

Riflessi

Bimestrale di approfondimenti culturali

Edizione nr. 77 del 20/02/2017

L'ASTRATTISMO: PUREZZA OLTRE LA COMPRENSIONE

Luigi la Gloria

AGRICOLTURA BIOLOGICA: RISORSA O GRANDE BLUFF?

Anna Valerio

UN POETA DI POCHE PAROLE

Umberto Simone

**...MA LA DIRITTA VIA NON FU SMARRITA: OSIP MANDEL'STAM
NELLA SELVA SOVIETICA**

Piera Melone

GIUSEPPE TERRAGNI: UN ARCHITETTO TUTTO D'UN FASCIO

Alice Fasano

ART DE'CO GLI ANNI RUGGENTI IN ITALIA

MONDOCLETO. IL DESIGN DI CLETO MUNARI

**L'OFFENSIVA DI CARTA. LA GRANDE GUERRA ILLUSTRATA,
DALLA COLLEZIONE LUXARDO AL FUMETTO CONTEMPORANEO**

ANDREA PALLADIO. IL MISTERO DEL VOLTO

STORIE DELL'IMPRESSIONISMO

LE ANTICHE MURA COMUNALI E CARRARESI DI PADOVA

Alessandro Giuriati

WUNDERKAMMER UNO - COLLETTIVA DI ARTI VISIVE

INDICE

L'ASTRATTISMO: PUREZZA OLTRE LA COMPrensIONE <i>Luigi la Gloria</i>	pag.	02
AGRICOLTURA BIOLOGICA: RISORSA O GRANDE BLUFF? <i>Anna Valerio</i>	pag.	05
UN POETA DI POCHE PAROLE <i>Umberto Simone</i>	pag.	10
...MA LA DIRITTA VIA NON FU SMARRITA: OSIP MANDEL'STAM NELLA SELVA SOVIETICA <i>Piera Melone</i>	pag.	15
GIUSEPPE TERRAGNI: UN ARCHITETTO TUTTO D'UN FASCIO <i>Alice Fasano</i>	pag.	19
ART DE'CO GLI ANNI RUGGENTI IN ITALIA	pag.	23
MONDOCLETO. IL DESIGN DI CLETO MUNARI	pag.	26
L'OFFENSIVA DI CARTA. LA GRANDE GUERRA ILLUSTRATA, DALLA COLLEZIONE LUXARDO AL FUMETTO CONTEMPORANEO	pag.	27
ANDREA PALLADIO. IL MISTERO DEL VOLTO	pag.	30
STORIE DELL'IMPRESSIONISMO	pag.	31
LE ANTICHE MURA COMUNALI E CARRARESI DI PADOVA <i>Alessandro Giuriati</i>	pag.	32
WUNDERKAMMER UNO - COLLETTIVA DI ARTI VISIVE	pag.	37

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

Vice Direttore
Anna Valerio
anna.valerio@riflessionline.it

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

L'ASTRATTISMO: PUREZZA OLTRE LA COMPRENSIONE

Luigi la Gloria



Kandinskij

plastica e cioè l'eliminazione della modellatura dei corpi con luci e ombre, procedimento proprio della pittura europea da Giotto in poi, si ritorna in qualche modo a quel geometrismo tipico dell'arte primitiva.

Nel guazzabuglio del modernismo artistico e soprattutto nella pittura moderna, e per essa intendiamo solo ciò che è genuino - poiché l'autentico è soffocato dal falso, cioè da quel tipo di arte estremamente soggettiva che ci viene imposta con la velata minaccia di ignoranza reazionaria - emerge imperioso il desiderio di un'arte priva di elementi plastici ed espressivi. Ha inizio così un percorso verso una purificazione che, in un processo complesso, allontana a poco a poco tutti gli elementi così detti eteronomi.

Con l'espulsione, dunque, della componente

La cultura occidentale aveva fino ad allora inteso l'arte in funzione della riproduzione del reale, avendo come obiettivo un perfetto naturalismo. Questo atteggiamento culturale di fondo si rompe proprio quando le nuove scoperte tecnologiche portano alla nascita della fotografia e del cinema, perfezionando allo stesso tempo le tecniche della riproduzione a stampa. La civiltà occidentale diviene sempre più una civiltà delle immagini ma, paradossalmente, la pittura, in quello specifico processo, si trova a ricoprire un ruolo sempre più marginale. In effetti, competere con la fotografia sul piano della riproduzione del mondo reale sarebbe stato decisamente inutile. Alla pittura occorreva trovare una nuova nota distintiva che non fosse quella della riproduzione naturalistica. È quanto, sul piano tecnico, fecero i pittori dell'impressionismo ed è quanto, sul piano dei contenuti, faranno i pittori della fase successiva. Di conseguenza il Novecento sarà il secolo in cui l'arte, ed in particolare la pittura, non si limiterà più a riprodurre ma si impegnerà soprattutto a comunicare.

Naturalmente, anche l'arte precedente era votata alla comunicazione. In verità, tutto ciò che rientra nell'ambito della creatività umana è comunicazione. Soltanto che prima avveniva sempre per il tramite della riproduzione del visibile o del tangibile. E il cammino verso quel cambiamento, che produrrà la rottura tra arte e rappresentazione del reale, muoverà i suoi primi timidi passi all'ombra dell'impressionismo.

Questo nuovo modo di dipingere era caratterizzato da due punti fondamentali: inquadrature di tipo fotografico e la forma evanescente della rappresentazione. Tutto era risolto con il colore, ma soltanto nel cercare la sensazione di cogliere l'attimo. Cézanne dava vita alle sue creazioni solo con il colore, tuttavia tendeva a cogliere l'equilibrio delle forme per esprimere una sensazione di serenità senza tempo. Ma è nel primo decennio del Novecento che l'espressionismo nordico, da una pittura protesa al piacere del solo senso della vista, propria appunto dell'impressionismo, sposta il suo centro di gravità verso una visione più interiorizzata

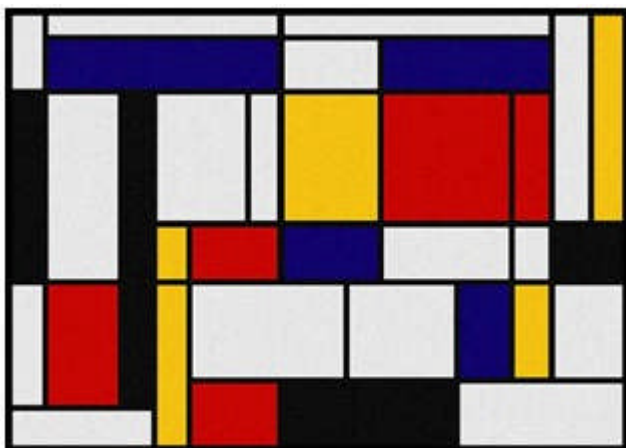
dell'animo umano. Quando, nel 1911 Wassilj Kandinskij e Franz Marc danno vita al movimento *Der Blaue Reiter*, dal quale scaturirà un'arte dove la componente principale è l'espressione interiore dell'artista, la pittura potrà finalmente ignorare la realtà esterna. E nonostante questo movimento abbia un'esistenza breve, da esso Kandinskij, volando più in alto e facendo propria la magica dicotomia di Worringner, *Astrazione e empatia*, darà vita all'astrattismo totale.

Questo nuovo modello di pittura rinuncia alla rappresentazione del mondo reale nonchè, in una qualche misura, di quello immaginario e, ispirandosi ad un giudizio espresso da Hegel durante una lezione di estetica a proposito di un'arte pura, *separa rigorosamente l'artisticità dalla destrezza tecnica* che implica la riproduzione del reale e, di conseguenza, crea una sostanziale distinzione tra il *saper fare* ed il *voler fare*.

Il rifiuto dell'elemento plastico e formale conduce inevitabilmente l'artista a prediligere il mondo instabile del sogno e dell'astrazione e, quando l'idea del soggetto perde totalmente di significato, ecco che l'arte raggiunge il suo massimo stato di purezza, l'equivalente pittorico della musica pura di cui Schubert fu il grande profeta.

Certo in alcuni casi si tratta di studi, schemi vuoti come formule matematiche, paragonabili al pensiero di quei filosofi dei quali Freud disse *Sono gente che si pulisce continuamente gli occhiali e non guarda mai attraverso di essi*, poiché la rinuncia al significato inevitabilmente rende, agli occhi dell'osservatore, l'oggetto pittorico oscillante ed instabile.

Le macchie di Kandinskij e le linee che si incrociano ad angolo retto di Mondrian sono soltanto due fra le infinite combinazioni di quel nuovo linguaggio anche se, in seguito, con le scelte fatte da quest'ultimo, la pittura si sposta sotto il dominio di una nuova eteronomia, quella della geometria elementare. Illuminanti restano invece le parole di Kandinskij a proposito dell'astrattismo privo di significato, quando scrive ... *Il sole tramontava, tornavo dopo aver disegnato, ed ero ancora tutto immerso nel mio lavoro, quando aprendo la porta dello studio, vidi davanti a me un quadro indescrivibilmente bello. All'inizio rimasi sbalordito, ma poi mi avvicinai a quel quadro enigmatico, assolutamente incomprensibile nel suo contenuto, e fatto esclusivamente di macchie di colore. Finalmente capii: era un quadro che avevo dipinto io e che era appoggiato al cavalletto capovolto... Quel giorno mi fu perfettamente chiaro che l'oggetto non aveva posto, anzi era dannoso ai miei quadri.*



Mondrian

Da questo si evince che Kandinskij non giunse all'astrattismo in un istante preciso, nè per una subitanea folgorazione. La stessa data del suo primo acquerello, il 1910, con il quale si dà tradizionalmente inizio alla pittura astratta europea, è stata spostata in avanti dagli studiosi al 1913. In ogni caso il punto di svolta di Kandinskij è certamente la consapevolezza e la conseguente teorizzazione della necessità di abolire l'oggetto dalla visione pittorica. Tuttavia la sua idea dell'astrazione affonda le radici in concetti teosofici e spirituali che permeano e nutrono i suoi dipinti. Eppure suscita un certo stupore scoprire che l'Astrattismo è un'esperienza artistica che si sviluppò in diverse zone dell'Europa senza intenti comuni tra i vari artisti.

**Tatlin**

Esso, in qualche modo, germogliò in una maniera che si può definire del tutto naturale.

Infatti in Russia, qualche anno prima che Kandinskij desse una svolta alla sua pittura, l'idea che l'astratto potesse servire a costruire un nuovo ordinamento sociale e culturale diede l'impulso a Vladimir Tatlin di fondare il movimento così detto Costruttivista. Egli proponeva un'evoluzione dell'arte verso una sorta di astrattismo, per esaltare la nuova classe sociale fondata sul proletariato, nella necessità di realizzare un confronto diretto tra arte e rivoluzione. Tutti coloro che si unirono a lui lavorarono alla nascita di un'arte socialmente utile, ispirata al concetto di struttura come idea formativa dell'architettura, della scultura e della pittura, destinata a ricostruire il Paese su basi democratiche, superando i canoni borghesi dell'arte ottocentesca celebrativa e rappresentativa.

Nel 1934 Stalin, con l'intento di avvicinare l'espressione artistica alla cultura delle classi proletarie e celebrare il progresso socialista, cancellò il Costruttivismo, giudicandolo borghese ed elitario, e creò un nuovo movimento di massa che chiamò Realismo Comunista. Ma uno degli esiti più interessanti e suggestivi dell'astrattismo è dato dall'Action Painting del pittore statunitense Jackson Pollock. Egli, a partire dal 1946, inventò il *dripping*, ossia la tecnica di porre il colore, mediante sgocciolatura e spruzzi, sulla tela posta a terra. I quadri così ottenuti risultano delle immagini assolutamente indecifrabili. Cosa esprimono? Il senso del caos, che è una rappresentazione della realtà, forse, più vera di quella che ci propone la razionalità umana.

**Pollock**

L'esperienza della seconda guerra mondiale segna vinti e vincitori, l'arte si stacca dal mondo per farsi espressione di un pessimismo individuale. Il caos e l'insensatezza, che sembrano governare il mondo, vengono rappresentati dall'informe e da un'arte vissuta come esperienza. L'opera, più vicina al pensiero surrealista che astrattista, nasce da un processo d'improvvisazione il cui risultato si compie solo a posteriori.

La guerra non solo aveva portato morte e distruzione in Europa, ma aveva, anche per vie traverse, spostato la capitale artistica da Parigi a New York e in generale dall'Europa all'America.

AGRICOLTURA BIOLOGICA: RISORSA O GRANDE BLUFF?

Anna Valerio



È di moda e la sua diffusione è in aumento ma qual è oggi lo stato dell'arte dell'agricoltura biologica?

Dovrebbe essere un tipo di agricoltura che considera l'intero ecosistema agricolo e che sfrutta la naturale fertilità del suolo favorendola solo con

interventi limitati e riducendo o escludendo addirittura l'utilizzo sia di prodotti di sintesi che di organismi geneticamente modificati (OGM). Cominciamo col dire che la denominazione che le è stata assegnata è davvero impropria, meglio sarebbe stato chiamarla agricoltura ecologica per mettere in evidenza tanto l'aspetto della conservazione della sostanza organica del terreno quanto la ricerca di una forma di coltivazione a basso impatto ambientale.

Il suo *target*, come ben sappiamo, è innanzitutto garantire al consumatore prodotti senza residui di fitofarmaci o concimi chimici ma anche quello di non dar luogo a impatti negativi sull'ambiente (inquinamenti di terreno, acque e aria). In questo tipo di agricoltura vengono usati fertilizzanti organici, si praticano le rotazioni colturali per non impoverire il terreno e si contrastano le patologie delle coltivazioni utilizzando esclusivamente preparati vegetali. Con lo stesso principio, gli animali vengono allevati con tecniche che rispettano il loro benessere e sono nutriti con prodotti vegetali ottenuti secondo gli stessi principi.

