

Riflessi

Bimestrale di approfondimenti culturali

Edizione nr. 78 del 05/10/2018

IL PROGETTO DI UNA SPAGNA BOLSCEVICA

Luigi la Gloria

ANDAR PER FUNGHI...CHE PASSIONE!

Anna Valerio

VITTORIO MORELLO: LA POETICA DEL COLORE

Luigi la Gloria

LA FEBBRICOLA DEL SABATO SERA

Umberto Simone

ANNA VALERIO: VISIONI DI UNA MEMORIA SOSPESA

Luigi la Gloria

LA MOLE AL CIELO. IL GRADO ZERO DELLA STRUTTURA

Piera Melone

CONSTANTIN BRANCUSI E L'ARTE DEL SOSTENERE

Alice Fasano

**WUNDERTIERE. MAGNIFICI ANIMALI DEL MITO DEL
TERITORIO DI Fiemme**

DA TIZIANO A VAN DICK

GAUGUIN E GLI IMPRESSIONISTI

ARTE E MAGIA. IL FASCINO DELL'ESOTERISMO IN EUROPA

ANTONIO LIGABUE: L'UOMO, IL PITTORE

INDICE

IL PROGETTO DI UNA SPAGNA BOLSCEVICA <i>Luigi la Gloria</i>	pag.	02
ANDAR PER FUNGHI...CHE PASSIONE! <i>Anna Valerio</i>	pag.	06
VITTORIO MORELLO: LA POETICA DEL COLORE <i>Luigi la Gloria</i>	pag.	13
LA FEBBRICOLA DEL SABATO SERA <i>Umberto Simone</i>	pag.	17
ANNA VALERIO: VISIONI DI UNA MEMORIA SOSPESA <i>Luigi la Gloria</i>	pag.	21
LA MOLE AL CIELO. IL GRADO ZERO DELLA STRUTTURA <i>Piera Melone</i>	pag.	25
CONSTANTIN BRANCUSI E L'ARTE DEL SOSTENERE <i>Alice Fasano</i>	pag.	29
WUNDERTIERE. MAGNIFICI ANIMALI DEL MITO DEL TERITORIO DI FIEMME	pag.	32
DA TIZIANO A VAN DICK	pag.	34
GAUGUIN E GLI IMPRESSIONISTI	pag.	35
ANTONIO LIGABUE: L'UOMO, IL PITTORE	pag.	40

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

Vice Direttore
Anna Valerio
anna.valerio@riflessionline.it

IL PROGETTO DI UNA SPAGNA BOLSCEVICA

Luigi la Gloria



All'inizio della guerra civile spagnola, la questione di un intervento sovietico nel conflitto si polarizzava principalmente su due aspetti di fatto simmetrici: il primo prevedeva una strategia del Comintern che avesse in progetto di istituire un regime sovietico agli ordini di Mosca, l'altro di mostrare al mondo occidentale come l'eroica Unione Sovietica, madre-patria del proletariato, aiutasse in modo disinteressato la Repubblica costituita legalmente da libere elezioni. In realtà nessuna delle due progettualità era realistica benché ambedue fossero perfettamente in linea con le logiche sulle quali si fondava la rivoluzione marxista-leninista. Ma sicuramente la seconda risultava assai più lontana dalla verità.

A partire dagli anni venti, era aumentata la presenza sovietica in Spagna soprattutto sotto forma di propaganda culturale. Il Comintern non aveva fatto nulla di più di rispetto alle consuete azioni dei suoi agenti negli altri stati occidentali: infiltrarsi e aspettare.

Appena ricevuta la notizia del colpo di stato del 18 luglio del 1936, il Comintern aveva raccolto più informazioni possibile dai suoi principali responsabili, in primis l'argentino Vittorio Codovilla che controllava il partito comunista spagnolo fin dal 1932, mentre le autorità sovietiche esaminavano la situazione. Stalin attese due mesi prima di prendere in esame la possibilità di sfruttare il conflitto in modo di ottenere l'appoggio interno e quello internazionale.

Il Politburo iniziò con l'organizzare grandiose manifestazioni popolari mentre il Comintern avviava una campagna di sostegno internazionale. I cittadini sovietici contribuirono con 274 milioni di rubli per scopi umanitari alla formazione della Repubblica spagnola.

Stalin inviò in Spagna Michael Kol'cov, il più prestigioso corrispondente della Pravda, e due registi cinematografici, Roman Karmén e Boris Makašeev. Appena tre settimane dopo il loro arrivo, nei cinema di Mosca venivano proiettati filmati del fronte spagnolo e ogni giorno venivano pubblicati articoli su tutta la stampa sovietica. Il 21 agosto il governo di Mosca nominava Marcel Rosemberg ambasciatore a Madrid e un mese dopo console generale a

Barcellona Vladimir Antonov-Ovseenco, il vecchio bolscevico che aveva comandato l'assalto al Palazzo d'Inverno di San Pietroburgo. Nel frattempo Ilja Ehrenburg, corrispondente di Isvetja, teneva informato Rosenberg sul conflitto politico in Catalogna e sulle lamentele dell'indipendentista Lluís Companys (*) contro il governo centrale.



Kliment Voroshilov

Le autorità sovietiche, attraverso i loro servizi d'informazioni, Comintern e NKVD, erano a conoscenza della situazione critica in cui si trovava la Repubblica verso la fine d'agosto del 1936. Il segretario generale del PC francese Maurice Thorez, presentò un rapporto al Comintern, in data 16 settembre, in cui sottolineava la mancanza nella Repubblica sia di un esercito regolare che di una gerarchia militare. In conseguenza di ciò, lo spionaggio militare sovietico predispose un piano di assistenza militare e la creazione di un gruppo di azione, completato il 24 di settembre, cui fu dato il nome di operazione X.

Dieci giorni dopo il ministro della difesa sovietico, Kliment Voroshilov, informò il Cremlino che era stata predisposta la vendita di circa 100 carri armati T-26 e 60 aerei da caccia.

Stalin diede la sua approvazione. Cominciò così il massiccio impegno militare dell'Unione Sovietica nel conflitto spagnolo. Tuttavia una grande quantità di quell'armamento inviato difettava in qualità. Fucili e cannoni da campagna erano spesso in cattive condizioni nonché obsoleti, una batteria di cannoni di epoca zarista divenne addirittura nota come la batteria della Grande Caterina.

Dieci differenti tipi di fucili, che arrivavano da otto nazioni, richiedevano sei diversi calibri di munizioni. Alcuni di essi erano stati preda bellica della prima guerra mondiale, altri erano veterani di guerre di cinquant'anni prima.

Inoltre l'ostacolo maggiore per l'impiego di questo materiale era il settarismo dei comunisti che lo tenevano gelosamente a disposizione solo delle loro forze. Oltre ciò, i comandanti sovietici normalmente prendevano le decisioni senza consultare i loro colleghi spagnoli i cui comandanti, nella maggior parte dei casi, erano quindi sottoposti ai russi. Nell'aviazione, ad esempio, Smuckevic, pur rimanendo ufficialmente un consigliere militare, era di fatto il capo di tutta la forza aerea della Repubblica.

Ma una delle questioni più importanti della guerra civile spagnola fu il pagamento delle forniture militari all'Unione Sovietica effettuato con le riserve auree del Banco de España.



Juan Negrín López

Bisogna tener presente che, a quel tempo, la Spagna possedeva la quarta riserva aurea del mondo e questo grazie al suo floridissimo commercio, durante la prima Guerra Mondiale, con tutte le forze belligeranti.

Sembra che sia stato l'economista Arthur Staševskij a suggerire al ministro delle finanze spagnolo Juan Negrin Lopez (***) l'idea di tenere un conto corrente in oro a Mosca quando Madrid era seriamente minacciata dall'armata d'Africa agli ordini di Franco. Questo accordo era la garanzia per l'acquisto di una indeterminata quantità di armi, attrezzature militari e materie prime. L'oro veniva convertito in valuta estera tramite la Banque Commercial pour l'Europe du Nord di Parigi o l'Eurobank, entrambe parte dell'organizzazione finanziaria del Cremlino in Francia. Il 4 luglio Jose Giral (****) autorizzava la prima spedizione a Parigi dell'oro della riserva spagnola per il pagamento degli acquisti di armamenti francesi.

Quando in Europa fu costituito il Comitato di non Intervento, l'oro continuava a essere inviato per acquistare armi da altre fonti. Questa situazione cambiò solo nel marzo del 1937 e fino

allora erano state complessivamente trasferite in Francia 174 tonnellate, l'equivalente del 34,4% del totale delle riserve auree spagnole.

Il 13 di settembre il consiglio dei ministri autorizzò Negrin a trasferire a Mosca il resto dell'oro e dell'argento del Banco di Spagna. Due giorni dopo, diecimila casse piene dei preziosi metalli partirono dalla stazione di Atocha per il porto di Cartagena e proseguire per Mosca, scortate dal personale del NKVD. La repubblica dovette saldare con il suo oro, in tutto 518 milioni di dollari di quel tempo, per il fraterno aiuto militare dei compagni russi.

E pensare che all'Italia di Mussolini l'aiuto alla Spagna costò 14 miliardi di lire di quel tempo. Una cifra da capogiro in cambio praticamente di nulla. Rimane alquanto complicato comprendere il metodo di calcolo dei sovietici nella valutazione del debito della Repubblica per le armi e altro. Naturalmente Stalin non faceva regali a nessuno e molti dei costi sembra siano stati quantomeno gonfiati. L'unione sovietica sostenne che, stando ai suoi calcoli, all'esaurimento del conto corrente in oro depositato a Mosca e considerando i crediti concessi fino al 1938, la repubblica era in debito di 661 milioni di dollari a fronte dei 518 pagati. Ma le cifre sovietiche non specificavano come fosse stato calcolato il valore dell'oro in rubli e il cambio da rubli a dollari e da dollari in pesetas.



José Giral Pereira

Quando trapelò la notizia del trasferimento a Parigi e a Mosca dell'oro spagnolo, il valore della pesetas crollò sul mercato internazionale riducendosi ameno della metà e il costo della vita salì vertiginosamente. Un terribile onere per un'economia già provata. Il ruolo di Negrin fu di organizzare l'invio dell'oro a Mosca. Egli si avvicinò molto a Staševskij, un polacco inviato come addetto economico sovietico. Questi riconobbe subito che Negrin era molto più di un politico di sinistra e comprese che poteva diventare un elemento portante della politica sovietica in Spagna.

Infatti Negrin credeva fermamente nella centralizzazione sia del potere politico che, naturalmente, di quello economico.

Negrin e Staševskij entrarono presto in contrasto con la Generalitat e gli anarchici di Catalogna a causa del fatto che avevano assunto la supervisione degli affari finanziari. I catalani stanno prelevando milioni di pesetas dalla filiale della Banca di Spagna, riferì il polacco a Mosca. Secondo i due, il fatto che il governo centrale non facesse nulla per l'economia catalana era un aspetto irrilevante.

Il contrasto si estese al Console generale dell'Unione Sovietica a Barcellona, Antonov-Ovseenco a causa delle sue simpatie per Companys e il leader degli anarchici Garcia Oliver che, a sua volta, era fortemente contrario alle ingerenze russe nei ranghi militari della milizia anarchica.

Quelle furono le prima avvisaglie di un conflitto di potere tra i partiti che formavano la coalizione repubblicana. Stalin, di cui era nota in quel periodo l'ambiguità nei rapporti internazionali, puntava a instaurare a Madrid un governo comunista centralista che agisse da elemento destabilizzante in Europa ma, per realizzare questo, doveva rafforzare la fazione comunista all'interno della coalizione che era in netta minoranza rispetto ai socialisti, agli anarchici e agli altri partiti della

sinistra. Così ordinò ai responsabili del Comintern di creare brigate di volontari comunisti da inviare nello scacchiere politico militare della Spagna. Questi contingenti erano formati da volontari arruolati in tutti i paesi occidentali e da esuli comunisti di tutto il mondo che risiedevano momentaneamente in Russia, tutti di provata fede. La selezione degli uomini che non provenivano dall'Unione Sovietica aveva luogo a Parigi.

