HOW TO DEAL WITH A MASTERPIECE. A TRIBUTE

www.studioesseci.net



Giovanni Bellini: *Presentazione di Gesù al Tempio*, 1475 ca. Fondazione Querini Stampalia. Photo Adriano Mura

Venezia, Fondazione Querini Stampalia
Dal 10 luglio 2025

Un omaggio a uno dei capolavori del Rinascimento, la *Presentazione di Gesù al Tempio* di Giovanni Bellini, che torna dal 10 luglio 2025 alla Fondazione Querini Stampalia per abitare dentro un guscio che lo custodirà esponendolo e illuminandolo. Una colonna sonora e una trama olfattiva accompagneranno un'esperienza evocativa, avvolgente.

Confrontarsi con un capolavoro non è mai un gesto neutro. Richiede rispetto, consapevolezza e un ascolto profondo. Significa relazionarsi con un'opera che trascende il tempo, che custodisce lo sguardo del suo autore e quello di generazioni di osservatori: non si espone semplicemente, ma si accoglie, si entra in dialogo.

How to deal with a masterpiece è un tributo, non solo all'opera in sé, ma anche alla sua capacità di generare senso, emozione e bellezza ogni volta che viene rivelata in un nuovo contesto. È un invito a viverla, non solo a guardarla. Un atto di cura e una visione condivisa che trasforma l'allestimento in un'esperienza collettiva, in cui l'arte diventa spazio d'incontro e partecipazione.

Ad accogliere la *Presentazione di Gesù al Tempio* è uno spazio completamente trasformato. Non una semplice scenografia, ma una vera e propria architettura, che rimanda alla tradizione delle architetture effimere e sorprendenti che Venezia nei secoli ha realizzato in occasioni solenni, per esaltare il potere dell'immaginazione e celebrare un rito collettivo. È una declinazione contemporanea di una consuetudine storica. Una struttura che rompe le gerarchie e rinnova il rapporto tra gli spettatori e l'opera, che trasforma il rientro del capolavoro di Giovanni Bellini in Museo in un'esperienza immersiva e sensoriale.

«Le opere hanno sempre viaggiato: dentro casse, nei bauli, arrotolate sotto il braccio come baguette. Hanno viaggiato per essere messe in salvo, per essere custodite. Alcune non sono mai tornate. Molte si spostano per occasioni speciali come le mostre temporanee, creando un doppio fertile movimento — non sono solo le persone ad andare incontro all'arte, ma è l'arte stessa a

muoversi, a offrirsi a sguardi nuovi. Un dialogo continuo tra spazio, tempo e visione, che rinnova e moltiplica i significati» sottolinea Cristiana Collu, Direttrice della Fondazione Querini Stampalia, che prosegue: «La Presentazione di Gesù al Tempio di Giovanni Bellini torna a casa. E la meraviglia del suo ritorno è il cuore di questo incontro e noi non lo abbiamo voluto mettere solo in cornice ma direttamente dentro uno scrigno profumato, attraversato da luci morbide e sonorità nuove: un'architettura effimera e colorata, che rinnova la sua vocazione a essere casa e insieme soglia, viaggio e ritorno, un guscio, un nido, un bozzolo per accogliere la meraviglia di una bellezza ritrovata.»

A firmare l'allestimento è Izaskun Chinchilla, architetta madrilenica che ha fatto del colore, della sperimentazione materica e del gusto per il dettaglio gli elementi distintivi della sua poetica visiva. I suoi progetti, spesso visionari, nascono da un approccio multidisciplinare che fonde architettura, design, artigianato e sensibilità ambientale. Il suo stile – riconoscibile per le forme sinuose, i materiali leggeri e l'uso sorprendente della luce – è qui pienamente dispiegato in un allestimento che trasforma lo spazio in una dimensione quasi fiabesca. Nulla è lasciato al caso: ogni elemento è pensato per dialogare con l'opera, accompagnando lo spettatore in un'esperienza collettiva che coinvolge vista, udito e olfatto.