La prima regolamentazione in Europa a livello comunitario risale al 1991 con il Reg. (CEE) n° 2092/91 e riguardava non solo il metodo di produzione ma anche le modalità di documentazione dello stesso tanto sui prodotti agricoli quanto sulle derrate alimentari mentre le prime normative sulle produzioni animali arriveranno solo nel 1999 con il Reg. (CE) n° 1804/99. Ma è nel giugno del 2007 che è stato adottato un nuovo regolamento migliorativo CE (n° 834/2007) che abroga i precedenti e si riferisce sia alla produzione biologica che all'etichettatura dei prodotti biologici tanto di origine vegetale che animale.

Secondo i dati diffusi da SINAB, il Sistema di Informazione Nazionale sull'Agricoltura Biologica realizzato dal Ministero delle politiche agricole, alimentari e forestali, in Italia gli operatori biologici certificati sono oggi 49.709 con netta maggioranza di produttori agricoli ma con numeri interessanti anche di società di preparazione, imprese di commercializzazione e importatori a completamento della filiera. Nei primi sei mesi del 2013 è stato rilevato un aumento complessivo del numero di operatori del 3% e la superficie coltivata con metodo biologico è ora pari a 1.167.362 ettari, con un incremento del 6,4% rispetto all'anno precedente. Sicilia e Calabria sono in testa come numero di aziende agricole mentre quelle di trasformazione vedono al primo posto l'Emilia Romagna, seguita da Lombardia e Veneto. Oggi per l'Italia l'agricoltura biologica è una realtà di importanza strategica enorme, infatti continuiamo a mantenere la leadership in

Europa in questo settore e il Ministero delle politiche agricole si dichiara fortemente impegnato a mantenere alto il livello di controllo a garanzia non solo delle produzioni locali ma anche nel vigilare l'ingresso di prodotti biologici importati da altri Paesi.

La domanda che ci viene naturale e per la quale tutti vorremmo una risposta è: gli alimenti biologici sono davvero di qualità superiore rispetto ai tradizionali? Innanzitutto, per inquadrare il problema, è necessario caratterizzare i diversi tipi di agricoltura che conducono obbligatoriamente ad una diversa produzione ed una diversa qualità del prodotto.

Come primo punto cerchiamo di capire cosa differenzia l'agricoltura *convenzionale* da quella *sostenibile*. La prima prevede un metodo di coltivazione quasi sempre intensivo e utilizza prodotti chimici per la fertilizzazione e la difesa delle piante; questo può voler dire presenza nel prodotto di residui (che dovrebbero comunque mantenersi al di sotto dei limiti di legge) e problemi ambientali legati ad alcune pratiche (monocoltura, impiego ripetuto dello stesso principio attivo, ecc.). C'è da dire, a onor del vero, che oggi anche l'agricoltura convenzionale va verso un modello di produzione a basso impatto ambientale perciò meno intensivo. In altre parole prevede anche ripristino e conservazione delle fertilità fisica, chimica, biologica e la salvaguardia della biodiversità e delle varie forme di vita presenti nei terreni coltivati. La seconda, quella biologica o per meglio dire ecologica, si inserisce in una concezione di sostenibilità in termini sociali, ambientali ed economici secondo quanto sopra riportato.

Ma non sono solo due le possibilità che oggi si offrono al coltivatore infatti vi sono tutta una serie di varianti che puntano a limitare l'impiego di sostanze chimiche discostandosi dal tipo convenzionale tradizionale.

Tra queste l'agricoltura *integrata* che privilegia tecniche colturali di tipo agronomico e di lotta guidata e vede l'impiego di mezzi chimici solo come ultima risorsa infatti si propone di sostituire la pratica della *lotta a calendario* (cioè fatta di interventi prestabiliti nel corso dell'anno) con ciò che si definisce "soglia d'intervento", cioè si interviene solo quando è davvero necessario e preferibilmente con tecniche fitoiatriche alternative (quindi con farmaci di derivazione vegetale) che possono o meno essere integrate dalla lotta chimica.

Poi c'è la lotta *biologica* e *biotecnologica* che vuol dire sfruttare quegli insetti che sono gli antagonismi naturali delle specie da eliminare, sfruttamento che implica anche la conservazione dell'antagonismo. Per fare alcuni esempi: il *Bacillus Thuringensis* contro le larve dei lepidotteri, il *Phytoseiulus Persimilis* contro il ragnetto rosso, la *Chrysoperla Cornea* contro alcuni afidi o la *Rodolia Cardinalis* contro l'*Icerya Purchasi*.

In questo panorama trova spazio anche l'*agricoltura biodinamica* che prevede totale autosufficienza con inserimento nei ritmi stagionali della Terra vista come un grande organismo vivente di cui occorre conoscere le leggi per rispettarne e promuoverne la vita. Con questa pratica si seguono specifici calendari per le diverse attività agricole, mentre per la fertilità del terreno e la difesa dalle specie infestanti e dai patogeni vengono impiegati particolari preparati frutto di combinazioni di sostanze appartenenti al regno animale, vegetale e minerale (es: il macerato di ortica come aficida; la farina di roccia, di basalto che sono

rivitalizzanti, il cornoletame come fertilizzante). Tutto questo naturalmente con scarso o quasi nullo impiego di sostanze chimiche.

Non si perde mai di vista insomma il concetto che l'agricoltura è un artificio creato dall'uomo del quale si cerca quindi di ridurre quanto più possibile l'impatto. E' proprio da questi ultimi concetti che ha preso origine l'agricoltura "biologica" o "organica" o, come oggi si preferisce dire, "ecologica" che include tutti quei sistemi di produzione atti a ridurre l'impatto ambientale ottenendo prodotti finali a basso o nullo contenuto in residui.

Questi nuovi modi di concepire una delle più antiche attività dell'uomo hanno avuto origine nella prima metà del secolo scorso in Germania, Austria e Svizzera per estendersi poi in Olanda e in altri paesi fra cui l'Italia. In quel tempo, e fin'oltre la metà del XX secolo, le pratiche di questo tipo furono vivacemente osteggiate da coloro che consideravano frutto esclusivo dell'uso di prodotti chimici, di fertilizzanti, di diserbanti ecc quell'aumento, peraltro iniziale, della produzione agricola e quindi dei profitti. Nonostante gli ostacoli, lo sviluppo di questo modo alternativo di concepire un mestiere antico è stato costante nel tempo e si è fatto strada tra molteplici difficoltà come la carenza di organizzazione nella commercializzazione o l'assenza di tecnici dotati di esperienza che fossero in grado di garantire quello che oggi chiamiamo sviluppo sostenibile. Nella fase odierna il biologico non è teso solo all'economicità ma si preoccupa soprattutto del consumatore, il "nuovo consumatore" che acquista sempre più conoscenza e perciò s'interessa del bene per le sue caratteristiche qualitative.

Ma, è proprio tutto vero quello che viene pubblicizzato sul "biologico".

Ci sono studi che risalgono all'ormai lontano 2005, nei quali si dimostra che questi prodotti sono privi di residui di fitofarmaci e hanno un contenuto superiore di antiossidanti e di nutrienti ma in generale, secondo una *metanalisi* (*) svolta dall'Agenzia Francese per la Sicurezza Alimentare, oggi non ci sono dati che ci consentano di concludere che esistono differenze rimarcabili tra prodotti convenzionali e biologici in quanto ad apporti nutrizionali. Se alcune ricerche hanno mostrato che pesche, mele e kiwi biologici hanno consistenza maggiore, polpa più soda e contengono una maggiore quantità di sostanze nutritive e antiossidanti (zuccheri, vitamina C, beta-carotene) c'è da dire che nel confronto c'è un *gap* di partenza in quanto le varietà scelte per la coltivazione biologica sono spesso le più pregiate.

Riguardo alle piante biologiche un'ipotesi suggestiva è che esse non godendo di aiuti "esterni", siano costrette, per poter sopravvivere, a produrre da sole sostanze difensive contro i loro nemici naturali: insetti, funghi e batteri ma oggi queste sostanze non sono ancora del tutto note e non si esclude che possano non essere benefiche neppure per l'uomo. La letteratura scientifica a riguardo ci offre risultati contrastanti. Una ricerca dell'Università di Stanford rileva come non ci sia differenza tra prodotti biologici e convenzionali, se si considerano gli effetti sulla salute, e che i prodotti biologici non risultano più nutritivi degli altri. Lo studio riscontra inoltre presenza di pesticidi superiore del 30% nei prodotti di agricoltura convenzionale, ma sostiene che questa percentuale non avrebbe ricadute sulla salute dell'uomo.

Al contrario, secondo alcuni recenti studi, i cibi biologici presenterebbero valori più elevati di micotossine (aflatossine e altri contaminanti) e, anche se lo studio "*Food safety and quality as affected by organic farming*", presentato alla XXII Conferenza FAO per l'Europa, afferma che "si può escludere che la produzione biologica conduca ad un rischio di contaminazione da micotossine più elevato", in quella conferenza le conclusioni sottolineavano comunque la necessità di ulteriori studi sull'argomento.

Un'altra domanda che ci sorge spontanea è se davvero l'agricoltura biologica sia eco-sostenibile?

La prima cosa da dire è che, date le rese mediamente inferiori del 20-45% rispetto all'agricoltura convenzionale, per produrre le medesime quantità sarebbe necessario mettere a coltura il 25-64% di terre in più e questo porterebbe alla distruzione di *habitat* naturali importanti per la biodiversità oppure ad aggravare il problema della fame nel mondo (anche se si sa bene che la vera ragione della fame non è tanto legata all'insufficiente produzione quanto alla distribuzione iniqua dei prodotti agricoli). In realtà è l'attuale sistema intensivo di produzione a non poter essere sostenibile nel lungo periodo mentre la proposta di un'agricoltura biologica nasce da un differente punto di vista cioè una filosofia di vita che va oltre l'utilizzo o meno di fertilizzanti di sintesi.

Forse non a tutti è noto che fare oggi agricoltura biologica su scala industriale, limitandosi a seguire il disciplinare di produzione per ottenere la certificazione, è un controsenso. Ci si trova di fronte a paradossi dei quali neppure si conosce l'esistenza. Usare fertilizzanti organici provenienti da animali non allevati in modo naturale è oggi consentito, a causa della scarsità di animali allevati in modo biologico, e ciò rende l'agricoltura biologica fortemente dipendente da quella convenzionale.

E' chiaro che, se il fenomeno che per il momento è ancora di nicchia dovesse diventare globale, non sarebbe davvero più sostenibile. Certo è che l'agricoltura biologica, oltre a tutelare la biodiversità, fertilizza il terreno invece di favorire processi di desertificazione, come nel convenzionale dove i quantitativi di fertilizzanti devono essere aumentati costantemente per una parità di resa. Inoltre in agricoltura biologica la scelta dei prodotti e delle molecole utilizzabili è decisa in base alla loro origine che deve essere naturale. Ma la distinzione tra prodotti naturali e di sintesi parte dall'erronea conclusione che i secondi siano più tossici dei primi e questo punto di vista consente, o ha consentito, di usare prodotti naturali che presentano, ahimè, tossicità superiori a quelle di diversi prodotti sintetici. Mi riferisco, per esempio, al *rotenone*, un insetticida e acaricida naturale estratto da una leguminosa, il cui impiego non è più permesso dall'aprile 2011 data la sua moderata tossicità per i mammiferi e la sua alta tossicità per i pesci in quanto persiste nell'acqua per più di sei mesi. Nell'uomo l'avvelenamento da *rotenone* provoca generalmente vomito, nausea, dolori addominali, tremori, convulsioni, irritazioni cutanee, alterazioni del ritmo respiratorio e del battito cardiaco a causa della sua capacità di inibire la catena respiratoria mitocondriale. Sui ratti è stata accertata l'induzione del Morbo di Parkinson.

Nonostante tutto ciò, l'Italia è oggi tra i primi 10 paesi al mondo nella produzione

di "biologico" per la maggior parte destinato all'esportazione, soprattutto in Germania; e questo perché il consumo da parte nostra ha subito un forte rallentamento legato sia ai costi maggiori che all'approfondimento della conoscenza dell'argomento che ha ridimensionato notevolmente il fascino che inizialmente ci aveva conquistato. Oggi il 50% della superficie italiana a biologico è confinata ad alcune specie arboree (ulivo) e ai pascoli in quanto le colture di cereali, per esempio, non essendo permesso l'uso dei diserbanti, richiedono un maggior numero di lavorazioni meccaniche con aumenti dei costi di produzione che ricadono poi sul consumatore.

Infine, chi controlla il rispetto dei regolamenti sulla produzione biologica? Si tratta di enti privati, autorizzati dal Ministero delle Politiche Agricole, che hanno il compito di verificare il rispetto dei regolamenti e concedere il proprio marchio da apporre alle etichette dei prodotti venduti dall'azienda associata. Tali organismi dovrebbero rispettare il principio di "terzietà" ma non sempre è così.

In definitiva, non è etico continuare a descrivere gli alimenti biologici come un qualche cosa di immacolato, esente da trattamenti e naturale al 100%; in tal modo si inganna il consumatore e si alimentano aspettative che, una volta deluse, tolgono credibilità all'intero settore. Il consumatore si aspetta che un prodotto "biologico" abbia un impatto ambientale inferiore e sia stato coltivato nel rispetto della natura e non è disposto ad accettare le frodi, pure presenti e in aumento, in questo settore che crede migliore non fosse altro per il maggior valore commerciale dei prodotti. Dobbiamo diventare consapevoli che non solo i trattamenti con molecole di sintesi sono pericolosi, lo sono anche i veleni naturali che magari non possono essere neppure eliminati con il lavaggio.

Come spesso accade tutto ciò che sa di novità, e il settore alimentare non fa eccezione, ha facile presa sul consumatore ma ciò non vuol dire necessariamente assenza di pericolosità per la salute.