L'aspetto interessante era che se tra i volontari inviati in Spagna fosse stato trovato, come spesso avvenne, qualche idealista progressista, magari anche democratico, che intendesse combattere per la Repubblica, ma non in nome dell'ideologia politica comunista stalinista,

doveva subire un lungo interrogatorio da parte di un rappresentante del NKVD, la polizia segreta sovietica, e subito dopo veniva affidato a un'équipe di medici comunisti perché fosse attentamente valutata la sua salute mentale.



Questo imponente afflusso di fedeli, difensori della fede marxista-leninista, avrebbe dato un sostanziale sostegno alla minoranza comunista spagnola.

L'allora presidente del consiglio, Francisco Largo Caballero, un socialista ortodosso con ampie simpatie per l'Unione Sovietica, comprese subito, a differenza del suo ministro per gli affari esteri Julio Alvarez devotamente legato al Cremlino, il pericolo che i volontari inviati da Stalin rafforzassero l'attività del partito comunista ispanico, danneggiando il consenso politico internazionale in un Paese

dove, di fatto, vigeva un sistema politico liberale e democratico.

Ebbe inizio così una guerra nella guerra che influenzò in maniera decisiva l'esito del conflitto. Il partito comunista spagnolo che nel 1931, come si diceva, rappresentava una minoranza nell'alleanza di sinistra che aveva vinto le elezioni, ben presto estromise anarchici e socialisti dalla gestione dello Stato, fucilandone a migliaia, imprigionandone altri in campi di concentramento e sopprimendo nel sangue ogni tentativo di rivolta da parte di qualsiasi compagine politica che non si attenesse alle direttive del PCE e a quelle degli uomini di Stalin. La guerra volse al termine con la vittoria dei nazionalisti di Franco ma Stalin, uomo particolarmente vendicativo, fece fucilare quasi tutti gli uomini di spicco che aveva inviato in Spagna a sostegno della causa repubblicana.

* Lluís Companys Presidente della Generalitat de Catalunya dal 1934 al 1939.

** POUM: Partito Operaio di Unificazione Marxist: partito spagnolo marxista-leninista, filotrotskyista e antistalinista nato nel 1935.

*** Juan Negrín López è stato capo del governo dal 17 maggio 1937 al 1° aprile 1939.

**** José Giral Pereira fondò, insieme a Manuel Azaña, il partito filo-marxista spagnolo Acciòn Republicana. È stato Presidente del Consiglio dal 19 luglio al 4 settembre 1936

ANDAR PER FUNGHI...CHE PASSIONE!

Anna Valerio



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

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

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

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

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

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

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

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

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

Purtroppo no, soprattutto dopo il disastro di Černobyl'!

Classificato - insieme al più recente di Fukushima Daiichi del marzo 2011 - come evento catastrofico con il livello 7, il massimo della scala INES (International Nuclear and Radiological Event Scale) dell'IAEA (agenzia internazionale per l'energia atomica), ebbe luogo il 26 aprile 1986 per cause che, negli anni successivi, furono attribuite sia a gravi mancanze da parte del personale tecnico e dirigente, sia a errori nella progettazione dell'impianto e della struttura. La finalità del reattore implicato nel disastro era la produzione di elettricità per uso civile e di plutonio ad uso militare. (*) Nel corso di un test per valutare (ironia della sorte!) la sicurezza dell'impianto, il personale violò svariate norme di sicurezza e di buon senso, portando a un brusco e incontrollato aumento della temperatura il nocciolo del reattore n° 4 della centrale (i quattro reattori, insieme, producevano circa il 10% del fabbisogno energetico dell'Ucraina). Questo determinò la scissione dell'acqua di refrigerazione in idrogeno e ossigeno con tali elevate pressioni da provocare la rottura delle tubazioni del sistema di raffreddamento del reattore stesso. Il contatto con l'aria sia dell'idrogeno che della grafite incandescente delle barre di

controllo innescò, a sua volta, una terribile esplosione che provocò lo scoperchiamento del reattore che a sua volta innescò un vasto incendio. Una nuvola radioattiva fuoriuscì dal reattore e ricadde per un raggio di trenta chilometri intorno alla centrale, contaminandola pesantemente e rendendola *off limits* per l'insediamento umano per i prossimi 20000 anni. L'esplosione rilasciò una ricaduta 400 volte più radioattiva della bomba di Hiroshima, contaminando più di 200.000 km quadrati d'Europa. (circa il doppio dell'intera Irlanda). Infatti il disastro si estese oltre i confini del paese e nubi radioattive si spinsero ben più in là. Sabato 26 e domenica 27 aprile il vento soffiava verso nord e questo portò la nube in Bielorussia e negli Stati Baltici, per girare poi verso nord-ovest il lunedì successivo su Svezia e Finlandia e infine verso ovest, su Polonia, Germania settentrionale, Danimarca, Paesi Bassi, Mare del Nord e Regno Unito. Da martedì 29 aprile a venerdì 2 maggio un'area depressionaria sul Mediterraneo si spostò a sud e ciò richiamò un flusso d'aria da nord-est su Cecoslovacchia, Ungheria, Croazia, Slovenia, Austria e Italia settentrionale, scivolando poi in parte sull'arco alpino e investendo Svizzera, Francia sud-orientale e Germania meridionale, e in parte sull'arco appenninico e quindi sull'Italia centrale. Da domenica 4 a martedì 6 maggio il vento girò verso sud, investendo di nuovo Ucraina, Russia meridionale, Romania, Moldavia, penisola balcanica fino alla Grecia e alla Turchia. (**)

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

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

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

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

stesso.

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

Ma qual è la pericolosità del Cesio?

Gli esseri umani possono esserne esposti respirandolo, bevendolo o mangiandolo. Anche se in aria i livelli di Cesio sono generalmente bassi, esso può viaggiare per distanze lunghe prima di sedimentare sul terreno, e Cesio radioattivo è stato rilevato nelle acque superficiali in quanto è solubile in acqua così come in molti tipi di alimenti ma può penetrare nel terreno ed essere ritrovato anche nelle acque di falda. Tende a legarsi fortemente alle particelle del terreno e di conseguenza non è subito disponibile per l'assorbimento attraverso le radici delle piante pertanto può essere assorbito anche molto tempo dopo. In caso di assunzione da parte dell'uomo il cesio ha lo stesso metabolismo del potassio, che è invece un elemento cruciale per la sopravvivenza dell'organismo. (****) E' estremamente pericoloso poiché, data appunto la sua analogia al potassio e al sodio, viene fissato dagli organismi sia animali che vegetali in modo piuttosto omogeneo e uniforme, anche se tende a raggiungere le maggiori concentrazioni nei tessuti particolarmente ricchi di potassio, come quelli dei muscoli scheletrici e del cuore, da dove rilascia radiazioni ionizzanti che possono interagire con i tessuti danneggiandoli permanentemente e/o scatenando reazioni indesiderate. Se si ha intossicazione, l'eliminazione avviene per via urinaria mentre la sua permanenza nei vari distretti può essere anche di alcuni mesi.

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

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

Cantharellus lutescens.

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

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

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

L'aspetto che interessa molto i ricercatori, e certamente molto meno i buongustai, è che i funghi dotati di questo pigmento si può programmare di impiegarli per eliminare le scorie radioattive anche perché essi non vengono distrutti dal contatto con l'isotopo, diventano solo più "pericolosi" per il consumo umano e animale. I funghi, organismi

misteriosi che hanno da sempre stimolato la fantasia tanto di scrittori quanto di grandi *chef* sono in realtà ricchi di sorprese e davvero tenaci e resistenti tanto che i primi segni di vita a Černobyl' dopo il disastro sono stati proprio crescite di funghi addirittura all'interno del reattore stesso.

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

(**) Il rapporto ufficiale dell'ONU parla di 65 morti accertati e fa una stima di previsione di altri 4.000 decessi per tumori e leucemie lungo l'arco dei prossimi 80 anni. Ma questi dati sono contestati da associazioni antinucleariste internazionali, fra le quali Greenpeace, che presenta una stima prevista fino a 6.000.000 di decessi su scala mondiale nel corso dei 70 anni successivi all'evento, contando tutti i tipi di tumori riconducibili al disastro secondo il modello specifico adottato nell'analisi. Il gruppo dei Verdi del parlamento europeo, pur concordando con il rapporto ufficiale ONU per quanto riguarda il numero dei morti accertati, se ne differenzia e lo contesta sulle morti presunte, che stima piuttosto in 30.000-60.000. Già nel 1982, il reattore numero 1 dello stesso impianto, sempre a causa di manovre errate effettuate dal personale tecnico, aveva subito la distruzione dell'elemento centrale. L'esplosione, di minore entità di quella del 26 aprile 1986, aveva causato anch'essa rilascio di radioattività nell'atmosfera ma il fatto non era stato reso pubblico prima dell'incidente del 1986 che, probabilmente, sarebbe passato allo stesso modo sotto silenzio se i lavoratori della centrale di Forsmark (in Svezia) non avessero rilevato un'impennata di radioattività e ne avessero conseguentemente ricercato la fonte. All'epoca non erano state adottate misure di sicurezza nemmeno sulla scorta del precedente incidente e l'impianto di Černobyl' non era stato assolutamente migliorato per far fronte ad eventuali futuri problemi. Nei mesi seguenti l'evento si costruì un sarcofago di metallo, che però non si riuscì mai a sigillare. Ancora oggi, a distanza di quasi trent'anni, esistono piccole fuoriuscite di radiazioni e il cuore del reattore è ancora incandescente a causa di reazioni non controllabili. Il sarcofago non è stato pensato per essere un contenitore permanente e duraturo per il reattore a causa della sua affrettata costruzione, eseguita a distanza con l'impiego di robot; inoltre il progetto originario aveva previsto una durata massima della struttura di 30 anni, in quanto esso era visto solo come una misura di emergenza temporanea per dare il tempo di realizzare una struttura permanente. Noi ci stiamo pericolosamente avvicinando a quel limite e nulla è stato fatto di risolutivo.

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

Gli elementi radioattivi perdono progressivamente la loro radioattività. Il periodo, ossia il tempo necessario perché il 50% degli atomi si sia disintegrato, è il *tempo di dimezzamento* ma in generale le scorie radioattive, commisurate alla durata della vita umana, sono di durata eterna; da ciò il carattere irreversibile dell'inquinamento radioattivo considerando anche che la contaminazione radioattiva è cumulativa poiché gli effetti delle radiazioni si accumulano nel corso del tempo. *"La contaminazione radioattiva degli strati più alti dell'atmosfera dovuta alle attività umane è maggiore di quella stimata finora, ma non raggiunge livelli tali da costituire una minaccia per la salute dell'uomo."* Questi sono i risultati di un nuovo studio condotto da José Corcho Alvarado dell'Ospedale universitario di Losanna e colleghi di altri istituti di ricerca svizzeri, pubblicato su *"Nature Communications"*. Dalla ricerca è emerso anche che gli

elementi radioattivi presenti nella stratosfera, tra 15 e 50 chilometri di quota, possono scendere fino agli strati più bassi della troposfera, tra uno e tre chilometri di quota, per effetto di processi di rimescolamento indotti da fenomeni naturali, com'è avvenuto nel 2010 in seguito all'eruzione del vulcano Eyjafjallajökull, in Islanda. Negli ultimi 50 anni sono state documentate diverse emissioni di elementi radioattivi in atmosfera. La prima in ordine di tempo e in termini quantitativi è dovuta ai test di esplosione nucleare al suolo o in quota condotti fino al Nuclear Test Ban Treaty (NTBT), siglato nel 1963 da Stati Uniti, Unione Sovietica e Gran Bretagna. Un'altra significativa emissione di radionuclidi di origine antropogenica si è verificata nel 1964, con l'incidente al satellite SNAP-9A, il nono di una serie di generatori elettrici a radioisotopi e di reattori nucleari spaziali sperimentali progettati dalla NASA, che esplose prima di entrare in orbita disperdendo in atmosfera un chilogrammo di ^{238}Pu plutonio. Altri eventi che hanno prodotto ulteriori emissioni sono stati nel 1986 gli incidenti alla centrale nucleare di Černobyl' e ai reattori giapponesi di Fukushima Daiichi nel 2011.