Il corpo fisico del Cocoon, come struttura che accoglie il quadro, gioca con la cultura materiale della rigidità e morbidezza. La struttura rigida in legno di betulla permette al feltro acustico, ottenuto da bottiglie di plastica riciclate, di adattarsi con dolcezza e deformarsi, sinuoso, sull'ossatura principale, raggiungendo la fluidità di un materiale semirigido e permettendo, attraverso il controllo delle curve prodotte, di filtrare la luce all'interno. Le tende in velluto consentono di esporre il quadro in modo più aperto, visibile all'intero Salotto Verde, oppure in una modalità più riservata e avvolgente. Questa dualità riflette il modo con cui la vita veneziana è rappresentata nei quadri di Gabriel Bella, esposti in una sala vicina. Bella raffigura la profusione delle architetture temporanee a Venezia e mostra come le costruzioni tessili fossero funzionali a colmare, e talvolta a sfidare, gli spazi progettati per restare immutabili, trasformandoli con teatralità e imprevedibilità. L'ambiente è pervaso da una composizione sonora originale ideata da Gavino Murgia, che guida il visitatore come un respiro musicale, intimo e avvolgente. I suoni, profondi, arcaici, evocano echi di spiritualità e memorie ancestrali. Una trama sonora che invita a un ascolto profondo e contemplativo.

A completare l'esperienza sensoriale *Mystic Incense* di The Merchant of Venice – Murano Collection: un profumo caldo e penetrante, che accoglie con eleganti note di incenso ispirate alla Muda d'Egitto offre ulteriori informazioni sulle spezie e le essenze comuni nella Venezia del XV secolo. Suggestioni orientali si mescolano a raffinate sfumature legnose e gourmand, contribuendo in modo decisivo a generare un'esperienza di avvicinamento all'arte più immersiva, avvolgente e memorabile.

Il Presidente della Fondazione Paolo Molesini sottolinea il valore di questa scelta:

«Non si tratta solo del ritorno di un capolavoro, ma della nascita di un'esperienza in cui arte, architettura e sensorialità si fondono in un unico respiro. Il risultato è un invito a ritrovare la capacità di stupirsi, di lasciarsi attraversare dalla bellezza e dal mistero che Giovanni Bellini cattura in quell'attimo in cui il divino sfiora l'umano».

Il Cocoon, inserito nel Salotto Verde, intende occuparne una parte significativa e creare un nuovo centro d'attenzione. Propone, di fatto, una rilettura dell'importanza delle opere della collezione, attribuendo al Bellini un ruolo centrale. Introdurre questa deformazione del continuum storico all'interno del museo significa affermare una gerarchia che tiene conto del nostro sguardo attuale sugli oggetti. Il Bellini occupa più spazio – anche mentale – e sposta l'attenzione, cambia la percezione del museo e la sua comprensione oggi, attraverso piccole operazioni spaziali che

legittimano il confronto tra valori contemporanei e storici per comprendere meglio il contesto dell'opera.

Il Cocoon offre una casa al quadro. Lo ricollega agli stimoli sensoriali che gli erano familiari: gli restituisce i suoni e gli odori del suo tempo, gli riserva attenzione e centralità, genera uno spazio proporzionato alla sua misura. Ma il Cocoon è anche una casa per chi guarda, non solo individualmente, ma come gruppo. Una famiglia che si avvicina al dipinto può restare sorpresa, commentare, dedicare del tempo agli odori, ai suoni, ai dettagli visivi, e creare una memoria collettiva. Un gruppo di amiche o sorelle, di studenti alla fine di un percorso scolastico, può trovare in questo spazio un'intimità davanti all'opera, facendone uno degli snodi centrali della propria esperienza veneziana.

Una visione che accoglie il pubblico in un'esperienza intima e potente, capace di farsi anche momento condiviso. Perché alcune opere, come questa, non fanno semplicemente ritorno: rinascono, e tornano a parlarci con una voce nuova.