(*) Metanalisi: una serie di metodi matematico-statistici che consente di integrare i risultati di diversi studi scientifici per ottenere un unico indice di stima quantitativo che permetta di trarre conclusioni più forti di quelle tratte da ogni singolo studio.

UN POETA DI POCHE PAROLE

Umberto Simone



Nell'aforisma *Contro gli innovatori della lingua*, Nietzsche elogia gli antichi Greci per avere, invece che alla ricchezza di vocabolario, puntato piuttosto alla sua limitazione: secondo il pensatore tedesco, tale "nobile povertà" avrebbe permesso loro di avere meno, rispetto al composito e lussureggiante parlato popolare, ma, questo poco, di averlo meglio, cosicché non si finisce mai di ammirare il loro leggero e delicato modo di riplasmare ciò che è ordinario e ciò che da gran tempo è in apparenza consunto, sia per quanto

concerne le parole, sia per quanto concerne le espressioni. La prima volta che ho letto queste righe, ricordo di avere pensato innanzi tutto al famoso sonetto di Mallarmé sulla tomba di Edgar Poe, sonetto nel quale al Poeta viene riconosciuta la capacità di restituire una purezza essenziale allo sfruttatissimo linguaggio comune (*donner un sens plus pur aux mots de la tribu*, dice letteralmente il testo); subito dopo, però, mi è venuto in mente qualcuno al quale la frase di Nietzsche si adattava proprio a meraviglia, quasi che non dai Greci antichi fosse stata suggerita, ma esattamente da lui: il sommo tragediografo francese del Grand Siècle, Jean Racine.

Da quando, nelle pagine di Stendhal, essi sono stati a viva forza accozzati insieme, oramai è quasi di prammatica parlare anche di Shakespeare quando si parla di Racine, e neanche qui ci si potrà dunque sottrarre allo strano ma obbligatorio *topos*, tanto più che forse è davvero qui che esso giunge opportuno. Nel campo dell'esuberanza lessicale, non credo che il Bardo abbia rivali, e stimo che lo stesso Joyce, benché molto agguerrito, debba anch'egli, sia pure con l'onore delle armi, farsi sconsolatamente da parte. I vari studiosi, anzi i vari computer, si sono a lungo accapigliati sulla questione: e mentre il linguista danese Jespersen azzarda una cifra approssimativa di "appena" 20.000 parole, Marvin Spevack arriva a una somma di ben 29.066, contro le miserelle (si fa per dire) 8.000 del pur abbondante John Milton, quello, per intenderci, del rigoglioso *Paradise Lost*. È quindi a ragion veduta che, riguardo a Shakespeare, di solito si usa un'espressione, guarda caso, presa a prestito proprio da una sua commedia, *Pene d'amor perdute*, ovvero a *great feast of languages*, una grande festa dei linguaggi. Ma se adesso, da questa babelica sagra, da questo affollatissimo e variopinto Carnevale di Rio dei suoni e dei significati, noi torniamo al nostro Racine, di colpo, altro che grande festa, in una riunione molto privata ci ritroviamo: una specie di cena intima fra pochi invitati scelti con estrema cura, e che si svolge al lume smorzato, più allusivo che rivelatore, di candelabri stile Luigi XIV, e in mezzo a specchi che, numerosi come quelli di Versailles, dei visi a noi ben noti di qualche nostra vecchia conoscenza offrono, spostando di pochissimo il punto d'osservazione, immagini molto diverse, profili inediti, misteriosi, addirittura stranieri – sarà insomma come se fossimo finiti in uno di quei luoghi riservati, ovattati, aristocraticamente claustrofobici dove

Racine ambienta di regola i suoi drammi, uno per tutti *le cabinet superbe et solitaire* nel cui guscio si svolge, in concitata e disperata sordina, la vicenda di *Bérénice*.

Anche riguardo al lessico raciniano ho letto tempo fa qualcosa, ma, non avendo sotto mano l'articolo in questione, non posso essere così preciso nei numeri come lo sono stato col Cigno di Stratford. Mi sembra, ma molto vagamente, di ricordare un totale aggirantesi intorno alle 2.000 voci, quantità che, pur se può apparire formidabile rispetto, poniamo, alla desertica subumana eloquenza di un concorrente tipo del Grande Fratello (il cui bagaglio verbale non ritengo superi le 150 unità, sempre, beninteso, che nel conto vengano calcolati anche i *burp* e i borborigmi) se riferita ad uno scrittore, per di più talmente importante, non è certo tale da impressionare. D'altronde, qui non sono in fondo necessari né articoli né computer: basta scorrere con lo sguardo, a casaccio, in una qualsiasi scena, di verso in verso, per accorgersi che dovunque in Racine ci sono sempre gli stessi termini, per esempio *voeu*, *faiblesse*, *transport*, *courroux*, *sujet* e il suo simile *objet*, e *les appas*, e *l'éclat*, e così via, e che persino le rime ritornano sempre uguali, per esempio *larmes*, lacrime, a parte qualche punto in cui fa coppia con *charmes*, cioè bellezze, di solito riecheggia o viene riecheggiato da *alarmes*, cioè paure. Miracolosamente, con questi pochi vocaboli, per di più quasi tutti di genere astratto, e pertanto per nulla corposi, per nulla sensoriali, Racine riesce a rigirarci come guanti. Si sa, anche nei caleidoscopi la sorgente della magia risiede in appena cinque o sei frammentini opachi, informi, banali, sufficienti tuttavia ad originare, raggruppandosi, complesse geometrie e mirabili abbinamenti di colori, e già l'istante dopo un minimo impercettibile movimento, una lievissima scossa fa franare la visione, ma solo perché essa immediatamente si ricomponga in un modo completamente differente, e ogni volta completamente originale, benché i poveri e minuscoli ingredienti di tante meraviglie, quelli non cambino mai. Ebbene, con Racine avviene pressappoco qualcosa del genere ... oppure, è come se egli giocasse con dadi truccati, o meglio stregati: i dadi sono sempre quelli, ma ad ogni tiro, incredibilmente, il risultato varia, e varia all'infinito: in reiterato sberleffo alla matematica, lo smistamento degli addendi, a sorpresa, stravolge di continuo la somma. Naturalmente, come ogni prestigiatore che si rispetti, egli può avvalersi, per raggiungere tale scopo, di capaci collaboratori, ovvero, riprendendo il primo paragone, il suo caleidoscopio, oltre ai frammentini, nasconde anche degli specchietti, anzi essi non sono nemmeno nascosti, ma evidenti, scoperti, direi quasi nudi: la musicalità è quello che armonizza le geometrie, e quello che alimenta le tinte è la passione.

All'inizio di *Phédre* Teseo, il re di Atene, è da sei lunghi mesi scomparso, nel corso di una delle sue scorribande che purtroppo, col passar degli anni, sono diventate più erotiche che eroiche. A Trezene il suo figlio di primo letto, Ippolito, nato da un'Amazzone, manifesta all'aio Teramene il proprio intento di partire alla ricerca del padre, e siccome Teramene cerca di dissuaderlo col ricordargli che è lì casa sua, il luogo familiare dove ha trascorso i giorni più sereni, risponde con malinconia: "Quel tempo felice non c'è più. Tutto ha cambiato volto / da quando su queste rive gli Dei hanno mandato / la figlia di Minosse e di Pasifaè." (... *depuis que sur ces bords les Dieux ont envoyé / la fille de Minos et de Pasiphaé*). Quest'ultimo verso è ritenuto unanimemente uno dei più belli dell'intera letteratura francese, perché, a parte la sua straordinaria sonorità, attua concisamente ma compiutamente la propria funzione, che è quella di fare irrompere all'improvviso, e subito, appena al

rigo 36 del dramma, in un dialogo che finora poteva sembrare abbastanza normale, quasi borghese, il mondo ancestrale e ferino del mito: Fedra, la nuova sposa di Teseo, non è insomma solo la detestabile matrigna che perseguita il figliastro con ogni mezzo, ma, appunto, anche la figlia del tenebroso re di Creta che nell'Ade è diventato il giudice dei morti (*i pallidi umani*, com'è detto meravigliosamente in un altro punto), e di colei che, invaghitasi di un toro, si accoppiò con esso nascosta nella vacca di legno costruita apposta da Dedalo, generando così l'orrido Minotauro. Da questo momento in poi, nonostante l'impeccabile nitore da marmo ellenico del verso alessandrino (il verso più maestoso che esista, quello per antonomasia della *grandeur*, e pertanto il più consono ai nostri boriosetti cugini d'oltralpe, specie all'epoca del Re Sole) e malgrado l'incessante ipnotica carezzevole rima baciata, ci toccherà stare sempre all'erta, perché sempre più spesso, quando meno ce l'aspetteremo, piomberanno su noi immagini primordiali e barbare: l'ossame sparpagliato del gigante ad Epidauro, il sangue dello stesso Minotauro che cola al suolo fumando, i cani antropofaghi che divorano Piritoo in caverne senza luce, e altri mostri ancora più paurosi di questi, perché giacciono tuttora accovacciati anche dentro di noi, mai del tutto addomesticati, in attesa che l'istinto li scateni.

Come ben sanno coloro che grazie ad Euripide già conoscono la trama, rimodellata comunque da Racine con straordinaria abilità, non è odio in realtà quello che Fedra prova per Ippolito, ma un amore impossibile, che la sta consumando a morte, e che essa per vergogna ostinatamente si rifiuta di rivelare persino alla fedele nutrice Enone, ansiosa per la salute e la vita della sua padrona, preferendo invece divagare disordinatamente, con un pensiero turbato a tratti fino al delirio, e lamentandosi ora perché il fulgore del sole (il padre di sua madre!) è troppo forte, ora perché l'acconciatura dei capelli annodati le pesa troppo, ora lagnandosi dell'aria libera e fresca della foresta che le manca, e ancor più della tragica sorte che colpisce, quando si innamorano, tutte le donne della sua famiglia, dalla suddetta traviata Pasifaé ad Arianna abbandonata a Nasso: "*Arianna, sorella mia, da quale amore ferita / moristi sulle rive dove ti abbandonarono! ... Ariane, ma soeur, de quel amour blessée / vous mourûtes aux bords où vous fûtes laissée!*" Un rapido consiglio: anche se parlate piuttosto bene il francese, qualora abbiate un amico di madrelingua, fatevelo leggere ad alta voce da lui, questo distico; dalla lamentosa lentezza della dieresi metrica sulla parola *Ariane* alla flebile languente rima interna fra i passati remoti, quasi trainati a fatica, *mourûtes* e *fûtes*, e con tutte quelle *erre* e quelle *elle* che sembrano liquefarsi l'una nell'altra, sentirete che roba! E al solito, senza usare nemmeno un vocabolone megagalattico! Questo della musicalità, lo ripetiamo, è un aspetto fondamentale dell'arte di Racine: egli vi annetteva una tale importanza che ad ogni nuovo lavoro istruiva personalmente la prima attrice, e ne otteneva degli effetti tanto eccezionali che l'italiano Lulli, francesizzato poi in Lully, il più grande musicista dell'epoca, esortava i suoi cantanti ad ascoltare in teatro gli attori di Racine, per imparare una buona volta a cantare...

Alla lunga le premurose sollecitazioni di Enone hanno la meglio, e allora dalle frasi restie e spezzate di prima Fedra passa finalmente a una confessione piena e tumultuosa che racconta la storia della sua passione e i suoi inutili tentativi per venirne a capo: i sacrifici eseguiti senza risultato sulle are di una Venere ostile, le manovre da ingiusta matrigna usate con Teseo affinché il figliastro sia mandato via da Atene, così da non starle almeno, cocente promemoria, sempre sotto agli occhi,

e, dopo il breve ingannevole sollievo seguito a tale separazione, il proprio crollo definitivo quando Teseo la porta a Trezene, dove Ippolito ormai vive in esilio, e lei che quasi si credeva salva rivede il suo *superbo nemico*. Non occorre dire come questo brano davvero meraviglioso sia a giusto merito onnipresente nella antologie, alle quali dunque, anche per la sua lunghezza che non permette di citarlo integralmente, rimando gli eventuali interessati, non potendomi però trattenere, fra le tante bellezze del passo, dal segnalarne loro almeno una. Quando Fedra dice: " *Vane precauzioni! Destino crudele! /Dal mio stesso sposo condotta a Trezene, / ho rivisto il nemico che avevo allontanato, / la mia ferita troppo viva ha versato di nuovo sangue, / ormai non è più un ardore nascosto nelle mie vene, / è Venere tutt'intera aggrappata alla sua preda!*" questa esaltazione come sempre tanto spoglia eppure tanto coinvolgente cela in sé un espediente tecnico molto raffinato. Qui infatti Racine aggira l'ostacolo rappresentato dall'alternanza assolutamente obbligatoria, nella tragedia classica francese, di rime cosiddette maschili e femminili, usando in chiusura di verso tre coppie di parole, rispettivamente *destinée-amenée, éloigné-saigné* e *cachée-attachée*, che pur rispettando la regola (in quanto per la presenza di una e muta finale la prima e la terza coppia sono femminili mentre invece la seconda non lo è) da un punto di vista puramente fonico sono tuttavia indistinguibili o quasi fra di loro, per la qual cosa tutto il passaggio acquista un ritmo pressoché monorimo, accanito, martellato, come una serie forsennata di colpi d'ascia, l'ascia del fato, che si abbattono a breve distanza l'uno dall'altro sempre però nel medesimo punto dolente, senza mancare il bersaglio né concedere respiro.