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

VITTORIO MORELLO: LA POETICA DEL COLORE

Luigi la Gloria

La storia di Vittorio Morello ha inizio a Villafranca Padovana, nei pressi di Padova, dove nasce nel 1909.

La sua spinta all'arte ha certamente avuto origine nei suoi pensieri di bambino poiché sceglierà di frequentare l'Istituto d'Arte e poi l'Accademia delle Belle Arti di Venezia.

Grande ammiratore di Mario Sironi, con il quale partecipa all'allestimento del padiglione italiano dell'*Exposition d'Art de Paris* nel 1934, Vittorio si troverà a fare esperienze ai massimi livelli della pittura italiana dell'epoca.

Questo fu certamente un grande esordio, ma a lui, uomo dallo spirito libero, non era sufficiente tanto che, dopo queste prime esperienze, si involerà verso quel destino di *pellegrino del mondo* che lo porterà in Africa, in Sud America e poi su, risalendo il continente attraverso Guatemala e Messico, fino in Nord America per tornare poi brevemente in Italia e subito ripartire per il Messico, paese che porterà sempre nel cuore e che gli ispirerà una fortunata e bellissima linea di opere.

Rientrerà solo nel 1962 per iniziare, da convinto europeista quale era, una tournée che lo porterà ad esporre nelle maggiori città del vecchio continente riscuotendo un successo che lo innalzerà a fama mondiale. E, agli inizi degli anni 70, forse stanco di girare il mondo darà vita, a Padova nel suo studio di via Dante, a una ricca produzione di opere dedicata interamente alla sua terra: il Veneto.

Ma quando il ricordo dei lunghi viaggi, quando le potenti suggestioni provate a contatto con popoli e costumi di terre lontane - talvolta dolci come memorie d'infanzia - gli ritorneranno ancora alla mente egli, con la magia del suo colore, le tramuterà in dipinti suggestivi, a volte talmente evanescenti nella forma da lambire l'astrazione.

La semplificazione delle forme, l'abolizione della prospettiva e del chiaroscuro, l'uso di colori vivaci, intensi e spesso innaturali, l'uso incisivo del colore puro e una netta e marcata linea di contorno sono gli inconfondibili tratti distintivi della pittura del maestro Morello.

Egli, ancora in età giovanile, opera le sue scelte stilistiche aderendo a quelle avanguardie espressioniste che, da una pittura protesa al piacere del solo senso della vista, propria dell'impressionismo, sposta il suo centro di gravità in una visione più interiorizzata dell'animo per giungere alla consapevolezza che l'arte espressiva è lo specchio dell'anima di un artista e il suo fine comunicativo.

Allora ai suoi occhi non avrà più importanza, come nell'arte accademica, il soggetto dell'opera ma esclusivamente la forma, il colore, l'immediatezza.

Partendo da suggestioni e stimoli diversi, ricerca quel nuovo modo espressivo fondato sull'autonomia del dipinto e il rapporto con la realtà visibile non è più naturalistico, poiché egli intende la natura solo come repertorio di segni al quale attingere per una libera trascrizione del suo sentire e del suo vedere.

Si confronta con l'arte del suo tempo e certamente il Sironi della prima avanguardia ha su di lui una qualche influenza che si intravede nelle sue primissime opere, ma ben presto Vittorio Morello trova e definisce la sua propria forma espressiva che si codifica in quel suo inconfondibile cromatismo.

Morello supera con grande disinvoltura l'equivoco che legava la concezione dell'arte all'imitazione naturalistica della realtà e delle cose ma fa ancora di più: in tempi ottenebrati dall'oppressione di regime, non solo oltrepassa intellettualmente la pittura tradizionale, ma arriva a usare i colori primari in

funzione decisamente antinaturalistica; ...penso a quelle figure umane, dipinte nel fecondo periodo africano, distorte nelle forme ma essenziali e straordinarie nell'espressione, a quegli alberi viola dei suoi paesaggi accostati liberamente ed arbitrariamente secondo una coerenza insita esclusivamente nell'armonia della sua composizione...

Non si cura della prospettiva e realizza il senso della profondità grazie al contrasto cromatico e alla visione di scorcio su un piano unico.

Insomma, quello che conta davvero per il maestro Morello sono l'immediatezza, la poesia e le suggestioni che riesce ad esprimere nella semplificazione delle forme e nel colore che rende inconfondibile la sua pittura.



In queste opere, che potremmo definire *Reminiscenze Africane*, il Maestro fissa alla tela, come istantanee, ricordi emersi da un remoto luogo della sua memoria dove custodisce quelle intime nostalgie che il tempo ha reso evanescenti come il colore delle fiabe. In questa serie di dipinti, egli trasfigura il ricordo in immagine, tratteggia personaggi e sfondi introducendoli in un progetto pittorico nel quale domina una staticità quasi irreale, sospesa in una dimensione unicamente mentale nella quale, successivamente, il Maestro affranca l'immaginazione dal ricordo.

La stupenda originalità cromatica dell'insieme, benché appaia surreale nella sua elaborazione, risulta perfetta alla vista. Anche le espressioni che il Maestro abbozza sui visi dei soggetti sono racchiuse nella medesima staticità.

Nelle due maternità, realizzate in differenti atteggiamenti, egli esprime in tutta la sua bellezza e con il solo linguaggio del colore il gesto creativo che lega indissolubilmente la natura umana alla vita. Mentre quel senso di ineluttabilità che assegna alle espressioni di ogni sua figura femminile è forse il punto di congiunzione tra la realtà e l'evanescenza del sogno custodito nella memoria.

La luce di un sole, suggerito a volte da scorci di orizzonte, a volte soltanto dalle tonalità accese o attenuate di un colore come a rappresentarne il crepuscolo, scorre lungo una scia cromatica che lambisce una sorta di misticismo nel quale Morello fissa alla tela storia, vita e pensiero di un popolo con il quale ha condiviso anni importanti della sua vita.

E in questa trasfigurazione del reale, egli rivolge sempre lo sguardo alla profondità delle cose per coglierne la verità talvolta persino estraniandosi dai vincoli formali ed esteriori e affidando all'immaginazione e al colore emozioni e sentimenti.

Il Paesaggio



I paesaggi di Morello sono tutti risolti sul piano della bidimensionalità, offrendo in sacrificio al colore sia la profondità, sia la definizione dei dettagli. Il suo cromatismo, e questo comunque vale per tutta la sua pittura, è certamente quanto di più intenso ed eloquente si possa esprimere in un'opera figurativa. La soggettiva percezione della natura, la cui intensità è pari solo alla potenza del colore, interagisce con l'intima sensibilità dell'osservatore, qualunque siano le sue preferenze o il suo giudizio sull'opera. Al di là di qualsivoglia dibattito sulla natura stilistica ed accademica del Maestro Morello, è imperativo dunque approfondire l'aspetto cruciale della sua pittura, appunto la sua personale teoria del colore. Egli, in un determinato momento, al pari di grandi artisti come Matisse, Cézanne e Gauguin comprende quale rilevanza assuma il colore nella sfera dell'espressione e, da uomo di chiara intelligenza, inizia un cammino di ricerca per definire un modello cromatico idoneo a trasmettere a chi guarda l'interiorità del suo pensiero. Darà in tal modo, nel tempo, una connotazione così intimamente personale al colore che non gli sarà più neppure necessario firmare le sue opere.

Ancora una volta anche nei suoi paesaggi, Morello non dipinge solo quello che appare, ma ciò che prova nel momento creativo. Per lui interpretare la natura in termini cromatici è un'esperienza estatica e mistica che affonda le sue radici persino nella spiritualità mentre le sue creazioni oscillano incessantemente su differenti piani cromatici, ognuno armonizzato intorno a un determinato momento emozionale o emotivo. Dunque colore ed emozione, nei suoi paesaggi, sono legati da uno stretto vincolo paradigmatico.

Ville Venete



Con queste particolarissime tele, Vittorio Morello con il suo inconfondibile tratto pittorico, vuole dare il via ad una personale campagna di denuncia sulla condizione

di abbandono nel quale versavano allora, negli anni '60-'70, questi gioielli dell'architettura veneta.

Queste opere pittoriche, prodotte in circa sessanta esemplari, raffigurano quasi tutte le ville presenti nel territorio e, al di là del grande valore artistico, rappresentano la testimonianza del suo impegno pubblico e sono un magnifico esempio di come un grande Maestro, attraverso la voce della sua arte, possa lanciare un appassionato grido di allarme contro il degrado dei nostri patrimoni artistici.

Oltre a ciò, queste incantevoli opere sono espressione della massima maturità artistica del Maestro, il suo canto del cigno, dove la bellezza trasfusa nel colore, trionfa sulla morte. Morello, con questa sua ultima tematica, si congeda dal mondo con un gesto artistico che diverrà emblema della sua pittura.

La suggestiva espressione racchiusa in questi dipinti costituisce il momento decisivo del passaggio dalla ricerca di un'armonia delle tonalità a un'armonia della luce, che, come diceva egli stesso, si genera proprio attraverso relazioni di colore.

In questo suo nuovo modello dell'armonia, l'evoluzione si precisa a partire dal momento in cui i toni si esprimono gli uni attraverso gli altri e la loro somma diviene un insieme assoluto di luce pura. Una luce fisica che Morello converte, poi, in rivelazione interiore.

In questo ulteriore passo verso il suo ultimo rinnovamento, egli trasforma dunque il colore in luce, creando una sorta di nuova materia luminosa sulla quale traspone, attraverso una lotta talvolta tormentosa e appassionata, il suo genio creativo. E quando quella luminosità giunge al suo apogeo e diviene, come in queste incantevoli rappresentazioni del suo pensiero critico, espressione del magico interludio fra buio e luce, l'opera partorita raggiunge un'intensità che soltanto la vera arte è in grado di offrire.

LA FEBBRICOLA DEL SABATO SERA

Umberto Simone



Quando frequentavo il liceo, la cosiddetta febbre del sabato sera decisamente non esisteva. Di discoteche non se ne parlava da nessuna parte, e men che meno nel placido e casalingo angolo di mondo dove vivevo allora, un paese pressappoco a metà strada fra Bari e Taranto. Per noi ragazzi allora il grande sballo serale consisteva, finiti i compiti, nelle famose "vasche", su e

giù, andata e ritorno, per innumerevoli volte sempre lungo lo stesso tragitto obbligato. I due capi estremi di questo itinerario, che aveva al suo centro la piazza principale, Piazza Plebiscito, quella dei comizi politici e delle feste patronali, erano da un lato la Stazione ferroviaria, con una fontanella dall'acqua freschissima perché scorreva ininterrottamente, e dall'altra la fine di corso Garibaldi, col bar Aldebaran, famoso per i suoi gelati (il cono gigante costava la bellezza di cinquanta lire!) e del quale non si sapeva come accentare correttamente il fantasioso nome siderale, d'altronde perfettamente adatto alle sue vetrine scintillanti. Si passeggiava, e nel frattempo si chiacchierava, si chiacchierava così tanto che ci si inaridiva la lingua e allora bisognava ricorrere ai servigi della sunnominata fontanella, e gli argomenti erano i più disparati, si andava dai "dialoghi sui massimi sistemi" (l'esistenza di Dio, la politica, la morale) a soggetti più terreni, come una recente partita di calcio dall'arbitraggio a dir poco scandaloso, o un'imminente paventata interrogazione, o gli sfacciati favoritismi e le bieche ingiustificate antipatie di qualche professore (quella di latino e greco era ovviamente la più gettonata) e beninteso non mancavano i commenti ingenuamente lussuriosi sulle procacità delle fanciulle di passaggio. Questo avveniva invariabilmente per tutte le sere della settimana, e se quella del sabato si differenziava un po' dalle altre, ciò era dovuto giusto al fatto che, non incombendo l'indomani coi suoi orari ferrei un'ennesima mattinata di scuola, si poteva fare uno strappo alla regola e quindi qualche vasca in più, e tirare avanti cogli andirivieni e gli sproloqui talvolta addirittura, udite udite, (sembra di parlare del Medioevo...) fino alle ventidue.