Per l'occasione, nel prossimo autunno verrà organizzata una Giornata di studi interamente dedicata alla *Presentazione di Gesù al Tempio* di Giovanni Bellini. L'incontro vedrà la partecipazione di studiosi di rilievo internazionale e rappresenterà un'importante occasione per approfondire il valore storico, artistico e culturale dell'opera. Un momento di confronto e riflessione pensato per contribuire in modo concreto alla sua valorizzazione e tutela, restituendole tutta la complessità e la ricchezza di significati che le appartengono.

Per coinvolgere attivamente la membership su questo progetto speciale è stata avviata una campagna di crowdfunding rivolta in particolare agli 'Amici della Querini', con l'obiettivo di raccogliere 3.000 euro. Si invita a contribuire con una donazione minima di 10 euro, attraverso la piattaforma Rete del Dono. L'iniziativa ha un duplice significato: da un lato consente di sostenere in modo concreto il progetto, dall'altro rafforza il senso di appartenenza e la partecipazione culturale alla vita della Fondazione, valorizzando il legame tra l'opera e la sua comunità.

GIAN ANTONIO CIBOTTO (1925 – 2017) IL GUSTO DEL RACCONTO

www.studioesseci.net



Rovigo, Palazzo Roncale
5 dicembre 2025 – 28 gennaio 2026

1925-2025: Il Secolo di Cibotto e Rambaldi, uniti dal sogno di Scano Boa

Le ricerche che precedono l'attesa mostra del Centenario di Antonio Cibotto continuano a mettere in luce interessanti storie e curiosità poco note o del tutto sconosciute. Come quella che unisce sul set del film "Scano Boa", tratto dal celebre romanzo dello scrittore polesano, i coetanei Cibotto e Carlo Rambaldi, il "mago", e Oscar, degli effetti speciali. Sono suoi personaggi indimenticabili come E.T o King Kong.

A ricordare questo straordinario connubio è Silvia Nonnato, collezionista proprietaria dell'Archivio "L'Immagine in movimento" di Adria. Silvia Nonnato è coinvolta per la sezione dedicata all'attività di Cibotto per il cinema della prossima mostra "Gian Antonio Cibotto (1925 – 2017). Il gusto del racconto" che aprirà i battenti il 5 dicembre a Rovigo, in Palazzo Roncale, promossa dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo con il Comune di Rovigo e l'Accademia dei Concordi, a cura di Francesco Jori. Da un'idea di Sergio Campagnolo.

Le strade dello scrittore e del futuro premio Oscar – ricorda la studiosa e collezionista adriese – si sono incrociate grazie al film "Scano Boa", una pellicola che ha immortalato le speranze e le fatiche di un territorio unico e affascinante come il Delta del Po.

"Scano Boa, un tempo, era – sottolinea Silvia Nonnato – più di un semplice lembo di terra tra il Po e il mare. Era uno 'scanno', un luogo immerso nella povertà del Polesine del dopoguerra e rappresentava un'autentica isola di speranza, un luogo dove i sogni potevano ancora realizzarsi. Lì la cattura di uno storione non era solo pesca, ma la promessa di un guadagno facile, un raggio di luce per vite segnate dalle difficoltà.

Questa realtà, intrisa di dramma e resilienza, non poteva sfuggire all'occhio attento del cinema, desideroso di catturare l'immagine di un pesce che, già allora raro, stava scomparendo dall'immaginario e dalla quotidianità dei pescatori locali, e oggi pressoché del tutto scomparso dalle foci del Po".

A dare forma a questi sogni sul grande schermo fu un giovane di talento, destinato a diventare un'icona mondiale degli effetti speciali: Carlo Rambaldi. Originario di Vigarano Mainarda (Ferrara),

Rambaldi è noto a livello internazionale per le sue opere in campo cinematografico, per aver vinto tre Premi Oscar per i migliori effetti speciali, grazie alla creazione di personaggi indimenticabili come E.T., Alien e King Kong. Ma fu proprio nel Delta del Po, a metà degli anni '50, che la sua genialità si manifestò per la prima volta.