La falsa notizia della morte di Teseo ispirerà ad Enone, sulle prime sgomenta anch'essa per la terribile rivelazione, una pragmatica via d'uscita: ora che Fedra è vedova, cioè di nuovo libera, forse le cose possono aggiustarsi. Essa convince Fedra a chiedere ad Ippolito un colloquio privato, con la scusa della politica, del vuoto di potere venutosi a creare per il trapasso del re, colloquio che quel bravo ragazzo di Ippolito non può non concedere, benché a malincuore, e con un certo imbarazzo. Egli si impietosisce comunque subito per l'evidente confusione della matrigna, che ingenuamente attribuisce all'amore di Fedra per lo sposo appena perduto, ed ecco a questo punto lei cosa gli risponde:

"Sì, principe, io languisco, io ardo per Teseo. / Io l'amo, ma non quale lo hanno veduto gli inferi, / volubile adoratore di mille amori diversi... / ma fedele, ma fiero, e anche un poco selvatico, / bello, giovane, capace di affascinare ogni cuore, / come si dipingono i nostri Dei, o come io vedo voi. / Egli aveva il vostro aspetto, il vostro sguardo, la vostra voce, / lo stesso nobile pudore gli colorava il volto, / quando attraversò il mare verso la nostra Creta, / degno motivo dei voti delle figlie di Minosse. / Che facevate voi allora? Perché senza Ippolito / egli raccolse il fiore degli eroi della Grecia? / Perché, troppo giovane ancora, voi allora non poteste / entrare nella nave che lo portò ai nostri lidi? / Per mano vostra sarebbe perito il mostro di Creta, / malgrado tutti i meandri della sua vasta dimora. / Per risolverne l'intrico incerto, / è la vostra mano che mia sorella avrebbe armato del filo fatale. / Ma no, in questo disegno io l'avrei prevenuta, / l'amore me ne avrebbe subito ispirato l'idea. / Io, principe, proprio io, con il mio utile aiuto, / vi avrei del Labirinto insegnato i raggiri. / Quante cure avrei speso per questa bella persona! / Un filo non avrebbe assicurato la vostra amante. / Compagna nel pericolo che dovevate affrontare, / avrei voluto io stessa camminare dinanzi a voi, / e Fedra nel Labirinto insieme a voi discesa / insieme a voi si sarebbe o

ritrovata o perduta."

È tutto nello stesso tempo straordinariamente emozionante e straordinariamente lineare. Fra parentesi, alcune delle parole da me elencate in precedenza sono presenti, mascherate dalla traduzione, anche in questo brano, per esempio, in un verso c'è *objet*, e in un altro poco più in giù ci sono addirittura insieme *sujet* e *voeu* ... ma chi se ne accorge? e a chi gliene importa? e chi sta lì a contare le corde dello strumento, quando l'armonia che se ne sprigiona è talmente divina? Più tardi, dopo lo smarrimento di Ippolito di fronte all'inattesa dichiarazione, dopo il colpo di scena dell'improvviso ritorno di Teseo, dopo che Enone per salvare Fedra avrà accusato Ippolito di aver tentato lui la matrigna, e Teseo furibondo avrà scacciato Ippolito maledicendolo e invocando su di lui la mano giustiziera del dio Nettuno suo padre, Fedra già piena di rimorsi andrà dal marito a chiedergli di risparmiare colui che è pur sempre il sangue del suo sangue, e scoprirà così di avere una rivale, e anche più fortunata, perché Ippolito, per giustificarsi, nel corso del loro ultimo burrascoso incontro ha rivelato a Teseo di essere innamorato di Aricia, una principessa che Teseo tiene in ostaggio dopo averne sterminato l'intera famiglia. Così, come se non bastasse, l'infelice dovrà anche subire i tormenti della gelosia, tormenti che essa esprimerà in versi sempre più melodiosi, e sempre più smaglianti. e sempre più pullulanti di *objet*, *sujet* e così via.

E mentre il dramma si chiude con Enone che corre ad annegarsi perché l'amata padrona, ritenendola responsabile di tutto, la licenzia con irosa ingratitudine, e con Ippolito che muore travolto dai suoi stessi cavalli, spaventati da un mostro marino che il supplicato Nettuno con troppa fretta gli ha scatenati contro, e con Fedra che anche lei si toglie la vita avvelenandosi, non senza aver prima discolpato il figliastro innocente, noi pure chiudiamo il libro, e perplessi ci chiediamo come mai André Gide, quando gli domandarono chi fosse a suo avviso il più grande poeta francese, abbia risposto: "Ahimé, Victor Hugo" invece di rispondere: "Jean Racine" – così, di primo acchito e semplicemente, seccamente, con la stringatezza cioè che si addice a un prodigio più unico che raro, a una contraddizione in termini, a un ossimoro senza pari: insomma, ad *un poeta di poche parole*.

...MA LA DIRITTA VIA NON FU SMARRITA: OSIP MANDEL'STAM NELLA SELVA SOVIETICA

Piera Melone



Un'edizione tascabile della *Divina Commedia*, insieme a pochissimi effetti personali, riempie la valigia che Osip (Iosif) Emel'evič Mandel'stam suole tenere pronta, perché la prossima porta alla quale i čekisti arriveranno potrebbe essere la sua, e perché questo, oramai, è il pensiero comune a molti altri cittadini sovietici degli anni trenta: non rischiare di essere colti impreparati. Poco importa che Osip Mandel'stam sia ancora oggi considerato uno dei più prolifici e incisivi poeti e scrittori del secolo scorso; poco vale, per le autorità sovietiche, la sua «stupefacente raffinatezza», così come Lidija Ginzburg ci descrive la sua indole, o il suo traboccare di ritmi, di pensieri, di parole, la profondità estrema con la quale egli sente ed ama il suo Paese al punto tale

da restare, sempre tornando, seppure come uno dei molti migranti interni che la Russia ha visto e tutt'ora vede, nell'emarginazione, nella povertà che rasenta la miseria, nella peregrinazione continua e con brevi soste in case di amici o in strettissimi e umidi appartamenti. Per lui, che si forma alla prestigiosa scuola Tenišev di Pietroburgo, eppure già vive gli anni novanta come «quadri staccati, ma uniti interiormente da una sommessa povertà e dal provincialismo morboso, condannato, di una vita moribonda», sarebbe stato decisamente più semplice rimanere a Parigi, dove soggiorna tra il 1907 e il 1908, nella Svizzera meridionale oppure in Italia, dove si ferma per un breve periodo con il fratello Aleksandr nel 1910, o proseguire gli studi iniziati all'Università di Heidelberg nel 1909. Eppure Osip, di origini ebraiche, nato a Varsavia nel 1891, sceglie all'età di vent'anni di abbracciare definitivamente il suo destino orientale e di iscriversi nel 1911 alla tanto agognata Università di Pietroburgo, dopo essersi fatto battezzare nella chiesa metodista di Vyborg (questo gli consente l'accesso all'università, ma non gli impedisce, più volte, di rivendicare con forza le proprie radici culturali); non concluderà mai i suoi studi, ma il suo talento poetico-letterario, che già si intravede sin dagli esordi alla scuola Tenišev, cresce rapidamente, tanto che, proprio nel 1911, aderisce a quella *Cech poetov* (Gilda dei poeti) appena formatasi, che nell'anno successivo darà vita all'Acmeismo, movimento post-simbolista guidato da nomi prestigiosi come Nikolaj Gumilev, Anna Achmatova (con i quali Osip condividerà fino alla fine la tragedia dell'avventura sovietica e la profonda bellezza di quella poetica), Sergej Gorodeckij, Michail Kuzmin.

Delle innumerevoli pagine da lui scritte, Mandel'stam riesce a vedere pubblicate sei raccolte poetiche: *Kamen'* [Pietra I, 1913], *Kamen'* [Pietra II, 1916], *Tristia* [Tristia, 1922], *Vtoraja kniga* [libro secondo, 1923], *Kamen'. Pervaja kniga Stichov* [Pietra. Primo libro di versi], *Stichotvorenija* [Poesie, 1928]; tutto il resto è *samizdat*, autoproduzione clandestina.

Con il passare del tempo, i sempre più frequenti e prolungati soggiorni in Ucraina – dove nel 1919 conosce l'amore e la compagna di una vita, Nadežda Jakovlevna

Chazina – Crimea e soprattutto Caucaso (che egli sente «nel sangue», come il luogo più vicino alle sue origini culturali), alternati da continui spostamenti tra Mosca e Leningrado, diventano vere e proprie fughe, che si manifestano nella ricerca morbosa di un luogo in cui trovare pace.



«Tutto l'armonioso miraggio di San Pietroburgo – scrive in *Šum vremeni* [Il rumore del Tempo, 1925] – era soltanto un sogno, un manto scintillante gettato sopra l'abisso, mentre intorno si stendeva il caos del giudaismo, né patria, né casa, né focolare, ma un vero caos, uno sconosciuto mondo uterino dal quale ero uscito, che mi faceva paura, che

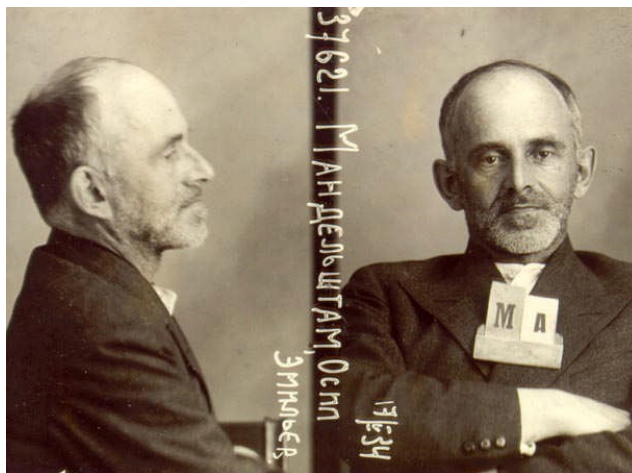
intuivo confusamente e da cui fuggivo, fuggivo sempre»; in questo caos, nell'erranza, in un'emarginazione che comincia laddove si intensifica e si solidifica la morsa del sistema sovietico, Osip Mandel'stam, sostenuto dalla costante presenza di Nadežda, ha la forza di ritagliare e decorare un angolo edenico – solo perché rigorosamente interiore, inespugnabile, incorruttibile – di astrazione da un mondo del quale rifiuta di sentirsi contemporaneo. Nella sua risoluta opposizione al proprio tempo, ecco che nel verso (come nella prosa) di Mandel'stam i secoli e le epoche vengono accostate con una naturalezza e una familiarità sconcertante: Firenze è Mosca con il suo Cremlino, le colline di Voronež sono quelle toscane, gli eroi dell'antichità rivivono nelle parole che continuamente li richiamano.

E' nell'Ucraina degli anni trenta, prostrata dalle politiche della "dekulakizzazione" e della collettivizzazione forzata, che – dopo il memorabile *O poezii* [Sulla poesia, 1928] e il dirompente pamphlet *Četvertaja proza* [La quarta prosa, 1839, pubblicato nel 1988] contro la cultura ufficiale sovietica – Mandel'stam concepisce uno degli scritti più acuti, più spassionatamente estetici della sua produzione: *Razgovor o Dante* [Conversazione su Dante, 1933]. In Crimea, Osip e Nadežda assistono allo spettacolo di torme di colcosiani sofferenti degradati a vagabondi; si vive in preda al terrore di furti, arresti, privazioni, ed è allora che il poeta pensa all'angoscioso brulichio di uomini puniti, afflitti, tormentati, che animano le terzine dell'Inferno dantesco. Nemmeno per un attimo, in quell'insonne risacca di pene che è Staryj Krim, così come nel perenne e inquieto spostarsi da un luogo all'altro della sua amata e odiata Unione Sovietica, nelle sue fughe, nella miseria, nella mancanza addirittura di un bene che può sembrare scontato, la carta per scrivere; nemmeno per un istante Osip Mandel'stam smette di credere nel potere eterno della parola – perché parlare, egli ricorda, «significa essere sempre in cammino» - nella sua musica, nel suo ruolo inalienabile di depositaria di una storia, bergsoniana, tutta interiore, e contrapposta proprio a quella biografia nazionale e individuale che il totalitarismo ha brutalmente fermato, interrotto, contorto attraverso i filtri di un realismo socialista che tutto è fuorché verità.

Perfino da quell'inferno così tristemente vivo, dalla degradazione del "radioso avvenire" nell'universo malato della persecuzione, dalla miseria, delle purghe, della menzogna, della povertà d'animo dilagante, della suprema violenza del GULag, ci giunge l'elogio dell'armonia, del suono, della cultura in tutta la sua bellezza rigenerante.

E allora scopriamo che cosa risuona e stravolge delle sofferenze narrate nel canto XXXIII dell'Inferno, nella figura avvilita e abbattuta del Conte Ugolino, con la barba incolta del carcerato, nel suo avvilupparsi in quel timbro violoncellistico «denso e greve come un rancido miele avvelenato» che ce lo mostra ancora più affamato, terribile: «La densità sonora del violoncello è la più adatta – ci dice Mandel'stam – a rendere il senso dell'attesa e della torturante impazienza. Nessuna forza al mondo può accelerare il moto del miele che fluisce da una caraffa inclinata; per quanto i suoni possano aver fretta, il violoncello li trattiene sempre [...] da una stretta feritoia scaturisce la voce di violoncello di Ugolino [...]». Qualcosa, forse, ci suggerisce, leggendo la fine del canto IV «un'orgia di citazioni, [...] una passeggiata sui tasti per tutto l'orizzonte dell'antichità, una sorta di Polonaise di Chopin nella quale si esibiscono l'uno accanto all'altro «Cesare armato dagli occhi grifagni e Democrito, che ha scisso la materia in atomi»; ci si apre alla mente, o si rispolvera nella memoria tutta la musicalità del verso dantesco nel nascere del clarinetto e dell'oboe, il tramutarsi della viola in violino, nel flusso di energia che nel suo insieme costituisce una composizione perfetta; avvertiamo l'inquietudine spirituale e la «penosa, smarrita goffaggine che accompagnano ad ogni passo un uomo senza fiducia in se stesso»; e riviviamo l'amore, la passione, il rancore per la città, in quei gironi che altro non sono che «cerchi dell'emigrazione», perché per l'emigrato la sua città, unica, vietata, irrimediabilmente perduta, è sparsa ovunque; lo circonda. [...] L'Inferno è circondato da Firenze».