Per i sabati di due o tre mesi dell'anno, però, grazie al cielo, non andava così magra: erano i mesi benedetti e molto sospirati del cineforum, che per noi presunti intellettuali in erba era un vero e proprio avvenimento, culturale ed anche in parte mondano, e il cui appressarsi era sempre preceduto da una spasmodica attesa del nuovo programma, della lista cioè dei film previsti per l'anno in corso, e da un affannoso passaparola fra amici quando si sapeva che era finalmente cominciata la vendita delle tessere. Il cineforum aveva la sua sede in un posto che in dialetto (e qui mi scuso se la trascrizione non sarà per i filologi ortograficamente esatta) veniva definito *abbasce 'i Cruce*, ovvero *giù alle Croci*, e quella parola *giù* la dice subito lunga, perché si finiva in effetti nella più remota periferia del paese: quanto alle croci, ce n'erano ben tre sulla facciata dell'attigua chiesetta, in quanto, forse neanche occorre dirlo, le proiezioni avvenivano in una sala parrocchiale, annessa a un'opera pia o a qualcosa del genere gestito dalle suore. Il fatto stesso che io non ricordi con precisione i dettagli più "religiosi" (per esempio né l'ordine delle suore né il colore della loro veste, né persino a chi fosse dedicata la chiesa) serve, credo, già a testimoniare una qualità incontestabile dell'iniziativa: essa era assolutamente

spregiudicata e praticamente laica, sia nella scelta delle pellicole, sia nel tenore dei dibattiti alla fine della proiezione. Le discussioni erano dirette, è vero, da un sacerdote, che aveva anche il compito, prima dello spettacolo, di fare una breve introduzione, ma si trattava di un pretino giovane giovane, simpatico, ricciuto, scattante, in *clergyman*, che sottolineava esclusivamente inquadrature, o carrellate, o primi piani, e non citava mai il catechismo oppure il Deuteronomio: insomma uno di quei preti che, verrebbe da pensare, se fossero tutti quanti di quella pasta, e così tolleranti, il povero Giordano Bruno sarebbe serenamente morto di morte naturale nel proprio letto, e ora non ce l'avrebbe mica, quell'accigliata statua, là, in Campo de' Fiori.

Un cineforum, se per di più si ripete nel tempo, diventa come una grande famiglia, anzi una tribù (eravamo circa un'ottantina di fedelissimi) e acquista entro certi limiti le caratteristiche delle vecchie riunioni nei fienili o intorno ai focolari, degli antichi *filò*: già in un paese, se non altro di vista, ci si conosce tutti, ma quando poi per dieci dodici sabati all'anno ci si incontra sempre nello stesso posto, e si fa tutti insieme la stessa cosa, ci si scopre quasi parenti: fratelli, se non di sangue, almeno di celluloidi. In un modo spontaneo, come nascostamente lubrificato, tutto prendeva una piega tranquillamente domestica, pacificamente rituale, rassicurantemente abitudinaria: i posti, per esempio, per comune tacito accordo, diventavano ben presto fissi, come se fossero numerati, o prenotati, e ci si accomodava dunque sempre nell'identica fila, si avevano ogni volta gli stessi vicini, e si formavano scuole di pensiero o crocchi di mormoramento sempre uguali. I miei amici ed io (e nell'ultimo anno anche le nostre ragazze, che facevano tutte il primo liceo mentre noi facevamo il terzo, perché a quell'età le donne, si sa, sono alquanto spocchiosette, e i loro coetanei non li filano per niente, e cercano invece l'uomo più maturo, *sic*, più navigato) noi per esempio avevamo seduto immediatamente alle nostre spalle sempre lo stesso gruppo di signore, alcune delle quali conoscenti delle nostre mamme, e fra di esse due in particolare primeggiavano, con la loro personalità, relegando nell'ombra tutte le altre. La prima era la consorte di un noto professionista, molto acchittata, pettinatissima, elegante, talvolta con qualche bel gioiello, in breve il genere della gran dama, il che, accompagnato inoltre dal suo vocabolario svaporatamente salottiero e dalla sua pronuncia esotica, da settentrionale, faceva sussurrare ai maligni, sebbene essa risultasse in realtà molto simpatica e per niente sopra le righe, che fosse sotto sotto una terribile snob, e che (ma salta agli occhi che era una leggenda, una semplice battuta) per eccesso di raffinatezza la pasta e fagioli a casa sua si chiamasse *pasta e faséoli*, e pertanto, ahimè, proprio questo tristo e immeritato soprannome le avevano appioppato. La seconda invece era una signorina sulla sessantina, piccoletta e florida (mentre la sua compagna, la dama Pasta e Faséoli, era alta e snella), e si rese subito famosa per un suo incorreggibile vezzo: ogni volta che sullo schermo accadeva qualcosa che suscitava la sua riprovazione, emetteva nelle tenebre un sibilo che, se il motivo della riprovazione si protraeva, continuava esso pure imperterrita, come provenendo da chissà quale disturbata tana di serpenti. Incominciammo per gioco quasi ad aspettarlo al varco, quel sibilo, specie quando le situazioni diventavano promettenti, sul piano erotico per intenderci, magari con qualche accenno di nudità. Per la cronaca, il sibilo record, quello passato alla storia come il più lungo di tutti, si verificò durante la proiezione di *Viva Zapata* di Elia Kazan, in occasione della scena nella quale un giovane ed aitante Marlon Brando, molto baffuto alla messicana e coi pettorali al vento, nel corso della prima notte di nozze, invece di avventarsi con ardore sulla giovane sposina, la prega, brandendo un libro, di

insegnargli lì nel letto sui due piedi a leggere e scrivere. Davanti ad un comportamento così poco *caliente*, così poco *macho*, l'assennata signorina mandò al diavolo tutto il suo virginale riserbo, e indignata, o delusa, sibilò – eccome se sibilò.

Abitualmente nei cineforum il dibattito successivo alla proiezione è una sorta di noiosa appendice, una specie di scotto barboso che si deve pagare per non fare la figura di quelli che, appena apparsa la parola FINE, si precipitavano come i tori della festa di San Firmino verso l'uscita, per svignarsela alla chetichella e che talvolta, sorpresi da una troppo rapida riaccensione delle luci, si spintonavano a testa bassa fra loro. in fuga vergognosa e disordinata; eppure spesso anche quel momento più pacato riservava qualche piacere. Si sentivano delle osservazioni acute e originali che talvolta modificavano o addirittura capovolgevano la nostra prima impressione del film, e, naturalmente, viceversa, si udivano delle elucubrazioni così insulse, degli spropositi così madornali, degli strafalcioni così marchiani che per noi presuntuosi e schifiltosi allievi del Classico erano una manna del cielo e rimanevano a lungo nel gergo della nostra banda come, si direbbe oggi, dei *tormentoni*. Per il film di Fellini *Le notti di Cabiria*, uno spettatore colto aveva adoperato l'etichetta di "realismo decadente", che però dalle anime semplici era stata recepita come "realismo scadente", e perciò negli interventi successivi era tutto un realismo scadente di qua e un realismo scadente di là. C'era poi un signore che pareva stesse conducendo una guerra personale e senza esclusione di colpi contro il congiuntivo, e che non vedesse troppo di buon occhio nemmeno i verbi ausiliari: ebbene, dopo *La dolce vita*, sempre di Fellini, scombuscolato forse da Anita Ekberg che si bagna biondissima e voluttuosa nella fontana di Trevi, si scatenò definitivamente. Una sera avevano dato un film credo di Cayatte, *Mourir d'aimer*, che a me non era granché piaciuto, perché era troppo dolciastro e anche troppo rozzamente manicheo, visto che tutti i buoni erano belli e con gli occhi azzurri come laghetti alpini: altri invece, dotati di un cuore più tenero o di un senso del ridicolo meno sviluppato, avevano pianto come viti tagliate, e con le palpebre ancora tutte arrossate respingevano a spada tratta qualunque critica, finché impercettibilmente dal film d'amore si passò a parlare dell'amore in generale, e in quella improvvisata e stravolta scimmiettatura del *Simposio* platonico si affrontarono un ventenne, che se non altro per ragioni anagrafiche aveva tutto il nostro appoggio, e un quarantenne (anzi, allora, Dio ci perdoni, avremmo addirittura detto "un vecchio"!), e il contrasto generazionale raggiunse il suo apogeo quando il più anziano, con una nota di sprezzante sufficienza nella voce, osò chiedere al più giovane: "Ma lei ha mai amato?". Noi che eravamo quasi coetanei dell'inquisito e che per di più avevamo le nostre belle a fianco ci sentimmo chiamati tutti in causa, scoppiò la canea, e sono arcisicuro che, quando una dozzina d'anni dopo quell'indiscreto messere non fu eletto sindaco per una manciata di voti, la sua frase imprudente di quella sera ebbe un peso non indifferente nella sua mancata elezione.

E tuttavia neanche allora, neanche con il dibattito, era ancora finita, perché c'era tutta la via del ritorno da fare, da *abbasce 'i Cruce* al mondo civile, e per strada, se il film era stato bello, si continuava a parlarne con passione, con quell'entusiasmo, con quel gioioso trasporto, con quel danzante coinvolgimento totale che solo i giovani hanno. E di pellicole meravigliose in quei cineforum ne abbiamo viste a bizzeffe: alcune, come i sunnominati film di Fellini, o come *Rocco e i suoi fratelli* di Visconti, quando erano passati per la distribuzione normale ce li eravamo persi,

perché vietati ai minori di sedici anni, mentre noi alla loro prima uscita facevamo sì e no le medie e ci interessavano solo i kolossal tipo *Ben Hur* ... Insomma, a parte tutto il resto, se non ci fosse stata quella sala parrocchiale fuori mano, e quello sgangherato proiettore che aveva dei problemi con le colonne sonore musicali e trasformò l'Adagietto della Quinta di Mahler (nello struggente finale di *Morte a Venezia*) in una sorta di cacofonica marmellata (unica e senza dubbio vaghissima lontanissima somiglianza con gli striduli decibel di un odierno *rave party*), e quelle tessere d'abbonamento azzurre dove ad ogni ingresso la macchinetta dell'addetto lasciava il suo marchio a forma di stella (ah, venerabili cicatrici, gloriose come le tacche sul calcio di un Winchester!), e quel magico buio dove ogni tanto risuonava il mitico sibilo, forse quei capolavori non li avremmo mai goduti, o forse li avremmo goduti troppo tardi perché potessero in qualche modo introiettarsi in noi, e farsi nostro retaggio per sempre.

Quelle febbricole del sabato sera sono state adolescenziali febbri di crescita, e le ricordo con nostalgia, con tenerezza, e con gratitudine.

ANNA VALERIO: VISIONI DI UNA MEMORIA SOSPESA

Luigi la Gloria



La nascita di una creatura è un nuovo inizio e lo spazio che essa andrà ad occupare è un piccolo mondo nel mondo. E, da questo minuscolo spazio conquistato come diritto inalienabile al momento della nascita, la cui stupefacente unicità disorienta la mente, questo piccolo essere vive ed interagisce con un oceano di altri piccoli mondi accomunati dal medesimo spirito prometeico e dal sacro legame con l'esistenza.

Così la vita, le vicende, le idee, le azioni e le opere di questa straordinaria creatura, germogliano e svaniscono in uno spazio che, se paragonato all'immensità dell'universo, appare come un insignificante istante nell'infinito.



Pur tuttavia questo minuscolo corpo che pulsa della stessa energia del cosmo, che acquista visibilità e splendore unicamente se è all'interno di quella molteplicità che lo ha partorito, rappresenta quanto di più misterioso e straordinario ci è dato di immaginare.

Ed è proprio da questa meravigliosa singolarità della natura umana che mi piace iniziare un itinerario narrativo su di un'artista le cui opere richiamano alla mente questo straordinario ambito del pensiero creativo.

