

Riflessi

RIVISTA DI APPROFONDIMENTI CULTURALI

Edizione nr. 80, luglio 2021

L'ARTE E L'IDEA
Luigi la Gloria

EPIGENETICA TRA PASSATO E FUTURO
Anna Valerio

QUANDO LA VITA NON BASTA: LE FINZIONI LETTERARIE DI FERNANDO PESSOA
Piera Melone

TEATRO, CHE FARE IN TEMPO DI COVID-19
Ernesto Aufiero

AYN RAND E LA SUA FILOSOFIA SCOMODA
Paolo Zannetti

UN PENSIERO SUL GRANDE MISTERO DELLA MORTE
Luigi la Gloria

COMPONENTI E FORME DEI COMPORTAMENTI CRIMINALI
Alessandro Giuriati

UN CLASSICO MODERNISTA: GIO PONTI E L'ARCHITETTURA TRA CIELO E TERRA
Alice Fasano

**LA GUERRA FREDDA E LA CRISI DEI MISSILI A CUBA, ANATOMIA
DI UN MANCATO OLOCAUSTO NUCLEARE**
Dario Bracco

IL GENOMA DI CANGRANDE DELLA SCALA: IL DNA COME FONTE STORICA

MUSEO NAZIONALE: COLLEZIONE SALCE

QUANDO GIGLI, LA CALLAS E PAVAROTTI... I TEATRI STORICI DEL POLESINE

LE MOSTRE PROROGATE

PALLADIO, BASSANO E IL PONTE. INVENZIONE, STORIA, MITO

INDICE

L'ARTE E L'IDEA <i>Luigi la Gloria</i>	pag.	02
EPIGENETICA TRA PASSATO E FUTURO <i>Anna Valerio</i>	pag.	08
QUANDO LA VITA NON BASTA: LE FINZIONI LETTERARIE DI FERNANDO PESSOA <i>Piera Melone</i>	pag.	13
TEATRO, CHE FARE IN TEMPO DI COVID-19 <i>Ernesto Aufiero</i>	pag.	18
AYN RAND E LA SUA FILOSOFIA SCOMODA <i>Paolo Zannetti</i>	pag.	24
UN PENSIERO SUL GRANDE MISTERO DELLA MORTE <i>Luigi la Gloria</i>	pag.	27
COMPONENTI E FORME DEI COMPORTAMENTI CRIMINALI <i>Alessandro Giuriati</i>	pag.	29
UN CLASSICO MODERNISTA: GIO PONTI E L'ARCHITETTURA TRA CIELO E TERRA <i>Alice Fasano</i>	pag.	32
LA GUERRA FREDDA E LA CRISI DEI MISSILI A CUBA, ANATOMIA DI UN MANCATO OLOCAUSTO NUCLEARE <i>Dario Bracco</i>	pag.	39
IL GENOMA DI CANGRANDE DELLA SCALA: IL DNA COME FONTE STORICA	pag.	42
MUSEO NAZIONALE: COLLEZIONE SALCE	pag.	46
QUANDO GIGLI, LA CALLAS E PAVAROTTI... I TEATRI STORICI DEL POLESINE	pag.	48
LE MOSTRE PROROGATE	pag.	51
PALLADIO, BASSANO E IL PONTE. INVENZIONE, STORIA, MITO	pag.	53

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

Vice Direttore
Anna Valerio
anna.valerio@riflessionline.it

Coordinatore Editoriale
Gianfranco Coccia

L'ARTE E L'IDEA

Luigi la Gloria



E' certamente intorno alla figura dello storico dell'arte Giovan Pietro Bellori, 1613, 1696, che convergono le riflessioni sui fondamenti di Idea, dalla genesi platonica e alla sua confluenza nella sfera dell'arte. Il punto di partenza della sua riscoperta della bellezza ideale è certamente riconducibile a Raffaello e alla filosofia di Platone. Le teorie del filosofo greco vengono metabolizzate dal Bellori e rielaborate sotto una nuova veste: se per i platonici l'arte non era altro che un'imitazione di quello che era il sublime mondo delle idee già insito all'interno della mente dell'artista esecutore dell'opera d'arte, per Bellori questo concetto si evolve ulteriormente mettendo in primo piano il ruolo fondamentale della Natura. Secondo il critico le idee non sono presenti a priori nella mente umana ma vengono ispirate grazie alla contemplazione della natura stessa.