Nel 1934 l'Inferno si fa sempre più vicino; Mandel'stam viene arrestato nel suo alloggio di Mosca, dopo una serie di taglienti poesie scritte nell'autunno del 1933 contro il regime bolscevico, tra cui l'eloquente *My živem, pod soboju ne čuja strany* [Viviamo senza più avvertire sotto di noi il paese].



La sua valigia, con la copia tascabile della *Divina Commedia* è, come di consueto, già pronta; il mondo intellettuale lo è di meno: Pasternak si mobilita affinché la pena sia alleggerita, e Osip ottiene una condanna relativamente mite a tre anni di confino nella città di Čerdyn, poi commutata – dopo il tentato suicidio del prigioniero e per una nuova intercessione di Pasternak – in tre anni di

domicilio coatto che Mandel'stam sceglie di trascorrere in compagnia dell'inseparabile moglie nella Russia meridionale, a Voronež (con sporadiche fughe a Leningrado e Mosca). Ottiene di poter svolgere attività culturali in alcune istituzioni della città e della regione e continua instancabilmente leggere e comporre liriche, fino a quando, agli inizi di marzo del 1938, viene nuovamente arrestato, trasferito in diverse carceri e sottoposto a valutazione psichiatrica che lo dichiara «malato di mente», e dunque «passibile di incriminazione». Finirà i suoi giorni a Vtoraja Rečka, un lager di transizione nei pressi di Vladivostok; di lui rimangono tutti gli scritti che con abilità e coraggio (e con l'aiuto dell'amica di sempre, Anna Achmatova) Nadežda Chazina, vissuta in esilio fino al 1958, ha

conservato nell'unico luogo sicuro e irraggiungibile, la sua memoria.

Per anni Nadežda memorizza, ricorda, consacra l'immagine di Osip, verso per verso, istante dopo istante; il suo *Hope against Hope*, libro di memorie da lei scritto nel 1964 e pubblicato in Italia con il titolo *L'Epoca e i Lupi* (1971), rende la vita di questo poeta così straordinario, eppure così comune, perso come tutti nella giungla dell'esperienza sovietica, qualcosa di reale, qualcosa che non si può dimenticare, perché davvero è esistito e ha resistito, si direbbe, nonostante la selva oscura sovietica dalla quale non tutti sono riusciti a tornare, come Mandel'stam stesso ci rivela in *Četvertaja proza*: «Nel mezzo del cammin di nostra vita fui fermato in una sovietica selva oscura da briganti che si dissero miei giudici [...] tutto fu spaventoso come un sogno infantile».

GIUSEPPE TERRAGNI: UN ARCHITETTO TUTTO D'UN FASCIO

Alice Fasano

Giuseppe Terragni nacque a Meda, vicino a Como, nel 1904. Frequentò la Scuola Superiore di Architettura al Politecnico di Milano, laureandosi nel 1926. Nonostante la sua formazione accademica, prese ben presto coscienza del



Giuseppe Terragni *Novocomum* 1928

Movimento Moderno e, insieme ad altri giovani architetti, tutti ex-compagni del Politecnico, fondò il Gruppo 7, di ispirazione razionalista. Obiettivo comune fu di raggiungere una nuova e più scientifica sintesi tra le posizioni nazionaliste del Classicismo italiano e la logica strutturale dell'era moderna. L'impegno fu di esplorare un territorio intermedio tra l'arcano linguaggio del Novecento, imbevuto di misticismo e ansia nazionalista, e il dinamismo delle forme industriali. I membri del Gruppo 7 non erano disposti ad accettare passivamente i valori della modernità e, pur dimostrando la marcata influenza del Deutsche Werkbund e del Costruttivismo russo,

reputarono maggiormente stimolante rivisitare la ricca tradizione italiana. Nonostante ciò, durante i primi anni di professione, Terragni subì il fascino del funzionalismo tedesco, mostrando una decisa preferenza verso le composizioni basate su forme industriali. I progetti per un'officina del gas e una fabbrica di tubi d'acciaio presentati alla terza biennale di Monza nel 1927, così come la realizzazione del *Novocomum* nel 1928, sembrano avere molto più in comune con l'estetica funzionalista che con l'architettura tradizionale italiana. Il *Novocomum* in particolare, con i suoi angoli drammaticamente troncati per scoprire i cilindri di vetro che danno accesso alle scale, sembra una versione residenziale della fabbrica progettata da



Walter Gropius, Esposizione internazionale di Colonia, 1914



Giuseppe Terragni, Casa del Fascio, 1936

Gropius per l'esposizione internazionale di Colonia nel 1914. L'edificio di Como esibisce inoltre il caratteristico interesse razionalista per lo slittamento espressivo delle masse. Negli anni successivi il Gruppo 7 si allineò in maniera sempre più ferma su posizioni razionaliste, entrando ben presto in collisione con i Novecentisti guidati da Piacentini. Questi ultimi erano sostanzialmente accademici di fede classicista, dunque legati al tradizionalismo metafisico tipico dell'arte di regime. Va comunque sottolineato che tanto i Razionalisti che i Novecentisti prestarono i loro servigi alla

propaganda politica del Duce, contendendosi ferocemente il titolo di Architetti ufficiali del fascismo. Terragni, che fin da quando era studente amava ripensare gli edifici del passato schizzando nei quaderni i nudi volumi delle rovine classiche

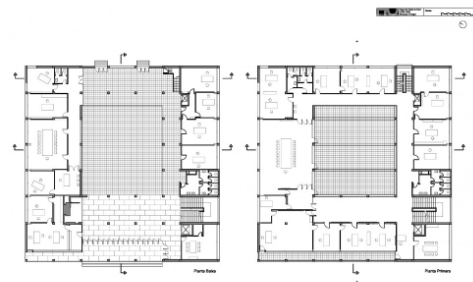


Giuseppe Terragni, Casa del Fascio, 1936

o particolari bizzarri di Michelangelo, fu particolarmente abile nel forgiare un legame tra gli aspetti progressisti e tradizionalisti della mitologia fascista.

La sensibilità intimamente classicista, unita ad una vivace propensione per il moderno, affiorarono in modo evidente già nella Casa del Fascio, progettata come sede del partito fascista di Como, tra il 1932 e il 1936. Il severo e lineare disegno della facciata è il risultato dei vivaci contrasti tra gli esili piani e i larghi vuoti. In questo modo l'architetto crea un'iconografia che poco ha a che fare con l'oggettività tecnologica di tanta architettura degli anni venti: la sottile rete di stratificazioni spaziali di questo telaio, infatti, ricorda molto più un astratto mondo latino.

Eppure, questa facciata classica fu pensata da Terragni in termini spaziali moderni, con un portico che conferiva un aspetto aperto ad un'istituzione politica situata nel contesto urbano. Il famoso detto mussoliniano «*il fascismo è una casa di vetro in cui tutti possono guardare*» fu così reinterpretato architettonicamente, per abbattere ogni impedimento tra la gerarchia politica ed il popolo. La tensione vitale e creativa tra moderno e classico pervade tutto l'edificio, arrivando a modellarne persino i dettagli. L'atrio, adibito a spazio per le assemblee pubbliche, è collegato con la piazza esterna in maniera analoga al cortile di un palazzo rinascimentale, immagine suggerita anche dal carattere celebrativo del fine intaglio eseguito sulle superfici marmoree dell'edificio. La Casa del Fascio fu costruita con materiali ultramoderni e sottili elementi strutturali, e la composizione fu risolta in modo da evitare il banale effetto massiccio del neoclassicismo fascista. Dettagli come i parapetti e i montanti, o i giunti in pietra, sono trattati con decisione per raccogliere la luce e l'ombra. L'edificio, inoltre, trae parte della sua tensione formale dal contrasto con la lieve curvatura della piazza, che in realtà serve al drenaggio dell'acqua piovana. Entrando dall'ingresso decentrato e procedendo verso le scale, si nota in posizione laterale il Monumento ai Martiri fascisti. La copertura dell'atrio è simmetricamente aperta per accogliere la luce, mentre i pilastri strutturali sono disposti in maniera centrale per rinforzare l'asse che conduce nuovamente all'esterno dell'edificio, oltre le porte di vetro a scomparsa, verso la piazza.



Giuseppe Terragni, Casa del Fascio, pianta, 1936



Giuseppe Terragni, Casa Rustici, 1936

Alla metà degli anni Trenta l'architetto lombardo possedeva già un consistente e personale linguaggio architettonico, in cui delicati telai rettangolari creavano

frontespizi giustapposti alle strutture interne, che si configuravano come corsie di setti paralleli e trasparenti. La famosa Casa Rustici di Milano, costruita nel 1936, è una splendida variazione di questo tema: il telaio è formato da sottili terrazze orizzontali in calcestruzzo che collegano i due blocchi separati di cui è composto l'edificio.

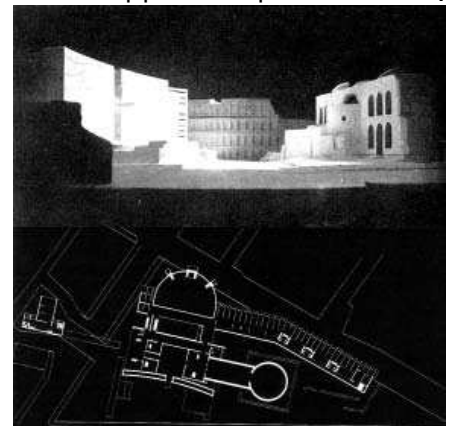
Del 1936 è anche l'Asilo Sant'Elia, una scuola materna costruita a Como. In questo progetto le partizioni vetrate furono poste molto più internamente rispetto alla griglia strutturale delle colonne, creando davanti ad ogni aula una terrazza coperta da fantasiose tende avvolgibili, mentre la sala principale e i corridoi divennero spazi esterni coperti.

Le solette in estensione e i piani "scorrevoli" furono impiegati da Terragni per ripensare il tipo tradizionale del portico e patio con logge tutt'intorno (come già era stato fatto da Le Corbusier nel celebre convento La Tourette). L'architetto continuava dunque a combinare tipi tradizionali con suggestioni moderne, invertendo i rapporti tra pieno e vuoto, carico e supporto, massa e trasparenza, introducendo spostamenti, asimmetrie e rotazioni: operazione splendidamente riuscita nell'Asilo Sant'Elia.

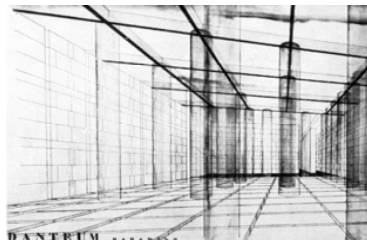
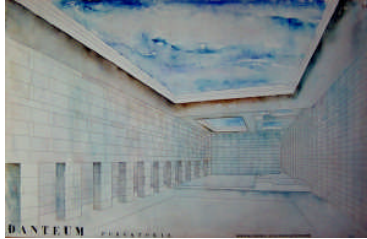
Terragni rivelò le infinite applicazioni e l'efficacia del suo sistema nei progetti per importanti edifici pubblici alla metà degli anni Trenta. Tra questi, la proposta sviluppata e presentata, come capo di un team di architetti, al concorso per il Palazzo Littorio, indetto a Roma nel 1934, fu sicuramente la principale. L'edificio doveva combinare le funzioni di quartier generale fascista e memoriale della civiltà italiana. Il sito scelto era adiacente alla Basilica di Massenzio e Costantino, con vista laterale sul Colosseo: insomma, un inno alla romanità. Terragni ideò una facciata curva, lunga più di ottanta metri, rivestita di lucido porfido nero e aperta in alto su una tribuna, dalla quale Mussolini si sarebbe affacciato alla folla sottostante come un dio oscuro stagliato contro il cielo. La superficie della facciata, in parte incisa da linee di tensione isostatiche recuperate dai diagrammi di sollecitazione (alla maniera di Nervi), doveva smaterializzarsi grazie alla riflessione della luce. Tutti questi espedienti erano stati utilizzati per unire all'iconografia della scienza moderna una metafora vagamente geologica dell'impero in espansione. Sembra che Terragni avesse visto nel programma fascista l'occasione perfetta per ritornare ai fondamenti della civiltà mediterranea, rivalutando molte delle idee generatrici del classicismo. Per lui la poetica e la politica furono inseparabili. Un altro progetto mai realizzato, ideato in collaborazione con Pietro Lingeri e Cesare Cattaneo, fu quello per il Palazzo dei Congressi all'EUR del 1937. La trasparenza essenziale fu qui raggiunta combinando telai strutturali e pilastri, che si succedevano in ritmi sincopati al di sopra di un'armatura fondamentale classica divisa in quattro strati: base, piano nobile, cornice e spigoli visivamente rinforzati.