Prima che il regista di Sant'Apollinare (Rovigo), Renato Dall'Ara, trasformasse il suo documentario del 1954 nell'omonimo film del 1960 – la cui sceneggiatura fu ispirata dal romanzo "Scano Boa" di Gian Antonio Cibotto, incentrato sulla vita dei pescatori di storioni e il loro legame indissolubile con il grande fiume – il trentenne Carlo Rambaldi giunse a Pila. Era lì per la realizzazione di un documentario a colori intitolato "Pescatori di storioni" (1956) di Antonio Sturla. Tuttavia, Rambaldi arrivò in un periodo in cui la pesca di questo pregiato pesce non era di stagione. Ma il soggetto del documentario non poteva cambiare, e la sfida stimolò la sua inesauribile creatività.

Se Antonio Sturla aprì a Rambaldi le porte del cinema, il Delta divenne il suo vero e proprio trampolino di lancio nel campo degli effetti speciali. Fu infatti qui che nacquero i primi lavori meccanizzati del futuro 'padre' di E.T.: gli storioni di Rambaldi.

In quel periodo, Rambaldi stava esplorando nuove applicazioni dell'elettromeccanica, con l'obiettivo di utilizzarle per creare sculture semoventi. Non trovando storioni veri da riprendere, realizzò tre esemplari elettromeccanici sorprendentemente realistici. Questi modelli non solo furono utilizzati nel documentario di Sturla, ma anche nel film di Renato Dall'Ara, diventando la rappresentazione tangibile dei sogni dei pescatori che si avverano.

Furono proprio questi storioni meccanici a dare la prima significativa visibilità al talento innovativo di Rambaldi e a condurlo lungo il corso del fiume più lungo d'Italia fino a Scano Boa, l'isola dei sogni che divenne il suo "battesimo" nel mondo del cinema. Questo fu solo l'inizio di una lunga serie di idee brillanti che lo avrebbero consacrato nella storia del cinema mondiale.

E Scano Boa divenne lo scenario anche del primo romanzo di Gian Antonio Cibotto, del suo primo, immediato successo. Un romanzo che si basa su frammenti di interviste raccolte qua e là, in osterie tra Pila e Scardovari, per lo più testimonianze di pescatori di storione. Così, gli esordi degli effetti speciali di Carlo Rambaldi e la letteratura di Gian Antonio Cibotto si incontrarono nel cuore del Delta Polesano grazie al film "Scano Boa" del regista polesano Renato Dall'Ara.

Si tratta di una delle tante, affascinanti storie che solo il cinema sa raccontare, e una coincidenza vuole che proprio nel 2025 ricorra il centenario della nascita di entrambi questi straordinari artisti. Sono in programma diverse esposizioni per celebrare Rambaldi, da New York a Vibo Valentia. Analogamente, una grande mostra a Rovigo sarà allestita per ricordare la figura e l'opera di Cibotto, offrendo al pubblico l'opportunità di riscoprire anche il legame che unisce questi due giganti della cultura e il territorio che li ha ispirati".

STORIE DI FABBRICHE. STORIE DI FAMIGLIE. FRATELLI TOSO

www.studioesseci.net



Venezia, Museo del Vetro, Spazio Ex Conterie
12 luglio – 24 novembre 2025

Una mostra per celebrare il 170° anniversario della fondazione della ditta Fratelli Toso: una retrospettiva inedita sulla sua produzione più rappresentativa del Novecento, capace di coniugare tradizione e innovazione, artigianato e design. Attraverso opere in vetro, murrine, schizzi originali, bozzetti, fotografie e documenti d'archivio custoditi dalla famiglia, il percorso espositivo narra un'evoluzione stilistica e tecnica che ha saputo rinnovarsi di generazione in generazione.