Ma prima di procedere all'approfondimento di quel mondo dell'idea che vive e condivide lo spazio esistenziale dal quale prendono vita le opere di Anna Valerio, è necessario dedicare qualche parola al procedimento tecnico che l'artista sceglie per dare forma ai complessi intrecci del suo piccolo *mondo nel mondo*.



La sua predilezione per l'acquerello non è certo un fatto casuale e nemmeno frutto di un fortuito incontro con quel ramo della pittura.

La scelta di questa complessa tecnica che non consente alcun ripensamento, capace tuttavia di fissare al foglio la magia di un pensiero fuggente che ha il potere di accendere l'idea e dare vita all'immagine, Anna Valerio l'aveva in serbo ancor prima che la sua mente si aprisse agli orizzonti dell'arte, un'antica elezione la sua che affonda le radici negli arcani anfratti di una memoria ancora permeata dalle fantasie che accarezzano le dolcezze dell'infanzia.



Quando il capriccioso mescolarsi dell'acqua ai pigmenti, appena delineato da un distratto tocco di pennello, compone sulla ruvida carta un primo abbozzo di indistinto colore, ancor prima che l'idea si riveli nella forma vagheggiata e la mente si apra su incerte visioni subconscie protese a germire quell'attimo di massima astrazione, ecco che la misteriosa barriera fra l'intelligibile ed il mondo sensibile si infrange e come d'incanto il *Velo di Maya*, che separa dalla percezione di una realtà che va oltre la materia, cade ed è allora, in quel momento, che la nostra artista svela quella sua intima natura metafisica che si riconosce in un'antica memoria che va al di là del tempo e dello spazio conferitole dalla vita.



Talvolta in alcuni suoi dipinti si coglie la presenza di una vivacissima originalità cromatica, una sorta di atteggiamento estemporaneo che esprime una gaia disinvoltura esecutiva, un guizzo di impulsiva felicità che non manca di suscitare nell'osservatore una sensazione di particolare compiacimento. Pur tuttavia questa ebbrezza creativa, che in alcuni momenti raggiunge l'apice immaginabile dell'archetipo della bellezza, rimane circoscritta a poche pagine di un lungo racconto che vede invece, come protagonisti, un intricato intreccio di intense emozioni e contrastanti sentimenti che spiegano un'ombra malinconica che sembra propagarsi oltre la sua stessa esperienza. Un dato, questo, che ben descrive il singolare modello espressivo dell'artista che raccoglie emozioni scaturite da lontani frammenti onirici, mitigati dalla delicatezza del ricordo, filtrati da un invisibile schermo della memoria, addolcite dal leggero muoversi del pennello nel colore. Questo alternarsi di stati di coscienza emotiva prendono inizio da una singola e imprecisata percezione, per poi definirsi lungo il corso dell'opera e raggiungere la massima integrazione con l'iniziale vaghezza dell'idea quando il colore erompe nel foglio con una caratterialità prima di quel momento, del tutto insospettata.



Dunque bisogna supporre che è nel suo lessico del colore la chiave per una concreta interpretazione dell'opera di Anna Valerio? Certamente sì. Tuttavia va sottolineato che sia la natura del percorso tematico che l'originale linguaggio cromatico dell'artista prendono vita da percezioni di una memoria che ella avverte al di fuori dello spazio esistenziale che occupa, di conseguenza il messaggio che consegna alla sua pittura prende vita dalla convinzione che

l'essere umano ha in sè la facoltà di trascendere il proprio spazio ed ascoltare, scevro da costrizioni obnubilanti, il respiro dell'universo.

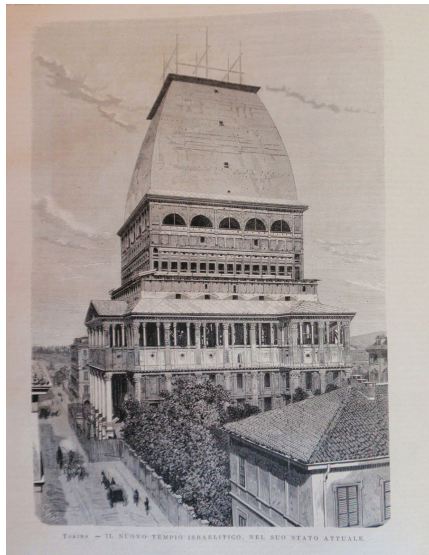


Solo così ella consegue di affidare ai suoi colori quel modello di pensiero metafisico al di là del Velo di Maya affinché la purezza dell'arte venga sottratta all'illusorio mondo delle apparenze. Un'arte che ha, come fine, il superamento del limite che la confina a mera attività estetica, un'arte concepita come espressione della trascendenza dello spazio assegnato.

Queste poche righe non parlano solo della tua arte.....ma vogliono testimoniare tutto l'amore e l'ammirazione che provo per te...

LA MOLE AL CIELO. IL GRADO ZERO DELLA STRUTTURA

Piera Melone



Nasce come una sfida agli ordini della statica, come un'inarrestabile scalata verso l'alto nella costante ricerca del vuoto, il simbolo della prima capitale del Bel Paese. Veglia su Torino la Mole Antonelliana e pare farlo, nelle sue forme ricercate eppure austere, con quella riservatezza che tanto si addice alla città sabauda, sveltando silenziosamente tra i palazzi nel trambusto metropolitano, dalle quiete altezze dei suoi 167,5 metri. Quasi fosse divenuta solo per caso una delle più ardite sperimentazioni costruttive in Europa; quasi non fosse uno dei modelli più esemplari e strabilianti di intuizione e sperimentazione ottocentesca. Eppure è proprio con spirito profetico ed intuitivo, nutrito dalla genialità, talvolta utopica, dall'ostinazione e dalla grandiosità che da sempre hanno caratterizzato tanto lui quanto la sua opera, che l'architetto Alessandro Antonelli (Ghemme, 1798 – Torino, 1888) inizia a concepirne il progetto nel 1862; proprio da questo momento prende vita il determinato, formidabile itinerario verso l'azzurro, risoltosi, in un primo momento, solo nel 1889, ad un anno dalla morte del suo creatore, tra continue riprogettazioni, sospensioni dei lavori, ostacoli posti dalla committenza, richieste di fondi che sembrano non essere mai abbastanza per quella che Annibale Rigotti (curatore degli interni nel triennio 1905-1908) definisce «enorme massa di tendini che s'intrecciavano ricoperti di sottili tessuti e poggiati su venti esilissimi fulcri», le cui «screpolature, strapiombi o le deformazioni non destavano grande apprensione: si sapeva bene che non erano mortali, si sapeva bene che le altre generazioni, forse molte, avrebbero ancora alzato il naso in su per guardarla ammirate passandole accanto». Una lungimiranza e consapevolezza – quella dell'immortalità, dell'alto valore architettonico e simbolico della struttura, del significato pre-moderno del progetto in sé – che in pochi addetti ai lavori possiedono negli anni sessanta dell'Ottocento. Anche per questa ragione, oltre che per il carattere intransigente, ostinato, riluttante al compromesso, a tratti anarchico, del personaggio e del suo lavoro, non si trova opera antonelliana che non abbia dato origine a contenziosi, tanto con la committenza, che spesso vede modificati, fino alla trasfigurazione, i progetti iniziali, quanto con il rigido Collegio degli Edili, all'occorrenza aggirato con espedienti tecnici di ogni natura. Già docente di architettura presso l'Accademia Albertina, dove pure ha ricevuto una prima formazione precedente all'esperienza quinquennale di Roma (1826-1831), poi deputato al Parlamento Subalpino e consigliere comunale a Torino e provinciale a Novara, dagli anni '40 fino alla morte, fa della sua attività indefessa nell'architettura religiosa, civile, urbanistica (piani regolatori di Ferrara, 1862, Novara, 1857, Torino, solo su carta, 1854) e pubblica, il luogo di uno sperimentalismo talvolta portato all'estremo, con una sincerità e una coerenza esclusivamente individuali che lo portano, negli anni, ad apparire sempre più istintivo, nebuloso, ermetico agli occhi delle committenze. Proprio dall'esigenza

di realizzare edifici nei quali dare sfogo autonomamente alla propria arte, negli anni '40 fonda la Società Costruttori e acquista i terreni di Borgo Vanchiglia, quartiere storico alla confluenza dei fiumi Po e Dora Riparia. Qui, nel centro di Torino, a pochi passi dal Po, tra Corso San Maurizio e via Giulia di Barolo si può ancora oggi ammirare una delle sue prime sfide alle forme classiche; Casa Scaccabarozzi (dal cognome della moglie, Francesca Scaccabarozzi, con la quale visse lì, per un anno, allo scopo di dimostrare alla collettività la solidità strutturale dell'edificio), o "Fetta di Polenta" per il colore giallo delle mura e la singolare planimetria, sorge su un terreno di forma trapezoidale allungata, estendendosi, con i suoi 24 metri d'altezza, per 16 metri su Via Giulia di Barolo, 4,35 metri su Corso San Maurizio e appena 54 centimetri dalla parte opposta a quella del corso. Tra le molteplici opere effettuate su commessa spicca la cupola di San Gaudenzio a Novara (1841-1878), oggi emblema della città ed incredibilmente prossima nell'esecuzione, nel metodo e nelle sorti, alle vicende della Mole; anche in questo caso seguono l'uno all'altro diversi progetti che si sovrappongono in una ricerca puntuale, con un'elaborazione stilistica complessa, mutevole, in continua evoluzione; più di una volta Antonelli desta preoccupazioni (e ostilità) nell'amministrazione comunale, disegna modifiche strutturali che accrescono le spese d'investimento, e infine aumenta gradatamente l'altezza della maestosa cupola, fino ad ottenere il risultato di 121 metri. Non deve essere semplice, per l'Antonelli di questi anni, già proiettato dal 1863 – durante i difficili lavori di Novara e innumerevoli altre committenze – nel grande sogno della Mole, perseverare senza indugi in quell'unico, grande disegno, che di tutta la sua opera diviene il filo conduttore: la spasmodica rincorsa al vuoto (nella tensione verso l'alto e nelle superfici, che il sistema antonelliano concepisce esclusivamente come chiusura o riparo, quasi cercando di giungere ad un momento essenziale, quel "grado zero" del monumento, che Roland Barthes intuisce nella Tour Eiffel) nella ricerca metodica della perfezione attraverso una sperimentazione che fa della grammatica classicista e delle scelte strutturali prettamente neomedievaliste il suo fondamento.

Quando l'Università Israelitica di Torino, forte dell'emancipazione civile concessa nel 1848 da Carlo Alberto alla comunità ebraica, affida ad Antonelli l'incarico di costruire una sinagoga tra le attuali vie Montebello, G.Ferrari, F.Riberi e G.Verdi (1862), l'Architetto si trova a lavorare su un isolato dell'ampiezza decisamente ridotta (37 metri per 37), ciononostante riesce in breve tempo a risolvere le problematiche poste dall'impresa, consegnando un progetto caratterizzato da un involucro parietale quasi esclusivamente composto da elementi portanti singoli (doppio perimetro di colonne corinzie e pilastri), masse murarie limitate a pochi elementi destinati agli interni e agli interrati e un'altezza complessiva di 47 metri, in linea con le esigenze di economia e funzionalità della committenza. A partire dalla cupola, che si configura come una gigantesca volta a padiglione, sceglie di configurare l'espressione pubblica dello spirito giudaico in un'idea che si allontana figurativamente dall'iconografia ricorrente, per poi proseguire lungo una strada tutta personale, che lo conduce, attraverso un'audacia strutturale nell'utilizzo di mattoni e pietra (in luogo dei nuovi materiali metallici in voga) a una flessibilità spaziale, ma anche temporale, caratteristiche del suo metodo. Deve aver messo a dura prova la pazienza dell'Assemblea dei Contribuenti Israeliti se, a nove anni dalla fase esecutiva, il Presidente del Consiglio di Amministrazione dichiara in una relazione: «Divorato dalla smania di accoppiare il suo nome ad un monumento di singolare maestria e di forma anche più

singolare, faceva lentamente e quasi di soppiatto elevare un terzo ordine nei piani della costruzione col concetto di portarne la parte superiore ad una smisurata altezza e, perturbando per tal modo l'organismo di tutto il progetto dal lato dell'estetica e della costruzione, non solo ma assai più sostanzialmente, dal lato finanziario ed economico. Allarmata da questo fatto – di cui solo allora era possibile accorgersi, ma troppo tardi per poterlo pervenire – l'Amministrazione si presentò all'Antonelli per chiedergliene schiarimenti e ragione, ed egli, additando appeso alla parete del suo Studio il nuovo disegno da lui clandestinamente sostituito all'antico, ed assai inoltrato d'esecuzione, scusò con ragioni tecniche [...]».