Giuseppe Terragni, Asilo Sant'Elia, 1936



Giuseppe Terragni, Progetto per il Palazzo Littorio: modello e pianta, 1934



Giuseppe Terragni, *Danteum*, 1938
schizzi stanze dell'Inferno (in alto)
Purgatorio (al centro)
Paradiso (in basso)



Giuseppe Terragni, Casa Giuliani-Frigerio, 1940

Nei tardi anni Trenta il carattere sempre più onirico del suo immaginario sfociò in un curioso progetto, che non fu mai realizzato, per un monumento a Dante. Questo edificio doveva sorgere nel Foro Romano per divenire un emblema della continuità culturale italiana e dell'unità del nuovo impero con

quelli precedenti. Il *Danteum* fu commissionato nel 1938 da Rino Valdameri, direttore di Brera a Milano, e una prima versione fu approvata dallo steso Mussolini. Ma sia il mecenate che l'architetto morirono durante la guerra. L'edificio avrebbe dovuto svilupparsi attorno ad una strada in salita

dal carattere processionale, collegando tra loro ambienti rettangolari con modalità e articolazioni differenti, che rappresentavano l'Inferno, il Purgatorio e il Paradiso; quest'ultimo era uno spazio a cielo aperto con una fitta rete di colonne in vetro. Le geometrie formali di base erano rettangoli e cilindri, disposti in un rapporto proporzionale basato sulla sezione aurea e sulle dimensioni della vicina Basilica di Massenzio. Il progetto fondeva, in modo delicato e sublime, alcune suggestioni

derivate dai templi orientali con il linguaggio dell'architettura moderna, con l'astrazione della pittura contemporanea e con le forme solide dei vicini edifici romani. Il *Danteum* era stato inteso come una specie di microcosmo imperiale del Duce, della sua ambizione panmediterranea, del suo trionfo culturale e, infine, della protezione divina di cui egli godeva. Anche se non fu mai realizzato, il progetto per il *Danteum* rappresenta una tra le idee più acute e complesse

concepite dal Movimento Moderno, poiché dimostrò che era finalmente possibile fondere l'antico con il moderno, senza finire in un tradimento di entrambi.

L'ultimo progetto di Terragni, una palazzina di quattro piani detta casa Giuliani-Frigerio, fu costruita a Como nel 1940. Come nella Casa del Fascio, l'architetto alterò l'orientamento del prisma mediante una facciata principale giustapposta a quella secondaria.

I pregiudizi della critica tradizionalista, secondo cui l'architettura moderna avrebbe esclusivamente interpretato le ideologie politiche liberali, possono dunque essere sfatati. Dopo aver investigato le origini dell'architettura, Terragni riuscì a fondere lo spazio delle strutture moderne con gli schemi della rappresentazione classica, presentando al mondo un'estetica indiscutibilmente moderna anche se profondamente legata al passato e, soprattutto, al servizio del fascismo.

Il giovane architetto morì a Como nel 1943, poco meno che quarantenne, a causa di una trombosi cerebrale. Si dice che, dopo aver visto fallire rovinosamente i suoi ideali insieme al mito fascista, sia stato schiacciato da un crollo psicologico, che lo travolse annientandolo.

ART DE'CO GLI ANNI RUGGENTI IN ITALIA



FORLÌ' Musei san Domenico
11 febbraio, 18 giugno 2017

Un gusto, una fascinazione, un linguaggio che ha caratterizzato la produzione artistica italiana ed europea negli anni Venti, con esiti soprattutto americani dopo il 1929. Ciò che per tutti corrisponde alla definizione *Art Déco* fu uno stile di vita eclettico, mondano, internazionale. Il successo di questo momento del gusto va riconosciuto nella ricerca del lusso e di una piacevolezza del vivere, tanto più intensi quanto effimeri, messa in campo dalla borghesia europea dopo la dissoluzione, nella Grande guerra, degli ultimi miti ottocenteschi e la mimesi della realtà industriale, con la logica dei suoi processi produttivi. Dieci anni sfrenati, "ruggenti" come si disse, della grande borghesia internazionale, mentre la storia disegnava, tra guerra, rivoluzioni e inflazione, l'orizzonte cupo dei totalitarismi. Dopo le grandi mostre dedicate a *Novecento* e al *Liberty*, nel 2017 Forlì dedica una grande esposizione all'*Art Déco* italiana. La relazione con il *Liberty*, che lo precede cronologicamente, fu dapprima di continuità, poi di superamento, fino alla contrapposizione. La differenza tra l'idealismo dell'*Art Nouveau* e il razionalismo del *Déco* appare sostanziale. L'idea stessa di modernità, la produzione industriale dell'oggetto artistico, il concetto di bellezza nella quotidianità mutano radicalmente: con il superamento della linea flessuosa, serpentina e asimmetrica legata ad una concezione simbolista che vedeva nella natura vegetale e animale le leggi fondamentali dell'universo, nasce un nuovo linguaggio artistico. La spinta vitalistica delle avanguardie storiche, la rivoluzione industriale sostituiscono al mito della natura, lo spirito della macchina, le geometrie degli ingranaggi, le forme prismatiche dei grattacieli, le luci artificiali della città.

Nell'ambito di una riscoperta recente della cultura e dell'arte negli anni Venti e, segnatamente, di quel particolare gusto definito "Stile 1925", dall'anno della nota Esposizione universale di Parigi dedicata alle *Arts Decoratifs*, da cui la fortunata formula *Art Déco*, che ne sancì morfologie e modelli, nasce l'idea di una mostra che proponga immagini e riletture di una serie di avvenimenti storico-culturali e di fenomeni artistici che hanno attraversato l'Italia e l'Europa nel periodo compreso tra il primo dopoguerra e la crisi mondiale del 1929, assumendo via via

declinazioni e caratteristiche nazionali, come mostrano non solo le numerosissime opere architettoniche, pittoriche e scultoree, ma soprattutto la straordinaria produzione di arti decorative.

Il gusto *Déco* fu lo stile delle sale cinematografiche, delle stazioni ferroviarie, dei teatri, dei transatlantici, dei palazzi pubblici, delle grandi residenze borghesi: si trattò, soprattutto, di un formulario stilistico, dai tratti chiaramente riconoscibili, che ha influenzato a livelli diversi tutta la produzione di arti decorative, dagli arredi alle ceramiche, dai vetri ai ferri battuti, dall'oreficeria ai tessuti alla moda negli anni Venti e nei primissimi anni Trenta, così come la forma delle automobili, la cartellonistica pubblicitaria, la scultura e la pittura in funzione decorativa. Le ragioni di questo nuovo sistema espressivo e di gusto si riconoscono in diversi movimenti di avanguardia (le Secessioni mitteleuropee, il Cubismo e il Fauvismo, il Futurismo) cui partecipano diversi artisti quali Picasso, Matisse, Lhote, Schad, mentre tra i protagonisti internazionali del gusto vanno menzionati almeno i nomi di Ruhlmann, Lalique, Brandt, Dupas, Cartier, così come la ritrattistica aristocratica e mondana di Tamara de Lempicka e le sculture di Chiparus, che alimenta il mito della danzatrice Isadora Duncan. Ma la mostra avrà soprattutto una declinazione italiana, dando ragione delle biennali internazionali di arti decorative di Monza del 1923, del 1925, del 1927 e del 1930, oltre naturalmente dell'expo di Parigi 1925 e 1930 e di Barcellona 1929. Il fenomeno *Déco* attraversò con una forza dirompente il decennio 1919-1929 con arredi, ceramiche, vetri, metalli lavorati, tessuti, bronzi, stucchi, gioielli, argenti, abiti impersonando il vigore dell'alta produzione artigianale e proto industriale e contribuendo alla nascita del design e del "Made in Italy". La richiesta di un mercato sempre più assetato di novità, ma allo stesso tempo nostalgico della tradizione dell'artigianato artistico italiano, aveva fatto letteralmente esplodere negli anni Venti una produzione straordinaria di oggetti e di forme decorative: dagli impianti di illuminazione di Martinuzzi, di Venini e della Fontana Arte di Pietro Chiesa, alle ceramiche di Gio Ponti, Giovanni Gariboldi, Guido Andloviz, dalle sculture di Adolfo Wildt, Arturo Martini e Libero Andreotti, alle statuine Lenci o alle originalissime sculture di Sirio Tofanari, dalle bizantine oreficerie di Ravasco agli argenti dei Finzi, dagli arredi di Buzzi, Ponti, Lancia, Portaluppi alle sete preziose di Ravasi, Ratti e Fortuny, come agli arazzi in panno di Depero. Obiettivo dell'esposizione è mostrare al pubblico il livello qualitativo, l'originalità e l'importanza che le arti decorative moderne hanno avuto nella cultura artistica italiana connotando profondamente i caratteri del *Déco* anche in relazione alle arti figurative: la grande pittura e la grande scultura. Sono qui essenziali i racconti delle opere di Galileo Chini, pittore e ceramista, affiancato da grandi maestri, come Vittorio Zecchin e Guido Andloviz, che guardarono a Klimt e alla Secessione viennese; dei maestri faentini Domenico Rambelli, Francesco Nonni e Pietro Melandri; le invenzioni del secondo futurismo di Fortunato Depero e Tullio Mazzotti; i dipinti, tra gli altri, di Severini, Casorati, Martini, Cagnaccio di San Pietro, Bocchi, Bonazza, Timmel, Bucci, Marchig, Oppi, il tutto accompagnato dalla straordinaria produzione della Richard-Ginori ideata dall'architetto Gio Ponti e da emblematici esempi francesi, austriaci e tedeschi fino ad arrivare al passaggio di testimone, agli esordi degli anni Trenta, agli Stati Uniti e al *Déco* americano. Non si è mai allestita in Italia una mostra completa dedicata a questo variegato mondo di invenzioni, che non solo produce affascinanti contaminazioni con il gusto moderno - si pensi per esempio al quartiere Coppedè a Roma o al

Vittoriale degli Italiani, ultima residenza di Gabriele d'Annunzio - ma evoca atmosfere dal mondo mediterraneo della classicità, così come la scoperta nel 1922 della tomba di Tutankhamon rilanciò in Europa la moda dell'Egitto. E poi echi persiani, giapponesi, africani a suggerire lontananze e alterità, sogni e fughe dal quotidiano, in un continuo e illusorio andirivieni dalla modernità alla storia. Trattandosi di un gusto e di uno stile di vita non mancarono influenze e corrispondenze col cinema, il teatro, la letteratura, le riviste, la moda, la musica. Da Hollywood (con le *Parade* di Lloyd Bacon o le dive, come Greta Garbo e Marlene Dietrich o divi come Rodolfo Valentino) alle pagine indimenticabili de *// grande Gatsby* (1925), di Francis Scott Fitzgerald, ad Agata Christie, a Oscar Wilde, a Gabriele D'Annunzio. La mostra è curata da Valerio Terraroli, con la collaborazione di Claudia Casali e Stefania Cretella, ed è diretta da Gianfranco Brunelli. Il prestigioso comitato scientifico è presieduto da Antonio Paolucci.

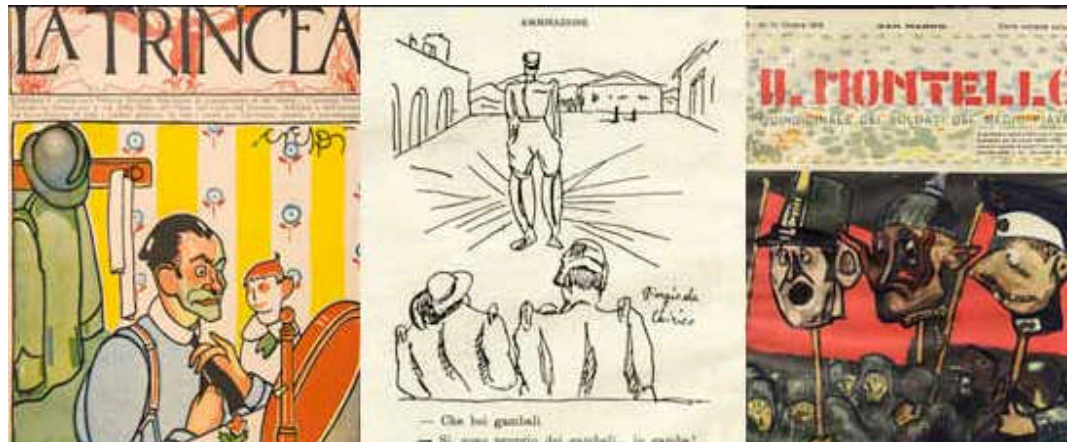
MONDOCLETO. IL DESIGN DI CLETO MUNARI



VICENZA, Palazzo Chiericati
18 marzo-10 giugno 2017

Un mondo dentro la matita di un design. Un mondo che trabocca di creatività e diventa forma perfetta, grazie al lavoro di sapienti artigiani. Nasce così la mostra "Mondocleto. Il design di Cleto Munari" che si terrà dal 18 marzo al 10 giugno a Palazzo Chiericati, dimora palladiana di Vicenza che custodisce la Pinacoteca civica. Il Comune di Vicenza ospita le creazioni di questo designer che in 40 anni di attività ha portato il suo marchio e il nome della sua città in giro per il mondo. Le sale del museo, recentemente rinnovato in uno straordinario percorso artistico, ospitano in permanenza pitture e sculture dal Gotico al Novecento. In uno scenografico allestimento, 100 opere di Cleto Munari racconteranno la sua storia, la sua passione per la bellezza nelle forme dell'arredo, del gioiello, della moda. Genio, gioco, gusto e storie di premi Nobel, archistar e artisti che hanno lavorato con Munari. Col patrocinio del Comune, la mostra è prodotta da Silvana Editoriale che edita il volume "Atlante Cleto Munari" di Liborio Termine e Giò Dardano; l'allestimento è dell'architetto Diego Peruzzo con la consulenza di Gianluca Peluffo; il coordinamento scientifico è del prof. Giovanni C.F. Villa. La mostra è sostenuta da Treccani, Autogemelli, Autovega, Associazione Culturale Villa Pisani Contemporary Art, DRGM Metalli, CLM Illuminazione. Negli stessi giorni della mostra a Vicenza, villa Pisani Bonetti Bedeschi a Bagnolo di Lonigo - altra opera di Andrea Palladio - ospiterà una seconda selezione di opere di Cleto Munari, in particolare una preziosa collezione di vasi nella loggia centrale e alcuni arredi nelle sale laterali, tra spettacolari elementi architettonici curati dall'architetto Peruzzo. Domenica 19 marzo si terrà una conversazione del curatore del catalogo prof. Liborio Termine, già docente all'università di Torino e di Enna.