Fratelli Toso. Storie di fabbriche. Storie di famiglie, a cura di Chiara Squarcina e Caterina Toso, rappresenta il nuovo capitolo che il Museo del Vetro dedica alla riscoperta e valorizzazione delle grandi famiglie muranesi del vetro, che hanno saputo unire arte, impresa e innovazione proseguendo il racconto avviato con *Cento anni di NasonMoretti. Storia di una famiglia del vetro muranese* (2023–2024) e *Donazione Carlo e Giovanni Moretti 1958–2013* (2024–2025).

Oltre 250 pezzi in mostra per ripercorrere la straordinaria vicenda artistica e imprenditoriale della storica vetreria Fratelli Toso: fondata nel 1854, fu la prima fornace artistica ad avviarsi nuovamente dopo la lunga e grave crisi che aveva colpito l'isola nel primo Ottocento - nei decenni tra la caduta della Serenissima e la dominazione asburgica - e attiva sull'isola di Murano fino agli anni Ottanta. Un'impresa familiare che ha attraversato epoche e stili, lasciando un segno indelebile nella storia del vetro artistico.

Questa mostra nasce da un percorso che affonda profondamente le sue radici nella storia della mia famiglia, e in particolare nell'archivio Fratelli Toso, custodito e tramandato di generazione in generazione. Oggi, curando questa mostra, riparto dal rigore della ricerca per trasformarlo in racconto visivo, affiancando a questa preziosa eredità nuove chiavi interpretative, approfondimenti e storie ancora inedite, in un dialogo continuo tra passato e presente Caterina Toso, co curatrice della mostra

Profondamente radicata nel territorio e già attiva da generazioni nel settore, poco dopo la metà del XIX secolo, la famiglia Toso raccoglie l'eredità spezzata della tradizione muranese e inaugura un nuovo percorso: l'attività iniziale della fornace si basa, principalmente, sulla replica e sull'imitazione degli stili dei secoli precedenti, rievocando i fasti del Rinascimento e del Barocco, sulla scia del diffuso spirito revivalistico dell'arte di fine Ottocento.

La prima partecipazione pubblica di rilievo della fornace, nel 1864, è in occasione della Prima Esposizione Vetraria Muranese, allestita proprio al Museo del Vetro di Murano, lo stesso che oggi ospita questa mostra. Per quell'occasione la fornace realizza un monumentale lampadario — oggi parte delle collezioni del museo — simbolo della volontà di riaffermare l'eccellenza muranese attraverso opere di grande impatto formale e tecnico. Vince l'unica medaglia d'oro assegnata e riceve un diploma d'onore.

Fino alla Prima guerra mondiale, la produzione si concentra su modelli in Stile Antico e Stile Moderno, e sulle celebri serie *Fenicio* e *Floreali*, senza dimenticare le collaborazioni con artisti internazionali come Hans Stoltenberg Lerche, appassionato di arti applicate e profondamente influenzato dallo spirito dell'Art Nouveau nordico. Con l'inizio degli anni Venti si apre una fase segnata da un'estetica più sobria e sofisticata: vetri soffiati leggeri, essenziali nelle forme e raffinati nelle decorazioni, in sintonia con il gusto déco allora emergente. Tra questi spiccano alcuni modelli disegnati da Guido Cadorin e, nel decennio successivo, da Vittorio Zecchin che realizza per la Fratelli Toso i calici sottilissimi, caratterizzati da steli allungati e minuscole foglie stilizzate applicate ai lati, presentati alla XXI Esposizione Internazionale d'Arte della Biennale di Venezia nel 1938.

La fornace è presente anche alla Biennale successiva, quella del 1940, con una serie di oggetti soffiati dalle forme naturalistiche che colpiscono per la loro leggerezza estrema e il forte impatto poetico, testimoniando la continua ricerca di equilibrio tra natura, forma e trasparenza.