In effetti, dopo innumerevoli, sostanziali modifiche architettoniche, ivi compresa l'introduzione di un nuovo, gigantesco velario di copertura molto acuto che incrementa l'altezza del Tempio (già soprannominato "mole") dai 47 ai 113,57 metri, il progetto iniziale si trova irreversibilmente sconvolto, e reso noto solo intorno al 1867, in seguito ad un ulteriore sovvenzionamento stanziato questa volta dall'Amministrazione comunale di Torino. La Mole già si configura come un edificio eccezionale e fortemente simbolico, ma di qui a poco, nel 1870, i lavori vengono sospesi, e nel 1873, l'Università Israelitica cede la struttura (con i costi di terminazione) al Comune in cambio di un nuovo spazio nel quartiere di San Salvario. In serio dubbio viene messa anche la solidità strutturale e con essa

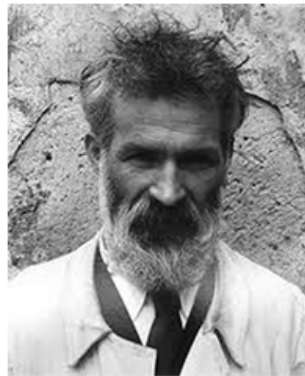
la stabilità dell'edificio; dopo innumerevoli indagini statiche compiute da diverse Commissioni e Sottocommissioni nominate dal Comune tra il '70 e il '79, un progetto alternativo esterno (demandato dal Comune ai milanesi Luigi Tatti e Celeste Clericetti) che propone di demolire la grande volta sostituendola con un bulbo di ferro e la conseguente, strenua linea difensiva dell'Antonelli che si rifiuta categoricamente di vedere violentata la sua opera, i lavori riprendono solo nel 1878.

L'anziano Architetto, aiutato dal figlio Costanzo, continua ad apporre modifiche, stende nuovi progetti, porta l'altezza della costruzione (nel frattempo dedicata a Re Vittorio Emanuele II e destinata a sede del Museo di Indipendenza Italiana) a 149 metri, a 153 metri e infine a 163,35 metri; alla stella dorata del finimento inizialmente proposta sostituisce una statua in rame sbalzato e dorato rappresentante, come descritto da lui stesso in una lettera al Sindaco datata 1888, «un Genio alato dell' Augusta stirpe Savoia colla Stella d'Italia sul capo, la lancia nella mano destra, la palma nella mano sinistra, ai piedi le vittoriose corone colle aquile Romane [...]». La statua viene innalzata sulla guglia il 10 aprile 1889, pochi mesi dopo la morte di Antonelli (18 ottobre 1888), novantenne; ai lavori di rifinitura interna ed esterna gli succede il figlio, poi sollevato dall'incarico due anni dopo. La Mole viene messa nuovamente alla prova nel 1904, quando un nubifragio rovescia la pesante statua (300 kg), che, rimasta miracolosamente in bilico sul terrazzino sottostante, viene sostituita l'anno seguente con una stella a cinque punte; nel 1953, un uragano abbatte circa 47 metri di cuspide e dà il via ad una nuova fase di restauro. La creazione di Antonelli, da allora coronata da una stella tridimensionale a dodici punte, è, dal 2000, sede del Museo Nazionale del

Cinema; al piano terra è esposta la statua del Genio alato a testimonianza di un'interminabile, proprio perché umana e finita, impresa di scoperta, nell'ostinato superamento del limite, in quell' irruente, scaltra tensione verso il cielo alla quale va il merito di aver regalato alla Mole Antonelliana, prima e dopo i nuovi grattacieli in costruzione di Massimiliano Fuksas e Renzo Piano, il primato incontrastato in altezza.

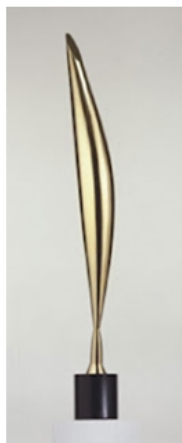
CONSTANTIN BRANCUSI E L'ARTE DEL SOSTENERE

Alice fasano



Constantin Brancusi nel 1922

Constantin Brancusi nasce ad Hobitza (Romania) il 19 febbraio 1876. Nel 1894 è iscritto alla Scuola di Arti e Mestieri di Cracovia, dove studia per quattro anni apprendendo le tecniche dell'artigianato popolare rumeno. Dal 1898 al 1901 frequenta i corsi della Scuola di Belle Arti di Bucarest ma, volendo approfondire la propria educazione artistica, nel 1904 si trasferisce a Parigi e l'anno dopo si iscrive all'Ecole des Beaux-Arts. Nel 1906 espone alcune sculture al Salon d'Automne, dove conosce August Rodin. Dal 1907 lo scultore si trasferisce stabilmente nella capitale francese pur mantenendo stretti contatti con la Romania, dove torna frequentemente per esporre le sue opere. Nel 1913 cinque sculture di Brancusi sono esposte all'Armory Show di New York e nel 1914 Alfred Stieglitz allestisce la prima personale dedicata allo scultore rumeno, nella sua galleria situata al 291 Fifth Avenue.



1923-24 Bird in Space (Yellow Bird) ora al Philadelphia Museum of Art

Gli amici di Brancusi negli anni parigini sono Amedeo Modigliani, Fernand Léger, Henri Matisse, Marcel Duchamp, Henri Rousseau. Inoltre, pur non avendo mai fatto parte di alcun movimento artistico organizzato, all'inizio degli anni '20 frequenta assiduamente Tristan Tzara, Francis Picabia e molti altri artisti dadaisti.

Nel 1926 altre due personali sono allestite presso la Wildenstein e la Brummer Gallery di New York. L'anno seguente si apre il celebre *Caso Brancusi*: Edward Steichen vuole portare oltreoceano una delle numerose versioni della

scultura *Bird in Space*, che ha acquistato in Europa, per esporla ad una retrospettiva dell'opera di Brancusi organizzata a New York. Gli ufficiali della dogana americana classificano la scultura come utensile da cucina e dunque oggetto prodotto in serie, non originale, sottoposto al pagamento di una tassa d'importazione. Lo spiacevole equivoco si ripete poche settimane dopo, quando Marcel Duchamp entra nel porto di New York con un grande Brancusi con sé. Nel gennaio 1927 le maggiori testate dei giornali statunitensi portano il titolo "L'arte di Brancusi non è arte, dichiarano gli uomini della dogana federale". Il caso finisce in tribunale grazie alla decisa presa di posizione dell'intera comunità artistica newyorkese che, assistita da importanti avvocati ed esperti del settore, riesce a far ammettere alla Corte che qualcosa è cambiato nell'arte, tanto da poter dichiarare l'opera dello scultore esente da tasse in quanto manufatto artistico.

Negli anni successivi Brancusi visita l'India, l'Egitto e molti dei paesi europei.



Sopra: Gate of the Kiss
Sotto: The Table of Silence



Nel 1937 accetta l'offerta di realizzare due monumenti per la capitale del suo paese natale: *The Column of Infinite Gratitude* (più conosciuta come *The Endless Column*), dedicata ai caduti nella battaglia lungo la riva del fiume Jiu nel 1916, e un grande portale di pietra destinato a funzionare come accesso principale al parco pubblico di Tirgu Jiu, il cosiddetto *Gate of the Kiss*. Successivamente l'artista aggiunge un terzo monumento al progetto: un grande tavolo rotondo in pietra soprannominato *The Table of Silence*, circondato da 12 sedute in pietra. L'intenzione di Brancusi è di creare un percorso lungo la riva del fiume, che dal grande tavolo accompagni il visitatore oltre il portale, verso la Colonna dedicata ai caduti: una passeggiata attraverso il parco di Tirgu Jiu si trasforma così in momento di riflessione profonda, un cammino spirituale che, anche grazie alla tranquillità del luogo, ci fa comprendere il valore della pace e aiuta a non dimenticare gli orrori della guerra. Al termine del percorso si trova la celebre *Colonna Infinita*, che rappresenta la quintessenza della scultura di Brancusi, innalzandosi per trenta metri grazie alla ripetizione della stessa forma plastica assunta come elemento modulare. L'opera richiama inoltre una tradizione popolare diffusa in molte zone della Romania, dove si usa erigere alti pilastri di legno in corrispondenza della sepoltura di persone morte in giovane età, intagliati con forme geometriche molto simili a quelli della *Colonna Infinita*.



The Endless Column

Dopo aver realizzato questo grande progetto, forse il più grande della sua vita, nel 1939 Brancusi torna a Parigi, dove lavora spesso da solo. Nel 1949 porta a termine il suo ultimo progetto, al quale ha lavorato per oltre ventisette anni, elaborando circa nove versioni dello stesso tema: *Le Grand Coq* è un gesso alto poco più di un metro che, nella plastica dei suoi volumi, sviluppa e realizza il tema del volo, così caro allo scultore rumeno, iniziato con la ricerca formale per le molteplici variazioni delle opere *Maistra* e *Bird in Space*.

Brancusi muore a Parigi il 16 marzo 1957, dopo aver ottenuto la cittadinanza francese nel 1952.



destra: *Maistra*, 1911
sinistra: *Bird in Space*, 1925

"Everything must start from the ground"

Un aspetto non secondario dell'arte di Brancusi è l'attenzione prestata dallo scultore al piedistallo, il basamento della scultura, che non costituisce un semplice supporto, ma fa parte integrante dell'opera, contribuendo a sprigionare la tensione e l'energia racchiusa nella forma che vi appoggia, grazie alla sua massa, alla sua forma e alle caratteristiche del materiale di cui è fatto.

L'arte scultorea ha operato per secoli vincolata alla funzione monumentale che doveva assolvere. Tale funzione consisteva nel marcare un sito reale – tomba, campo di battaglia, via cerimoniale - nel quale si presumeva si fosse svolto un avvenimento storico o religioso molto significativo, tramite una rappresentazione del suo significato espressa da una tipologia iconologica precisa e collaudata nei secoli (es. commemorazione funeraria, pietà, statua equestre). Il basamento di

questi tipi scultorei, sollevando la rappresentazione ad una certa altezza dal suolo, assumeva funzione di confine, poiché separava e al contempo collegava, il campo del reale e quello del simbolico.

Nel tardo Ottocento questa *logica monumentale* comincia a svanire, forse perché la volontà artistica diverge irrimediabilmente da quella dei committenti. In seguito, l'orrore suscitato dai grandi eventi storici dei primi decenni del Novecento, rende impossibile la loro rappresentazione annullando il valore della tradizione monumentale.

La scultura modernista in generale, sembra allora stabilire una scissione dell'opera dal contesto naturale (o cittadino) nella quale è collocata, creando un linguaggio formale completamente indipendente.

Nelle sculture di Brancusi, quest'urgenza si manifesta con l'inclusione del piedistallo all'interno del campo della rappresentazione, come per affermare che nessuna parte dell'opera, neppure il suo supporto fisico, sarebbe sfuggita alla trasformazione formale operata dal suo intelletto artistico.

Lo scultore, infatti, era solito ripetere «*everything must start from the ground*», personale aforisma che esprimeva un concetto puntualmente confermato da ognuna delle sue sculture: ogni sezione, ogni dettaglio, ogni particolare dell'opera va studiato e progettato con estrema cura e rifinito con minuzia (attenzione che si traduce nell'abitudine quasi maniacale di levigare accuratamente e lucidare a specchio le superfici delle sue sculture).