L'OFFENSIVA DI CARTA. LA GRANDE GUERRA ILLUSTRATA, DALLA COLLEZIONE LUXARDO AL FUMETTO CONTEMPORANEO



Castello di Udine

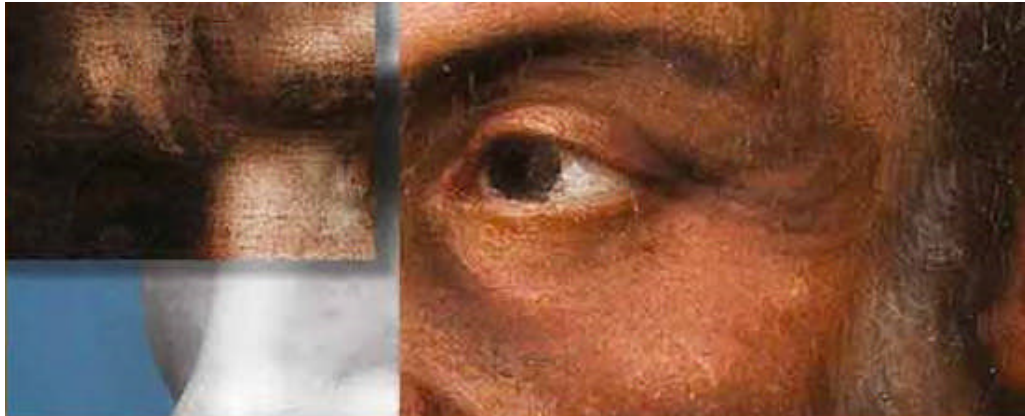
31 marzo 2017- 7 gennaio 2018

Accanto alla guerra drammaticamente impastata a fango e sangue, dal 1914 al '18 ne venne combattuta una parallela, non meno decisiva, fatta di parole e soprattutto di immagini. Al Castello di Udine, per la prima volta, questa mostra ne da conto in modo organico, attingendo ad un patrimonio unico al mondo: la Collezione Luxardo, dal nome del medico di San Daniele del Friuli che negli anni dell'immediato dopo guerra raccolse oltre 5600 fascicoli di riviste e monografie d'epoca, grazie a una fitta rete di scambi con altri collezionisti d' Europa. La Collezione, patrimonio dei Civici Musei Udinesi, rappresenta molto di quanto si produsse negli anni del conflitto su tutti i fronti e in tutte le lingue. Vi compaiono le pubblicazioni ufficiali, strumenti di propaganda dei vari Governi e Comandi; ma anche e soprattutto ciò che nelle trincee, con l'uso del ciclostile (all'epoca si chiamava velocigrafo), producevano – in presa diretta – coloro che quel conflitto lo vivevano e subivano in prima linea. Su fronte italiano (analogamente a quanto accadeva per tutte le parti coinvolte nel conflitto) dietro a questi strumenti all'apparenza spontanei, si muoveva il potente "Servizio Propaganda" (detto "Servizio P"), voluto dallo Stato Maggiore dopo la sconfitta di Caporetto. A partire dal gennaio 1918 infatti, si decise che ciascuna Armata, e a scendere ciascun Corpo sino al singolo Battaglione, venisse affiancato da un "Ufficio P", con il compito di occuparsi del morale delle truppe, di assicurare loro assistenza, ristoro e svago nel tempo libero, e infondendo negli animi fiducia e, se possibile, buon umore. Le riviste di trincea sono il frutto più evidente di questo titanico sforzo propagandistico. Alla fine della guerra, solo in Italia, se ne conteranno quasi un centinaio, e nei soli ultimi mesi del conflitto il numero dei materiali cartacei scambiati al fronte, sganciati sulle linee nemiche o diffusi all'interno del Paese raggiunse l'iperbolica cifra di 62 milioni di pezzi fra riviste, cartoline, manifesti, bollettini. Una vera e propria offensiva di carta realizzata a suon di proclami, di messaggi ripetuti con ritmo martellante, di incitamenti, di richieste imperiose o suadenti di arguzie... di tutto quanto possa ristabilire la fiducia nelle proprie forze e la fede nella vittoria. Ad essere veicolati sono concetti

semplici, immediati, in ossequio alle direttive dello Stato Maggiore, che prescrivono "espressioni piane e accessibili, che senza parere convincano dei temi trattati". Per il Servizio P infatti le truppe e il popolo sono quasi fanciulli dall'animo semplice e bonario, che va conquistato con il ricorso alla fantasia, all'immaginario, al gioco e talvolta a qualche ammiccamento goliardico. Anche rebus, sciarade, concorsi a premi sono infatti piegati allo scopo. Con questi nuovi strumenti, ad essere attuata è una nuova chiamata alle armi, che coinvolge dietro alle linee del Piave tutte le componenti sociali e culturali del Paese, giovani intellettuali socialisti e cattolici, chiamati a militare nelle file del Servizio P e destinati, solo qualche anno dopo, a percorrere destini molto diversi. Sulle pagine delle riviste di trincea si cimentano così scrittori, giornalisti, editorialisti e "matite" più o meno famose (molti gli illustratori arruolati come ufficiali o sottoufficiali) come Umberto Bunnelleschi, Antonio Rubino, Aldo Mazza, Filiberto Scarpelli, Eugenio Colmo (noto come Golia), Bruno Angoletta, Mario Sironi, Ardengo Soffici, Carlo Carrà, il giovane "caporale" Giorgio de Chirico, Enrico Sacchetti, Mario Buzzi, che negli anni successivi diverranno protagonisti nel mondo dell'illustrazione di libri o riviste, del manifesto o dell'arte e della pittura. Nel racconto e nella creazione dell'immaginario irrompe anche un mezzo nuovo: il cinema, documentato in mostra da esempi dell'animazione americana. Soli pochi anni dopo i celebri esperimenti pionieristici di Windsor McCay, le truppe americane, che hanno fatto della potenza e dell'innovazione tecnologica il proprio biglietto da visita sui campi di battaglia europei, si cimentano infatti in vignette satiriche animate. È l'inizio dell'epoca dei cartoons, che tanta parte avranno poi nella Seconda Guerra mondiale, e che ora ha per protagonisti ridicoli e imbranati soldati degli Imperi centrali. Originale e coinvolgente la scelta di affiancare a questa analisi storica una sezione dedicata alla memoria della Grande Guerra attraverso l'occhio e la sensibilità di illustratori contemporanei. Quasi un percorso parallelo che coinvolge il visitatore già a partire dal Salone del Parlamento, all'inizio della mostra. Qui tra gli affreschi che ricordano la Battaglia di Lepanto, scorrono le immagini di "1916: the First Day of the Battle of the Somme" di Joe Sacco, proiettate in grande formato sulle antiche pareti, in un gioco di richiami e rimandi tra le guerre del passato e la modernità, allora sconvolgente, della prima guerra mondiale. Il ricorso a proiezioni video, touch screen e repertori di materiali di consultazione digitalizzati, accompagna in realtà tutto il percorso di visita, che si snoda attraverso alcune sezioni tematiche: una prima, "Noi e Loro", mette a confronto proprio attraverso due schermi e proiezioni, accompagnate da effetti sonori, la costruzione dell'immaginario del nemico, di volta in volta grottesco, ridicolo, mostruoso. Una sala – e sarà come entrare nella "centralina di comando" del Servizio P – è dedicata alle direttive ufficiali dello Stato Maggiore, recuperate attingendo direttamente alle fonti originali dell'Esercito. Uno spazio specifico è dedicato ai giornali austriaci che falsificavano, per motivi di contro propaganda, giornali italiani, messi a confronto con gli originali. Due sale sono riservate l'una alla presentazione di un gran numero di riviste di corpo, e l'altra a una importante selezione di opere degli illustratori di maggiore qualità e interesse grafico e artistico. Seguono uno spazio monocromatico che ospita riviste provenienti da altri paesi e schieramenti, in diverse lingue e - in un suggestivo allestimento che riprende il colore lilla dei fogli originali - una sala dedicata ai ciclostili e a rari fogli spontanei, usciti spesso in singole copie, talvolta frutto della attività dei soldati internati in campi di prigionia. In questa sezione si avrà modo di notare quanto comune possa

diventare il linguaggio quando si verificano medesime condizioni di vita: infatti nonostante questi fogli siano opera di soldati francesi, tedeschi o italiani, sembrano disegnati dalla stessa mano. L'esposizione si chiude con le tavole originali dei contemporanei, narratori per immagini che hanno illustrato e continuano a illustrare frammenti della Grande Guerra. Gipi, Manuele Fior, Jacques Tardi - scrittore e fumettista, di scuola francese come lo stesso Joe Sacco – o un illustratore conosciuto in tutto il mondo e ormai considerato un maestro storico, Hugo Pratt, di cui si espongono, oltre alle chine, una significativa e inedita selezione dei preziosi rodovetri originali dipinti a mano e realizzati nel 1977 per la trasmissione "Supergulp", di Rai Due. La mostra è accompagnata da un catalogo edito da Silvana Editoriale.

ANDREA PALLADIO. IL MISTERO DEL VOLTO



Vicenza, Palladio Museum

4 dicembre 2016- 4 giugno 2017

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

STORIE DELL'IMPRESSIONISMO



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

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

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

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

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

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

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

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

LE ANTICHE MURA COMUNALI E CARRARESI DI PADOVA

Alessandro Giuriati

La città di Padova, nel suo sviluppo secolare, ha conosciuto diverse configurazioni morfologiche, che ne hanno influenzato e condizionato l'esistenza stessa.

L'attuale "forma urbis" è il frutto di notevoli mutamenti che hanno sviluppato l'insediamento primigenio ingrandendolo ed adattandolo ai tempi e alle necessità sociali. Purtroppo nella lunga storia della città, molti manufatti sono andati persi in seguito a ricostruzioni o a sovrapposizioni e, non dimentichiamo, anche a deliberate demolizioni: non da ultime le demolizioni di una porzione di Mura Medievali in Riviera Tito Livio attuate negli anni Cinquanta e Settanta. Fortunatamente le tracce rimaste di vaste porzioni di Mura ormai scomparse ci consentono di ricostruire il tracciato nei punti mancanti.

Per avvicinarci alla definizione della città in base al suo sviluppo epocale, si può presupporre di iniziare l'analisi dalla parte più antica, dove già in epoca paleoveneta erano presenti piccoli villaggi sull'ansa del Brenta, corrispondente all'odierna parte centrale del centro storico con la sua caratteristica forma "a goccia".

Per meglio capire i suoi "confini" consideriamo come barriera ideale ad Est le due Riviere Tito Livio e dei Ponti Romani, a Nord Riviera Mugnai, ad Ovest il Tronco Maestro per tutta la sua lunghezza, con Via Tolomei e Riviera Albertino Mussato, fino al ponte di S. Agostino. Giunti al Castello, il percorso ideale lambisce le sue mura, supera la Torlonga per poi piegare a Sud lungo il canale di S. Michele lungo Riviera Tiso da Camposampiero fino ad incontrarsi al Ponte delle Torricelle con Riviera Tito Livio.

Sappiamo con certezza che in epoca romana era presente una fortificazione in pietra sempre ai bordi della suddetta area, come testimoniano i ritrovamenti in Largo Europa al piano interrato dell'edificio che si trova tra la Torre Medoacense e l'Hotel Europa, e al Castello, come si può notare esaminandone la base specialmente sul lato Ovest, prospiciente il Tronco Maestro. Sicuramente le costruzioni in pietra di questa epoca non coprivano tutto il perimetro dell'abitato, ma solo le parti ritenute strategiche per la difesa della città: in questo caso i resti ci dicono che i punti più a Nord e a Sud dell'insediamento avrebbero avuto delle costruzioni difensive in pietra. Il resto dell'apparato era invece costituito da palizzate e terrapieni.

In epoche successive il Libero Comune di Padova, dal 1195 fino alla calata di Ezzelino III da Romano nel 1237, inizia a costruire, su un tracciato preesistente, una cerchia di mura che racchiude la parte più centrale ed antica della città.

I soli tratti di mura costruiti, delimitano in alcuni punti la summenzionata "goccia" del centro storico: il tratto edificato nel 1195 va dal Ponte di S. Leonardo al Ponte di S. Giovanni delle Navi, lungo l'attuale Riviera Albertino Mussato. E' del 1210, invece il tratto che va dalla scomparsa Porta delle Torricelle fino alla chiesa di S. Michele, lungo l'attuale canale di San Michele e lungo Riviera Tiso da Camposampiero.

Senza le documentazioni e i disegni realizzati principalmente dal Dotto e dallo Squarcione che ci sono pervenuti, sarebbe più complesso ricostruire idealmente come doveva apparire Padova in epoca comunale.

Se si potesse immaginare una ricostruzione ideale, si dovrebbero prendere come

esempio le mura di Montagnana o di Cittadella: una chiara testimonianza della Padova del '300 si può vedere raffigurata anche all'interno della Basilica di Sant'Antonio, nella Cappella del Beato Luca Belludi affrescata da Giusto de' Menabuoi nel 1382.

Le mura comunali sono caratterizzate da un perimetro alto e non molto spesso, intervallato da svariate torri, che non sono altro che le porte di accesso alla città: se ne contano 19 di cui le 4 più importanti, poste in corrispondenza dei punti cardinali, sono denominate porte "regales". L'altezza della muraglia è di circa 8-10 metri e lo spessore di circa 2-3 metri.

Le mura sono realizzate con un sistema cosiddetto "a sacco": le facce interna ed esterna sono ordite con corsi orizzontali di massi in trachite, spianati sulla faccia esterna e sbazzati su quella inferiore, ma raramente squadrati, alternati con un corso di mattoni non sempre continuo, che ha la funzione di riempimento e di spianamento per il corso successivo; lo spazio tra le due pareti è riempito con un impasto molto compatto di malta di calce mista a breccie in trachite. L'insieme risulta essere molto resistente e solido, tant'è che quando una parte della fortificazione è stata demolita nei pressi di Porta Altinate, nel 1965, gli operai con i perforatori pneumatici hanno avuto non poche difficoltà.