Nel frattempo, intorno al 1930, entrano a far parte della produzione anche vetri meno eterei e più materici, come i pulegosi, gli incamiciati e le paste vitree mentre, parallelamente, torna a intensificarsi la sperimentazione sul tema della murrina, che evolve oltre la consueta ricerca di ordine e simmetria. Tra i risultati più originali si distinguono i *Mutras* e i *Marmorini*, nuove tipologie che rompono volutamente con la composizione tradizionale per esplorare effetti scultorei, accostamenti irregolari e stratificazioni cromatiche di forte impatto visivo.

Negli anni del dopoguerra, con la direzione artistica di Ermanno Toso, la vetreria rinnova la tecnica della murrina in chiave moderna, creando opere di grande forza espressiva. Accanto a lui, Pollio Perelda, con il suo linguaggio pittorico, e Rosanna Toso, unica donna in ruoli dirigenziali nella storia della ditta, firmano pezzi eleganti e contemporanei, capaci di interpretare anche il minimalismo degli anni Settanta.

A partire dagli anni Sessanta, con Giusto e Renato Toso, la produzione si apre al design per l'arredo e l'illuminazione, con largo impiego di vetro cristallo e monocromatico, trasformando gli oggetti in vere e proprie sculture di luce.

Questa mostra si inserisce all'interno di un programma scientifico dedicato allo studio e alla valorizzazione delle principali dinastie muranesi del vetro. Attraverso una lettura storico-critica dei patrimoni materiali e immateriali conservati, il museo intende restituire la complessità culturale e produttiva di realtà che hanno segnato profondamente l'identità di Murano. La Fratelli Toso è un caso emblematico: una manifattura che, nel corso di oltre un secolo e mezzo, ha saputo coniugare

innovazione tecnica, progettualità formale e continuità familiare, contribuendo in modo significativo alla storia del vetro contemporaneo Chiara Squarcina, Direttrice Scientifica di Fondazione Musei Civici di Venezia e responsabile del Museo del Vetro di Murano.

CASANOVA 1725 - 2025 L'EREDITÀ DI UN MITO TRA STORIA, ARTE E CINEMA

www.studioesseci.net



Venezia, Museo di Palazzo Mocenigo – Centro Studi di Storia del Tessuto, del Costume e del Profumo

29 agosto - 2 novembre 2025

Giacomo Casanova in occasione delle celebrazioni per i 300 anni dalla nascita. Scrittore, poeta, avventuriero, diplomatico, icona di un mondo e di una civiltà: Casanova è fondamentale chiave di lettura del Settecento europeo, del mondo delle grandi corti e delle potenti dinastie, protagonista di esaltanti incontri con i protagonisti del mondo culturale e artistico, delle seducenti incognite del gioco e delle sconfinare, poliedriche metamorfosi. Allo stesso tempo, il suo mito arriva intatto al mondo contemporaneo; complice un immaginario che si sviluppa mentre Casanova ancora in vita - anche grazie al suo racconto delle *Mémoires* - tenacemente alimentato nei secoli successivi.

La mostra ricostruisce così il personaggio tra storia, attraverso l'esposizione di parte dei documenti del fondo del casanovista Aldo Ravà, dalla Biblioteca Correr; arte, con dipinti dell'epoca, tra cui il ritratto di Casanova attribuito a Pietro Longhi; il suo immaginario nel XX secolo attraverso la lente d'ingrandimento del cinema, con un focus sul capolavoro *Casanova* (1976) di Federico Fellini, bozzetti di scenografie cinematografiche e abiti della collezione della Fondazione Massimo e Sonia Cirulli, disegnati da Danilo Donati, fino ai costumi di scena originali, custoditi dalla Sartoria Teatrale Farani. Un racconto tra vicende storiche e immaginifiche, per restituire la grandezza di una figura affascinante, complessa, immortale.

IL PERCORSO ESPOSITIVO

L'approfondimento cinematografico apre con *Un dipinto e una locandina. Due ritratti a confronto* dove prende forma il parallelismo tra l'immagine storica di Casanova, nel presunto ritratto attribuito a Pietro Longhi, proveniente dalla collezione Beryl e Giovanni Cavallini, e la sua reinterpretazione cinematografica da parte di Fellini, che lo trasformò in simbolo del vuoto esistenziale.