Le due Cariatidi lignee degli anni 1915-20 (*Caryatid* e *Caryatid II*), suggeriscono, già nel nome, questo proposito: la figura femminile scolpita, tradizionalmente usata in luogo di colonna o pilastro a sostegno di sovrastanti membrature architettoniche, da elemento strutturale portante diviene opera d'arte fine a sé stessa. Queste due sculture non rispondono alla necessità di sostenere qualcosa, non attendono un protagonista da esaltare, ma si offrono allo sguardo autonomamente. Sembrano affermare che veramente qualcosa è cambiato dal momento in cui l'artista, libero da ogni costrizione formale e concettuale, ha potuto esprimere sé stesso utilizzando qualsiasi mezzo ritenuto opportuno, anticipando così le rivendicazioni del *pluralismo* anni '70.



Adam and Eve, 1916-21

Con la scultura *Adam and Eve*, realizzata tra il 1916 e il 1921, Brancusi sviluppa ulteriormente quest'idea progettuale: l'opera è la composizione di tre parti distinte, realizzate separatamente, che lo scultore decide di unire solo quando, "senza saper come", nel '21 colloca Adamo sotto Eva. La parte maschile ha quindi un ruolo ambiguo, ora scultura autonoma, ora base. In un telegramma del 1922 indirizzato a Jhon Quinn, H. P. Roché si riferisce a questo pezzo come *Adambase*, appellativo inconcepibile prima della sua associazione ad Eva.

Con questo gesto Brancusi ha voluto offrire alla figura di Adamo l'agognato compito di sostenere la sua Eva (intendendo così sviluppare in senso evolutivo il significato dell'opera), oppure il suo proposito era di ribadire il concetto che ogni elemento merita di essere considerato da molteplici punti di vista poiché il significato muta a seconda del contesto in cui si trova?



Caryatid II, 1914-26

WUNDERTIERE. MAGNIFICI ANIMALI DEL MITO DEL TERRITORIO DI FIEMME



Palazzo della Magnifica Comunità di Fiemme, Cavalese (TN)
20 luglio 2018 – 22 aprile 2019

Una caverna misteriosa introdurrà il visitatore in un mondo incredibile popolato da sirene, grifoni, satiri, tritoni, basilischi e draghi alati protagonisti del mito, della religione, della storia, della letteratura e dello straordinario repertorio figurativo che decora il magnifico palazzo di Cavalese. Sono proprio i numerosi animali reali e le creature d'invenzione affrescati nel Rinascimento, dal pittore Marcello Fogolino e dalla sua *equipe*, ad aver suggerito ai curatori il tema dell'evento. Il titolo "Wundertiere. Magnifici animali del mito e del territorio di Fiemme" nasce dall'idea di voler coniugare l'atavico fascino per il bestiale e il mostruoso, che in passato ha dato vita alle più bizzarre collezioni conservate ed esibite nelle stravaganti *Wunderkammer*, con le creature delle pitture palatine e quelle dell'immaginario fiemmese. Il percorso, che si snoda attraverso le stanze e i piani del monumento, descrive alcuni animali fantastici tratti da miti, leggende e credenze comuni a molteplici civiltà e proprie del territorio di Fiemme. S'incontreranno anche animali reali che nel tempo hanno assunto radicati e complessi significati simbolici e dato vita alle più disparate forme di ibridazione. Tutti questi esseri, tangibili e di fantasia, rappresentano per l'uomo, in ogni tempo e in ogni espressione umana, figurativa o scritta, un'occasione per esternare i sentimenti ed esorcizzare le paure. La mostra darà al visitatore l'opportunità di conoscere i personaggi dei fregi fogoliniani e scoprire i messaggi morali in essi celati. Il vasto carosello d'invenzioni bestiali del pittore vicentino potrà essere visionato grazie ad un suggestivo filmato riguardante le opere del maestro in ambito trentino. L'esposizione sarà inoltre l'occasione per ammirare preziosi codici medievali incisi e miniati, come lo straordinario *Libro d'ore* della Biblioteca Comunale di Trento, esclusivi oggetti archeologici, bronzetti rinascimentali e stampe d'epoca prestatati dal Castello del Buonconsiglio. Ci saranno anche esseri bizzarri quali la trota a due bocche, la gallina a quattro zampe ed il *jackalope*, un animale immaginario abitualmente rappresentato come una lepre dotata di corna. La rassegna delle opere esposte stupirà per originalità e varietà a testimonianza della straordinaria fortuna degli animali fantastici nella storia dell'uomo. L'attualità del tema e l'apertura del museo al territorio, trovano riscontro nel coinvolgimento del Liceo Artistico di Pozza di Fassa (TN), i cui

studenti e insegnanti hanno partecipato al progetto espositivo elaborando opere straordinariamente suggestive sul tema. Moltissimi eventi collaterali completeranno e arricchiranno la rassegna. Info www.su.palazzomagnifica.eu

In attesa della stagione invernale la mostra è visitabile su richiesta per gruppi di almeno 10 persone.

Stagione invernale: orientativamente dall'8 dicembre 2018 al 22 aprile 2019

DA TIZIANO A VAN DYCK

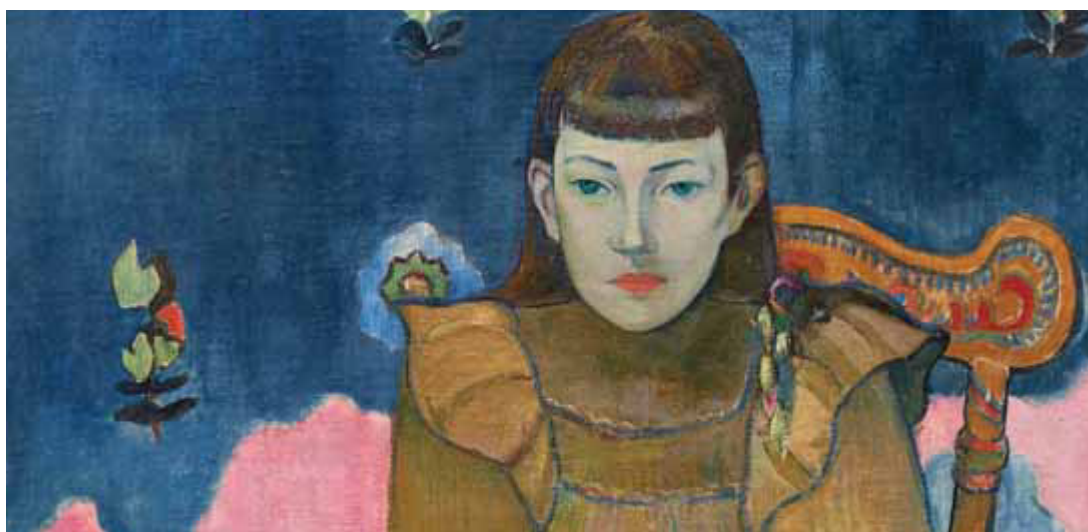


TREVISO, Casa dei Carraresi
26 settembre 2018- 3 febbraio 2019

"Da Tiziano a Van Dyck. Il volto del '500" è partita col piede giusto, cogliendo persino di sorpresa la squadra di Artika che ne cura l'organizzazione e che non si attendeva ciò che invece è accaduto: il prefigurarsi del quasi tutto esaurito per alcune settimane di gennaio. Lo conferma Daniel Buso, "regista" dell'esposizione che sarà possibile ammirare ai Carraresi a partire dal 26 settembre. "Al solo primo annuncio, con la campagna di comunicazione appena avviata, abbiamo ricevuto un numero inaspettato di chiamate da parte di persone e gruppi interessati a visitare la mostra. Naturalmente questa effervescenza non può che farci piacere. Abbiamo rilevato che, soprattutto da parte dei gruppi, le prenotazioni fioccano per l'ultima parte della mostra, concentrandosi principalmente a partire dalla seconda metà di gennaio, settimane nelle quali si va verso il tutto esaurito per diverse giornate. Infatti, molti gruppi ed associazioni hanno già da tempo programmato le uscite per l'intero 2018 e stanno adesso mettendo a punto la prima parte del 2019. Poiché la chiusura della nostra mostra è prevista per il 3 febbraio, lo spazio che possiamo offrire è purtroppo poco. Per questo, nei prossimi giorni mi farò portavoce, con i responsabili di Casa dei Carraresi, per un prolungamento della mostra. Visto che già adesso sono veramente in molti a sollecitarcelo.

Non so se la programmazione dei Carraresi lo consentirà, ma sarebbe nostro desiderio prolungare la mostra sino all'inizio di aprile, per offrire veramente a tutti la possibilità di visitarla. Con gli stessi responsabili apriremo, già dal primo di settembre, un corner all'interno della Casa dei Carraresi, dove presentare la mostra che in quella sede aprirà i battenti il successivo 26 e proporre al pubblico l'acquisto preventivo dei biglietti, usufruendo anche di uno sconto. Certo è, conclude Daniel Buso, "che i segnali positivi ci sono, sono forti e questo ci sta mettendo addosso un grande entusiasmo".

GAUGUIN E GLI IMPRESSIONISTI



Padova, Palazzo Zabarella

29 settembre 2018- 27 gennaio 2019

Dipinti, o più correttamente *capolavori*, di Cézanne, Degas, Gauguin, Manet, Monet, Berthe Morisot, Renoir, Matisse sono proposti in Gauguin e gli Impressionisti. Capolavori dalla Collezione Ordrupgaard, dal 29 settembre 2018 al 27 gennaio 2019, a Palazzo Zabarella.

La Fondazione Bano e il Comune di Padova sono entrati, unici per l'Italia, nel pool di quattro grandi sedi mondiali selezionate ad accogliere la celebre Collezione danese, eccezionalmente disponibile per il completo rinnovo del Museo che ad essa è dedicato a Copenaghen. In questi mesi la mostra Gauguin e gli Impressionisti è in corso alla National Gallery of Canada, per raggiungere quindi l'Italia, in Palazzo Zabarella e concludersi in una sede svizzera, prima di rientrare definitivamente all'Ordrupgaard Museum, a nord di Copenaghen. Gauguin e gli Impressionisti. Capolavori dalla Collezione Ordrupgaard consentirà al pubblico italiano di ammirare una strepitosa selezione di opere, il fior fiore della Collezione creata ai primi del Novecento dal banchiere, assicuratore, Consigliere di Stato e filantropo Wilhelm Hansen e da sua moglie Henny. Collezione che è considerata oggi una delle più belle raccolte europee di arte impressionista. E che, all'indomani del primo conflitto mondiale veniva valutata come « senza rivali nel nord Europa ». Hansen, che sino ad allora aveva collezionato solo pittura danese, fu affascinato dalla nuova pittura francese in occasione del suo primo viaggio d'affari a Parigi nel 1893. Viaggio seguito da metodiche visite al Salon, alle gallerie e ai musei. Da queste frequentazioni maturò, nel 1915, il progetto di creare una collezione di arte francese all'altezza della sua collezione danese. Alla decisione non fu estranea l'idea che l'arte francese fosse destinata ad un rapido aumento di valore e risultasse quindi un perfetto investimento, purché ad essere acquistate fossero le opere realmente più importanti sul mercato. Scelta che spiega la presenza, in Collezione, di una concentrazione così elevata di capolavori. In soli due anni, dal 1916 al 1918, Hansen riuscì a creare, grazie anche agli avveduti consigli di uno dei più importanti critici d'arte del momento, Théodore Duret, una collezione che il suo collega collezionista svedese Klas Fåhræus avrebbe descritto come la "migliore collezione impressionista al mondo". Per finanziare l'acquisto di opere d'arte, Hansen creò un Consorzio, nel quale coinvolse amici facoltosi, interessati a portare

in Danimarca la nuova arte francese e in particolare gli Impressionisti, gli artisti che li hanno preceduti, i loro due successori, Cézanne e Gauguin.