Nel suo saggio, *La bellezza nella natura*, Vladimir Solov'ëv, filosofo, poeta e critico letterario russo, che ebbe un ruolo assai significativo nello sviluppo della filosofia e della poesia russa della fine del XIX, pone il problema fondamentale di quanto la bellezza apporti *un miglioramento effettivo della realtà*. Per Solov'ëv, l'estetica della fine del XIX secolo, e certamente anche degli inizi del XX vive una profonda crisi, confusa tra due estremizzazioni: l'idealismo e l'utilitarismo inteso come principio che fonda la sua morale sull'utilità. Pensare alla bellezza, dice, come riflesso dell'Idea assoluta, è certamente la via che porta all'astrazione e di conseguenza all'astrattismo della bellezza, dunque privandola della capacità di concretizzarsi nella realtà.

La bellezza è senza dubbio una realtà nella quale *verità* e *bene* prendono corpo acquisendo una loro concretezza sensibile. Ed è quindi, sulla base di un principio

interattivo di soggettivo e oggettivo che la bellezza si lega alla capacità creatrice dell'uomo di trasfigurare la realtà.



Da l'Umanesimo prima e conseguentemente dal Rinascimento, emerge una nuova Idea dell'arte, che apre al passaggio da un'estetica che coincide con la teologia e la liturgia, di cui Marsilio Ficino ne è stato un fine maestro, a un'estetica basata sul ragionamento, dunque su una visione molto più umanizzata che trova nutrimento prevalentemente dal recupero della visione dell'estetica precristiana e, per certi aspetti, anche latina. L'affermazione della tridimensionalità esprimerà anche un radicale cambiamento nell'impostazione globale della pittura. Il mondo è dipinto così come lo vede

l'occhio, la mente e l'intelletto dell'artista. Con questa visione, anche se si raffigura qualcosa di religioso, a ispirare non è più semplicemente ciò che raccomandano le Scritture ma prevale la comprensione che l'uomo ha di questo aspetto. Un esempio tra tutti sono certamente i dipinti sacri del Caravaggio.

Una delle sfide più affascinanti che si apre in epoca rinascimentale è la relazione tra il particolare e la totalità. E dunque, il problema molto importante che si presenterà sarà proprio quello dell'elaborazione di una visione unitaria, la ricerca del principio dell'unità. Di conseguenza, in questa diversa forma di elaborazione di un sistema universale di idee, emerge un nuovo *ordinamento giuridico* del diritto dell'individuo. Comincia così una stagione di affermazione dell'uomo che potrebbe essere definita come l'epoca del *progetto uomo* che giungerà a un *antropocentrismo* radicale, con dei risvolti drammatici, sia per l'uomo stesso che per la cultura e la società del tempo.

Come si è detto, il Rinascimento apre a tutto ciò che ha rappresentato la creatività umana classica precristiana, sia dell'antica Grecia sia di Roma. L'artista comprende che, per dar spazio all'inventiva e, quindi, affrancarsi dalla costrizione che la religione esercitava sull'arte, va ad attingere nella mitologia classica.

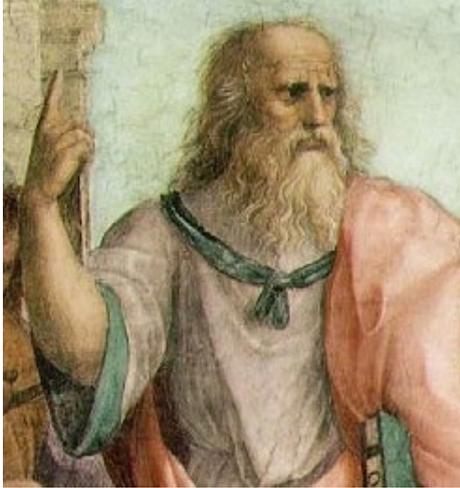


Se approfondiamo le scelte tematiche del pittore francese Nicolas Poussin 1594-1665, che influenzerà per molto tempo la pittura occidentale, appare evidente che egli non intende accettare le soluzioni artistiche del barocco perchè convinto della debolezza di quell'epoca culturale. Poussin respira una razionalità moderna ma si apre all'antichità per una necessità espressiva, studia sì il Rinascimento, ma si lascerà ispirare dall'antico.