Non può mancare un omaggio al grande regista con un approfondimento dedicato a *Tra sogno e cinepresa Una biografia di Federico Fellini* per raccontare il maestro del cinema e il suo stile visionario, sospeso tra sogno, memoria e satira, che rivoluzionò la narrazione cinematografica. Uno spazio che introduce *Tessuti e mode eloquenti. I costumi del Casanova di Fellini* con le creazioni di Danilo Donati. Per questo film, lo scenografo italiano ottenne l'Oscar 1977 per il *Best Costume*

Design - il suo secondo, dopo quello per il Romeo e Giulietta di Zeffirelli nel 1969 - a cui si aggiunsero due Nastri d'argento 1977 per la miglior scenografia e per i migliori costumi.

I sei pezzi originali in mostra, confezionati dalla storica Sartoria Teatrale Farani e oggi parte del loro archivio, sottolineano la convivenza, nello stesso film, di mondi diversi, frutto delle fantasie oniriche e surreali di Fellini in cui Danilo Donati esaspera il gusto per l'esagerazione e il grottesco dello stile rococò. Enfatizzando, talvolta trasfigurando in funzione critica, le già eccessive mode del tempo. Le silhouette volumizzate, i merletti strabordanti e i tessuti sontuosi trasformano così i personaggi in maschere del desiderio, della decadenza e della solitudine.

In *Fare di una pellicola un quadro. I bozzetti del Casanova di Fellini* protagonisti sono i disegni preparatori. Una selezione che raccoglie e testimonia il lavoro di Donati attraverso una serie di bozzetti di scenografie cinematografiche e di costumi, importanti prestiti provenienti dalle collezioni della Fondazione Massimo e Sonia Cirulli, con cui Donati ha prima immaginato e poi dato corpo alle fantasie oniriche e surreali di Fellini.

Il respiro di un'epoca apre l'indagine storico artistica: *Un camerino del Settecento. Dipinti tra mitologia e licenziosità* pone al centro le tre tele settecentesche raffiguranti Apollo, Venere e Diana, attribuite al pittore settecentesco Giambattista Pittoni, provenienti dalla Steven V. Maksin Family Collection: espressione raffinata ed erotica del rococò veneziano, in cui le tre divinità dialogano in un coinvolgente intreccio di sguardi sensuali, un gioco d'amore nel quale si può scorgere l'atmosfera del tempo di Giacomo Casanova, protagonista assoluto di una moltitudine di stagioni erotiche.

Giacomo Casanova, una biografia rocambolesca offre un approfondimento sulla vita avventurosa del celebre veneziano: dalle origini incerte, alla fuga dai Piombi, all'esilio e al ritorno, fino agli ultimi anni trascorsi a Dux, in Boemia, come bibliotecario al castello del conte di Waldstein dove scrisse le sue *Memorie*.

Il percorso si conclude con *Aldo Ravà e il Settecento. Un'apologia di Casanova*. Un riconoscimento al collezionista e studioso veneziano Aldo Ravà (Venezia, 1879-1923); tra i primi e più importanti studiosi impegnati alla riscoperta e diffusione degli aspetti meno noti di Giacomo Casanova, atti a riabilitarne la figura, fino ad allora associata alla fama, anche coeva, di impenitente libertino, truffatore, avventuriero e spia, per riproporre insieme, la dimensione di acuto interprete del suo tempo.

Il fondo Ravà, pervenuto negli anni Sessanta del Novecento al Museo Correr, contiene tra le molte testimonianze documentarie, anche una preziosissima raccolta di prime edizioni delle opere casanoviane; tra queste, l'eccezionale *Icosameron*, del 1787, e dell'*Histoire de ma fuite*, del 1788, insieme a esemplari di successive edizioni, di varia natura e formato, e in più lingue europee, testimoni di un nuovo successo della figura di Giacomo Casanova.