Nell'immediato dopoguerra, il Consorzio colse le occasioni che il mercato offriva, acquistando intere importanti collezioni e singole opere d'eccezione. Ad esempio, nella primavera del 1918, riuscì ad investire oltre mezzo milione di franchi per comperare opere offerte nelle aste della tenuta di Degas, che misero sul mercato la sua favolosa collezione d'arte. Per la Collezione, Hansen costruì una nuova Galleria dove, una volta la settimana, il pubblico poteva ammirare le sue 156 opere - che spaziavano dalle tele neoclassiche e romantiche, con David e Delacroix, al realismo e all'impressionismo, al post-impressionismo con Cézanne e Gauguin, e infine Matisse come il primo dei fauve. Nel '22, la Landmandsbanken (la banca danese degli agricoltori), a quel tempo la più grande banca privata del paese, fallì e trascinò nel suo fallimento anche il finanziere e collezionista che, per evitare il tracollo, decise di svendere i suoi quadri francesi. Poi la ripresa e, con essa, la decisione di ricostituire la Collezione. Tra le nuove acquisizioni c'erano il *Ritratto di George Sand* di Delacroix, una *Marina a Le Havre* di Monet, *Il Lottatore* di Daumier. Anche la favolosa interpretazione di Courbet del *Capriolo nella neve* si unì alla collezione di Hansen, dove avrebbe preso il suo posto come una delle sue opere principali. L'ultimo acquisto fu di un piccolo pastello di Degas, raffigurante una ballerina che si chinava per aggiustarsi la scarpetta. Il pastello era stato in precedenza di proprietà di Paul Gauguin, che era un grande ammiratore di Degas, e aveva incorporato il pastello sullo sfondo di una delle sue immagini di fiori. Nel 1931 Hansen aveva acquistato il pastello dal politico e scrittore danese Edvard Brandes, che lo aveva avuto da sua cognata, Mette Gauguin. "Ora ho finito con gli acquisti", affermò Hansen. La raccolta era completa, ma non era più aperta al pubblico. Wilhelm Hansen si sentiva amareggiato. Fu sua moglie a trasmettere la collezione allo stato della Danimarca, rendendola così pubblica.

ARTE E MAGIA. IL FASCINO DELL'ESOTERISMO IN EUROPA



Rovigo, palazzo Roverella
29 settembre 2018-27 gennaio 2019

Arte e Magia. Il fascino dell'esoterismo in Europa (promossa dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo, con il Comune di Rovigo e l'Accademia dei Concordi, a Palazzo Roverella sino al 27 gennaio, a cura di Francesco Parisi) indaga i rapporti tra le correnti esoteriche in voga tra il 1860 e gli anni immediatamente successivi al primo conflitto mondiale, in particolare tra il pensiero magico-irrazionalista e la sua influenza sulle arti figurative europee.

Suddivisa per suggestive sezioni tematiche, la mostra dispiega una vasta costellazione di espressioni artistiche che evidenzieranno quanto il pensiero esoterico abbia influenzato sia gli sviluppi del Simbolismo europeo sia, in molti casi, la nascita stessa delle avanguardie storiche.

Il movimento simbolista trovò nell'occultismo *fin de siècle* un terreno poetico attraverso cui dispiegare un enorme bagaglio di figurazioni, miti, emblemi e filosofie eterodosse. Grazie a questo connubio tra occultismo e simbolismo l'artista era in grado di perdersi tra creature fantastiche, bellezze perverse e altrettante oscure demonolatrie. I maggiori centri in cui fu rilevante l'influenza della cultura esoterica sulle arti figurative si situarono tra la Francia ed il Belgio dove la corrente simbolista si intrecciò spesso con la letteratura. La *vague* esoterica fu talmente popolare tra gli artisti che il volume di Alfred Schuré *I grandi iniziati*, divenne in breve un *best seller* mondiale e fonte di ispirazione per pittori e scultori così come pochi decenni prima lo era stato uno dei principali romanzi della decadenza *Là-bas* di Joris-Karl Huysmans.

Con l'avvento del modernismo e nel corso dei primi decenni del novecento l'esoterismo occidentale acquisì invece il titolo di "controcultura" che le restituì un ruolo comprimario nello sviluppo dell'avanguardia artistica europea cooptando al suo interno, grazie al suo innegabile fascino, alcune delle menti più affascinanti della società contemporanea.

Il clima spirituale dell'Europa *fin de siècle* favorì anche l'interesse per le religioni orientali, *in primis* il Buddismo, che creò una sorta di moda alternativa coinvolgendo viaggiatori, scrittori e giornalisti. Le dottrine teosofiche di Elena Petrovna Blavatsky e, più tardi, le teorie antroposofiche di Rudolf Steiner si

diffusero rapidamente anche in Italia complice la forte presenza della comunità inglese a Firenze e tedesca a Roma. In mostra, il ricchissimo percorso espositivo trova inizio nel segno di Arpocrate, il gesto della mano o del dito posto davanti alla bocca, a simboleggiare l'invito a mantenere il cosiddetto "segreto iniziatico". Qui illustrato da opere di Louis Welden Hawkins, Boleslas Biegas, Pierre Fix-Masseau, Fernand Khnopff, Odilon Redon, Jean Delville, Giorgio Kienerk, Leonardo Bistolfi etc.. Si indaga quindi l'architettura esoterica, con i suoi templi ed i suoi altari, spesso espressa ricorrendo ad allusioni simboliche e messaggi iniziatici. In questa sezione, sono presenti opere di Ferdinand Hodler, Léonard Sarluis, Hermann Obrist, Hugo Höppener (Fidus), Hendrik P. Berlage, Jahannes Mathieu Leuweriks, Ernesto Basile etc... Psyche, Cosmo, Aura è il titolo della terza sezione, a descrivere fenomeni come le apparizioni spiritiche, la telepatia, la materializzazione di energie psichiche, o l'esistenza di mondi non visibili e le cosiddette Aure. Temi illustrati da opere di Piet Mondrian, Romolo Romani, Arnaldo Ginna, Jozef Peeters, Franz Marc, etc.. Superate le visioni e i temi simbolisti con l'avvento delle nuove ricerche sulla forma, gli artisti avevano conquistato una libertà interiore attraverso la riscoperta di misteriose forme ancestrali ed avevano iniziato ad utilizzare forme archetipiche dell'inconscio collettivo e di temi come quello ascensionalistico (monti, torri, triangoli), cosmico (cerchi, sfere, prospettive) o di pura speculazione mistica. Come testimoniano le opere di Johannes Itten, Hilma af Klint, Giacomo Balla, Wassily Kandinsky, Marcel Duchamp, Julius Evola, etc... Diavoli streghe e maghi, e con loro Lucifero, angelo decaduto, androgino. Li ritroviamo in romanzi e in dipinti di George Frederic Watts, Albert Welty, Luis Ricardo Falero, Armand Rassenfosse, Alberto Martini, Rudolf Jettmar, Fritz Roeber, Alfred Kubin, Georges Frampton, Austin Osman Spare, etc... La *vague spiritistica*, tema della sesta sezione, portò alla scoperta di nuovi linguaggi artistici come il disegno automatico – con cui l'illustratore inglese Austin Osman Spare raggiunse uno dei vertici della sua produzione artistica – e la fotografia futurista con Anton Giulio Bragaglia. In mostra, opere di Albert Von Keller, Edvard Munch, Gabriel von Max, Anton Giulio Bragaglia, Josef Váchal, Hans Baluschek, etc.. Il focus si sposta quindi su La notte e i suoi invitati, demoni e animali, vampiri, pipistrelli ma anche conigli, abituali compagni, questi ultimi, delle streghe. Tra gli artisti: Eugene Grasset, Sidney Sime, Panuska Jaroslav, Raoul Dal Molin Ferenzona, Auguste Rodin, etc.. Nella seconda metà dell'Ottocento in Europa esplode la fascinazione, destinata a durare a lungo, dell'India e dell'Oriente. In Ex Oriente Lux sono esposte opere di: Leon Frederic, Sascha Schneider, Karl Wilhelm Dieffenbach, Raoul du Gardier, Fernand Khnopff, Jean Delville, Odilon Redon, etc... Dall'India a Monte Verità e alla "Cooperativa individualistica vegetabiliana" (1901-1920) che vi attrasse artisti, intellettuali, rifugiati politici, anarchici, comunisti, teosofi, massoni, rosacroci. Un eterogeneo movimento che praticava una sorta di rifiuto del mondo e che in mostra è ricordato con opere di Fidus, Alexej von Jawlensky, Walter Helbig, Anna Iduna Zehnder, Marianne Werefkin, Arthur Segal, etc... Nella sezione *Sâr Mérodack* e il *Salon de la Rose+Croix* viene rievocato il cosiddetto Rinascimento Occultista si sviluppò principalmente a Parigi e che riunì una galassia di scrittori, giornalisti, maghi ed artisti. Tra loro Joséphin Péladan, fondatore del *Salon de la Rose+Croix*. In mostra opere di: Carlos Schwabe, Alexandre Séon, Alphonse Osbert, Fernand Khnopff, Jean Delville, Jan Toorop, Gaetano Previati, Emile Fabry, etc... Infine Il segno magico. Esoterismo e occultismo nella grafica e nell'illustrazione sezione riservata al libro illustrato. Con libri illustrati ed incisioni di: Manuel Orazi, Eugene Grasset, Romolo Quaglino, Alberto Martini, Ludwig

Fahrenkrog, Romolo Romani, Raoul dal Molin Ferenzona, Henry De Groux, Marcel Roux, Richard Teschner, Carl Schmidt-Helmbrechts, James Ensor, etc... A completare un percorso che, in undici sezioni estremamente documentate, fa il punto su movimenti e tensioni, culturali ed artistiche, che carsicamente hanno percorso l'intero Novecento e che riaffiorano anche nell'arte e nella coscienza dell'oggi.

ANTONIO LIGABUE: L'UOMO, IL PITTORE



**Padova, Musei Civici degli Eremitani
22 settembre 2018 - 17 febbraio 2019**

Una vita segnata da drammi familiari e da violenti crisi nervose, con ricoveri in manicomio prima nella natia Svizzera poi a Reggio Emilia, ma dedicata interamente alla pittura, dagli autoritratti agli animali selvaggi e domestici, ai paesaggi agresti fino ai mondi fantastici e lontani scaturiti dallo sfogliare libri. Pare ruotare attorno al binomio "sofferenza e creatività" l'esperienza esistenziale e artistica di Antonio Ligabue, il pittore italo-svizzero (Zurigo 1899 – Gualtieri 1965) al centro della mostra monografica aperta dal 22 settembre fino al 17 febbraio, nelle sale dei Musei Civici agli Eremitani, a Padova. Ligabue, protagonista sessantenne della sua prima mostra personale a Roma nel 1961, fatto conoscere al grande pubblico a metà degli anni '70 da uno sceneggiato televisivo interpretato da Flavio Bucci, pare essere l'ideale interprete – come rilevano gli organizzatori – di quanto sostenuto dal pittore Ernst Ludwig Kirchner, uno fra i maggiori esponenti dell'espressionismo tedesco: *"se si potesse trasformare completamente la sofferenza in creatività, si schiuderebbero nuove, incredibili possibilità"*. Nel pittore racchiuso un tempo nella dizione artista "naïf" (con accostamenti ideali al francese Rousseau detto il "doganiere"), l'opera sembra così essere lo strumento che ripara le violenze e le difficoltà della vita. "Antonio Ligabue. L'uomo, il pittore" (catalogo Skira), attraverso una settantina di dipinti, tre dei quali inediti, dieci opere su carta e sette sculture – fusioni in bronzo dalle originali che Ligabue realizzò in creta adoperando l'argilla delle sponde del Po, nella Bassa reggiana dove visse, dopo l'espulsione dalla natia Svizzera, fino alla morte – vuole essere "un percorso attraverso la vita e l'arte di un artista la cui vicenda esistenziale è dominata dalla solitudine, dall'emarginazione, riscattate solo da uno sconfinato amore per la pittura". L'esposizione si apre con gli autoritratti, a cui seguono gli animali selvaggi e domestici, i lavori che richiamano terre lontane, sognate e immaginate sfogliando i libri a portata di mano o studiando le figurine Liebig e, infine, il paesaggio agreste. Per la prima volta sarà visibile al pubblico una selezione di documenti originali, dedicati alla vicenda biografica dell'artista.

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