Durante la dominazione ezzeliniana, dal 1237 fino alla cacciata nel 1256, per opera dei Crociati, i lavori si concentrano nella zona del Castello: oltre che edificare la struttura del Castello, che poi viene solamente rifinito e migliorato dai Carraresi, Ezzelino provvede allo scavo della "fossa" attorno al Castello. Ancora oggi, nonostante la pavimentazione di Piazza Castello impedisca la lettura del tracciato della fossa lungo i lati Nord ed Est, all'esterno, da Riviera Paleocapa si riescono a vedere i resti della bocca di immissione. Si trova circa ad un centinaio di metri a Sud del ponte Sant'Agostino. Per poter vedere la bocca di emissione, invece, bisogna spostarsi su Riviera Tiso da Camposampiero.

Le dimensioni del Castello, di foggia quasi rettangolare, sono quelle odierne: 75 metri circa ad Est, 85 metri circa ad Ovest, 95 metri circa a Nord e 130 metri, compresa la Torlonga, a Sud.

Nel 1318 con Giacomo Da Carrara inizia la Signoria Carrarese.

Circa dieci anni dopo l'instaurazione dei Da Carrara, sotto la Signoria di Marsilio Da Carrara, inizia il completamento e l'ampliamento delle mura cittadine.

Dal 1329 al 1338 sono costruiti due tratti: da Porta della Trinità o di Codalunga a Pontecorvo e da Porta del Businello al Soccorso a S. Michele. Questo ultimo tratto in realtà è parallelo al precedente di epoca comunale che però viene mantenuto.

Nel 1337 parte anche la costruzione del tratto da Porta Saracinesca a Porta Savonarola.

I Da Carrara rendendosi conto che la città di Padova si sta sviluppando come crocevia di traffici sempre più importante, sentono il bisogno di poter avere una difesa adeguata e decidono di munirla di una cerchia completa. La grande espansione delle zone abitate anche al di fuori del vecchio anello non permette più un'adeguata protezione in caso di assedio.

E' importante a questo punto ricordare che il nuovo perimetro della città attestato alla fine del 1300 non si discosta molto da quello delle mura veneziane: a tal punto si sono sviluppati i quartieri esterni alla cerchia Comunale che si decide di ampliare l'area murata inglobandoli nella nuova cerchia.

Il metodo usato per ingrandire l'area murata riveste una certa importanza sia per le permanenze morfologiche nel tessuto urbano, sia per averci trasmesso una testimonianza delle tecniche militari medievali.

Le teorie belliche trecentesche, prevedono che l'insediamento murato sia diviso come in tanti recinti chiusi da porzioni di mura per impedire al nemico un'avanzata troppo veloce all'interno della città nel caso che si riesca ad aprire una breccia in una delle parti più esterne. In questo modo non era facile avvicinarsi al Duomo o alla Reggia che si trovano ben protetti al centro.

A Padova si possono contare cinque "recinti" che per semplicità riassumo con i nomi delle emergenze che si trovano al loro interno:

- 1 - Santa Croce, Santa Giustina e Prato della Valle;
- 2 - Duomo e Reggia Carrarese;
- 3 - San Giovanni delle Navi, San Benedetto, San Leonardo e Carmini;
- 4 - Eremitani, Santa Sofia e Sant'Antonio, con un'appendice a Santa Maria in Vanzo;
- 5 - San Massimo, Ognissanti e Portello.

A partire dal 1338, a Padova si innalzano cantieri per la costruzione della Reggia Carrarese (1338 – 1343) e per la sistemazione e l'abbellimento del Castello.

Ubertino Da Carrara, dopo la morte di Marsilio nel 1338 e fino al 1345, completa i lavori da lui iniziati quasi dieci anni prima, come il tratto da Porta Saracinesca a Porta Savonarola.

Un'altra importante cortina viene innalzata a Nord da Porta Savonarola ai Carmini con una sola porta di accesso dall'esterno: Porta della Trinità o di Codalunga. Da qui si continua l'opera fino a Porciglia.

Nel 1339 si edifica il Tragheto che collega la Reggia Carrarese alle mura sull'attuale Riviera Albertino Mussato: è un passaggio sopraelevato che consente una rapida fuga dei Signori di Padova verso il Castello in caso di pericolo.

Alla morte di Ubertino nel 1345 la reggenza è affidata fino al 1350 a suo nipote Giacomo II Da Carrara.

Dal 1354 al 1388 è Francesco I Da Carrara il Signore di Padova.

Sotto la sua Signoria si realizza la terza linea di fortificazioni che ingloba i borghi di Santa Croce e di Ognissanti.

Nel 1372 ha inizio la costruzione del tratto Est che va da Pontecorvo a Santa Giustina, passando dietro gli orti dei frati di S. Antonio lungo il canale di S. Chiara.

Il Castello dal 1374 al 1378 subisce forti opere di sistemazione e di abbellimento, così come viene restaurato anche il Tragheto. Sempre nel 1374 è rinforzato il tratto dai Carmini a Porciglia e si realizza la cortina da Ognissanti al Portello Vecchio.

Nel 1376 ha inizio la costruzione della mura da Porciglia a Ognissanti e così pure dal Portello Vecchio al Ponte Peocioso, dove troviamo i mulini sul canale di Santa Sofia. E' della stessa epoca anche il Ramo Interno di Santa Sofia che divide il borgo Ognissanti da quello di Santa Sofia.

La chiusura a Sud da Santa Croce a Porta Saracinesca, è coeva. La nuova Porta Santa Croce presenta, come risulta nella veduta quattrocentesca dello Squarcione, un recinto sormontato da una torre ottagonale.

Alla morte di Francesco I nel 1388, seguono due anni di dominazione Viscontea, scalzata da Francesco Novello Da Carrara che riconquista Padova nel 1390.

L'ultimo signore della dinastia Carrarese è Francesco II, che regna fino al 1405.

La "forma urbis" che oggi possiamo rilevare da una semplice analisi di una mappa odierna, risente decisamente dell'assetto dato dopo il 1509 sotto la dominazione

veneziana. Infatti, le mura cinquecentesche che si possono ancora oggi vedere anche lungo le circonvallazioni cittadine, sono le ultime, le più recenti, come costruzione. Quindi sono da considerarsi come una sorta di "chiusura" della città, che non si è sviluppata oltre il loro perimetro se non nel secolo scorso.

Può sembrare strano che una città come Padova in più di trecento anni non abbia cambiato sostanzialmente forma, ma tutto ciò si può comprendere considerando che esternamente alle mura vi era, secondo le teorie rinascimentali, il guasto, cioè una vasta area completamente priva di costruzioni o alberi: questo per impedire ad un eventuale assediante di trovare riparo dal contrattacco padovano. Un tale assetto territoriale, dettato da pura utilità bellica, però ha resistito bene fino ad epoche moderne: solo negli ultimi 150 anni si è visto un progressivo inurbamento del guasto, oggi totalmente assente.

Le fortificazioni veneziane vengono realizzate sulla falsariga del tracciato Carrarese che comprende anche aree destinate alla coltivazione, molto utili in caso di assedio, con rettifiche e ampliamenti non consistenti: secondo alcune ipotesi, il tratto Ovest delle mura veneziane sembra essere una semplice rettifica del tracciato esistente. Quindi, per motivi prettamente bellici come l'introduzione delle armi da fuoco capaci di sfondare facilmente una muraglia medievale alta e sottile, le mura edificate dal 1337 al 1388 sotto la Signoria dei Da Carrara, vengono in alcune parti smontate per ricavare in breve tempo materiale da costruzione per le nuove mura basse e larghe, in altre parti semplicemente sovrapposte. I tratti superstiti all'interno del nuovo perimetro, poco per volta vengono inglobati dalle abitazioni e dal tessuto urbano in trasformazione durante i secoli, anche se non completamente. Questo non vuole dire che le mura Carraresi siano oggi scomparse: ne restano ancora vasti tratti in evidenza e altri nascosti alla vista, ma presenti nei cortili o lungo le adiacenze nelle proprietà private di alcune abitazioni.

Alla luce di queste considerazioni si può concludere affermando che in realtà il tessuto urbano di Padova ha sempre avuto una matrice incancellabile legata alle mura, che ha permeato e condizionato nei secoli il modo di gestire gli spazi e le strutture insediative, fino, purtroppo, agli scriteriati sventramenti e demolizioni attuati a partire dai primi anni del '900, dove l'attenzione alla figura dell'uomo come riferimento per lo sviluppo della città ha lasciato il posto alla speculazione e all'incuria, prime cause della cattiva qualità della vita.

WUNDERKAMMER UNO COLLETTIVA DI ARTI VISIVE

COMUNICATO STAMPA



15 APRILE | 7 MAGGIO 2017

Primo episodio di un ciclo di appuntamenti espositivi incentrati sui linguaggi artistici della contemporaneità.

CITTADELLARTE
San Marco 1958, Calle de la Fenice
VENEZIA

www.cittadellarte.org
adolfinadestefani@gmail.com
+39 349 8682165

Galleria Cittadellarte

San Marco, 1958 Calle De La Fenice, VENEZIA
presenta

WUNDERKAMMER UNO

Collettiva di Arti Visive

a cura di Adolfin De Stefani

Da anni attiva nella compagine dell'arte contemporanea sia come artista che come curatrice, dopo il successo di Set Up a Bologna, reduce da una felice stagione di eventi culturali organizzati a Cittadella (Padova) e con un progetto curatoriale annuale appena affidatole dal Comune di Spinea (Venezia) per rivitalizzare il territorio nel segno della cultura, **Adolfin De Stefani** si è da tempo imposta a critica e pubblico grazie al suo eclettismo e alla sua profonda e specifica conoscenza nel mondo dell'arte.

Coadiuvata dall'**Associazione Culturale "cittadellarte"** De Stefani ha intrapreso una nuova importante avventura che direziona il raggio del suo intervento organizzativo e creativo anche **nel cuore di Venezia, occupando gli spazi espositivi in San Marco 1958, Calle de la Fenice.**

Nasce la **Galleria Cittadellarte** che, **da aprile a novembre**, seguendo il calendario della Biennale d'Arte di Venezia - uno tra i più importanti eventi internazionali per l'arte contemporanea - proporrà al pubblico una serie di ricognizioni artistiche riunite sotto l'egida della mirabilia delle **Wunderkammer**.

Si comincia il 15 aprile 2017 alle ore 19 con l'inaugurazione del primo evento

espositivo: “Wunderkammer Uno”. Primo episodio di un ciclo di appuntamenti espositivi dedicati ai linguaggi e ai codici della contemporaneità.

Così come le straordinarie e stravaganti collezioni riunite nelle camere delle meraviglie sei e settecentesche attiravano l'attenzione e la curiosità dei visitatori grazie ad oggetti tanto fantastici quanto inattesi, così gli eventi espositivi del ciclo Wunderkammer che avranno luogo nelle “stanze” della Galleria Cittadellarte, vogliono proporre al pubblico le più interessanti riflessioni artistiche contemporanee.

Grazie alle collettive Wunderkammer, **pittura, scultura, installazione, video, fotografia e azioni performative** invaderanno, senza soluzione di continuità, le tre sale espositive e il giardino della Galleria.

Per un'immersione nei codici comunicativi ed espressivi dell'arte contemporanea. E per una continuità di pensiero artistico, seguendo infatti ***le fil rouge*** che si dipana dalla Biennale di Venezia.

Per questo primo ciclo la curatrice ha riunito **24 artisti** provenienti da tutta Italia: Anastasia Moro, Andrea Tagliapietra, Antonio Giancaterino, Chiara Coltro, Elvezia Allari, Eva Chiara Trevisan, Fabiana Laurenzi, Fausto Trevisan, Francesca Giraudi, Franz Chi, Gian Paolo Lucato, Giorgio Trinciarelli, Giuliana Cobalchini, Manù Brunello, Marco Borgarelli, Maria Rosaria Cesare, Mirko Celegato, Maurizio Bucca, Nelli Cordioli, Nicoletta Furlan, Paola Volpato, Pietro Scarso, Roberto Cannata, Sabina Romanin.

Durante l'inaugurazione ci sarà anche la **performance** “Tridimensionalità” dell'artista Antonio Giancaterino.

“Mi occupo da sempre e con amore di arte contemporanea – spiega la curatrice De Stefani – sia come artista che come curatrice. Questo mio duplice aspetto mi porta a un'immersione costante e profonda nell'evoluzione dei nuovi linguaggi espressivi. Che troverete nelle tante esposizioni di questo ciclo che ho chiamato Wunderkammer. A spezzare la continuità espositiva ci saranno molti altri eventi culturali: dal teatro alla performance, dalla musica agli incontri con gli autori, alle presentazioni di libri”.

“Wunderkammer Uno” è il primo episodio di un ciclo di appuntamenti espositivi incentrati sui linguaggi artistici della contemporaneità. Inaugurazione sabato 15 aprile 2017 alle ore 19.00.

Presentazione critica di Barbara Codogno.

Wunderkammer Uno

A cura di Adolfin De Stefani

15 APRILE | 7 MAGGIO 2017

Inaugurazione **Sabato 15 Aprile 2017 ore 19,00**

Presentazione critica di Barbara Codogno

Performance di Antonio Giancaterino “Tridimensionalità” alle ore 20.00

Orari apertura galleria:

Mercoledì - Domenica ore 15,00 - 20,00 Lunedì e Martedì chiuso.

RIFLESSI ON LINE

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

Direttore Responsabile

Luigi la Gloria

luigi.lagloria@riflessionline.it

Vice Direttore

Anna Valerio

anna.valerio@riflessionline.it

Grafica & Web Master

Claudio Gori

claudio.gori@riflessionline.it

www.riflessionline.it