BANKSY E LA STREET ART

www.studioesseci.net



Conegliano, Palazzo Sarcinelli

Dal 15 ottobre 2025 al 22 marzo 2026

È in preparazione a Conegliano, Palazzo Sarcinelli, la mostra “BANKSY e la Street Art” che si terrà dal 15 ottobre 2025 al 22 marzo 2026. Un viaggio, ricco di 80 opere, dentro uno dei movimenti artistici più dirompenti, controversi e affascinanti dell’epoca contemporanea. Curata da Daniel Buso, la mostra è organizzata da ARTIKA in collaborazione con Deodato Arte e la Città di Conegliano.

L’esposizione nasce con l’obiettivo di raccontare la street art e la sua parabola sorprendente: da forma espressiva marginale e spesso illegale, a linguaggio globale, riconosciuto, studiato e persino celebrato nelle sedi istituzionali. Il progetto curatoriale si sviluppa attorno a quattro grandi temi — ribellione, pacifismo, consumismo e lotta anti sistema — che attraversano l’opera di Banksy e dei maggiori street artist contemporanei. C’è spazio anche per interrogarsi sulle contraddizioni di questo movimento: può un’arte nata per contestare il sistema essere oggi esposta nei musei, venduta all’asta, diventare oggetto di mercato? Non vengono offerte risposte, ma contributi per stimolare una riflessione personale in ogni visitatore, lasciando spazio a domande aperte e interpretazioni individuali. Perché, in fondo, anche questa è la forza della street art: porre questioni più che dare certezze.

Le radici della street art affondano in tempi e luoghi lontani: dai graffiti rupestri alle pitture murali medievali, dai murales politici del dopoguerra al muralismo messicano. Negli anni ’70, dopo il golpe cileno, l’arte murale si reinventa come mezzo politico e collettivo. In Francia, durante il Maggio '68, gli slogan diventano arte; mentre a New York, nel sottosuolo della città, nasce il writing: tag, firme e simboli si moltiplicano sui treni e sui muri. Nasce una grammatica visiva nuova, destinata a lasciare un’impronta indelebile.

In questo contesto prende forma la figura più enigmatica e rivoluzionaria della scena contemporanea: Banksy. Di origine britannica, ma dalla biografia ignota, Banksy ha fatto del mistero la sua cifra espressiva. I suoi lavori — spesso realizzati con tecnica stencil — sono interventi fulminei nello spazio urbano: soldati che disegnano il segno della pace, bambini con maschere antigas, ragazzine che abbracciano armi da guerra. Le sue immagini, ironiche e disturbanti, arrivano

dritte al cuore della società contemporanea, svelando ipocrisie e contraddizioni. I luoghi scelti per le sue opere sono parte integrante del messaggio: dal muro che divide Israele e Palestina ai palazzi bombardati in Ucraina. Banksy non si limita a rappresentare il conflitto, lo attraversa. È un artista che non c'è, ma lascia ovunque il segno del suo passaggio. La sua comunicazione si muove con intelligenza tra arte e media: i suoi profili social sono il primo canale di diffusione, seguiti da una risonanza globale che trasforma ogni azione in un evento virale. La sua arte è clandestina, abusiva, ma profondamente politica.

La mostra ospita anche opere di altri protagonisti fondamentali della scena urban: Keith Haring, con il suo linguaggio grafico immediato e universale, nato nei tunnel della metropolitana newyorkese degli anni '80, e Shepard Fairey, in arte Obey, che ha saputo denunciare la manipolazione delle immagini attraverso manifesti iconici. Accanto a loro, artisti contemporanei come Mr. Brainwash e Mr. Savethewall, che esplorano il confine tra arte, comunicazione e cultura pop.

“BANKSY e la Street Art” non è solo una mostra, ma un racconto immersivo e visivamente potente su un'arte che nasce dal basso, si rivolge a tutti e continua a interrogare il nostro tempo. Un'arte che ha rotto gli schemi, ridefinito il concetto di spazio pubblico e trasformato il muro – da superficie neutra – in luogo vivo, parlante, necessario.

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