Questa sua logica, filtrata da uno spiccato senso *dell'antico*, affascinerà più tardi tutto il movimento del neoclassicismo, soprattutto artisti come David, arrivando fino ad Jean-Auguste Ingres, un pittore complesso, in cui si vede una pittura talmente perfetta dal punto di vista formale che persino l'aspetto tecnico, cioè il movimento del pennello, deve sparire senza lasciare tracce per esaltare la perfezione delle forme. Si arriva dunque, a uno sfumato talmente raffinato che non

si può negare la genialità anche manuale di questi artisti. La superficie è perfettamente chiusa, nessuna pennellata imperfetta lascia intravedere la materia della pittura.

Per comprendere il meccanismo mentale che sta a monte di quelle scelte stilistiche, bisogna in qualche modo recuperare il concetto dell'arte, dell'armonia e della



bellezza della Grecia antica, dove senza dubbio tra le arti una certa preferenza era attribuita alla scultura e all'architettura, cioè al lavoro con una forte componente materica, all'intervento nello spazio come una sorta di divenire del cosmo, di cui l'architettura ne è il prolungamento. Le forme ideali, perfette, i corpi di un'armonia inesistente in natura, i templi di una precisione ottica impeccabile mostrano il dominio dell'idea, quell'idea nella quale è celata la natura delle cose. Il processo della conoscenza permette di attingere a quest'idea e dunque di arrivare a capire come davvero si presenta il *progetto* del reale.

Il primato dell'Idea si afferma certamente con Platone. Tuttavia per i grandi greci, Socrate Platone e Aristotele, l'idea non è ciò che per noi è diventata nell'età moderna, soprattutto da Cartesio in poi. Per Platone l'idea è viva, agisce, e interagisce con il sentire umano. Il pensiero degli antichi greci, fa notare il profondo divario tra l'Idea determinata dall'armonia e la materia, che in se è incerta sia nel suo esistere che nel suo stesso significato.

Solo nella mitologia si risolve il passaggio tra questi due mondi opposti. Pur tuttavia, per effetto della natura tragica del pensiero greco, non l'uomo non riesce superare il divario tra idea e realtà. Il corpo è tragicamente condizionato dal destino del cosmo, dal tempo, dal cambiamento, dagli eventi. Per sfuggire a questo aspetto tragico, è necessario rendere il corpo consono all'idea, strapparli alla corruzione, del divenire e dell'imperfezione. Ma questo, ahinoi è fuori dalla nostra portata, di conseguenza non rimane che la via del disprezzo della morte, sentiero percorso dagli eroi greci che sfidavano la morte, convinti che le loro gesta sarebbero sopravvissute al semplice concetto tempo ma alla stesso destino dell'umanità. Ed è proprio su questo abissale divario tra Idea e Realtà, che in fine emergerà l'arte.

Questi abbozzi ideologici trovano terreno fertile nel neoclassicismo, dove la razionalità esercita un dominio sempre più esplicito e totale, trovando le sue facili traduzioni anche in una forma sociale, culturale e addirittura nel comportamento: *il galateo*. E il *buongusto*, elaborato ed esplicitato anche in una norma, diventa espressione dell'estetica come scienza dell'opera d'arte. Si fa strada sempre di più la divisione tra genio e gusto, artista e spettatore, che da allora dominerà in maniera massiccia l'arte occidentale e la relegherà al ruolo di un oggetto che soddisfa solo una speciale facoltà della mente. L'unità originaria dell'opera d'arte si lacererà tra giudizio estetico e soggettività artistica senza contenuto. A questo punto l'idea e il ragionare si richiamano all'antichità, ma, paradossalmente, se ne distinguono radicalmente. L'idea non è più considerata una realtà viva, il ragionamento non è più inteso come la complessa attività di conoscenza delle idee eterne, con sbocchi persino spirituali, il pensare non ha più il senso di servizio nella ricerca della verità o dei contenuti, ma è sempre più inteso come ricerca dei mezzi al servizio dei fini.

E possibile, in qualche modo, parlare di una sorta di cappa metallica che comincia a calare su questo *progetto uomo* e sulla nuova epoca inaugurata dal Rinascimento, perché la scoperta dell'individuo, del soggetto, dell'uomo, è vittima di un improprio uso dell'intelligenza e della razionalità, i cui esiti, talvolta perversi, si cominciano sempre più a vedere nel primato dell'idea sulla persona stessa. Un amore esasperato per la ragione ha come conseguenza, un uso riduttivo dell'intelligenza e l'uomo viene costretto a semplice mezzo.

Questo abozzo di modernità, comincia allora a vivere in modo tragico le prime gravi contraddizioni. Il sogno di un'umanità riconciliata nell'arte e nell'intelletto, armonizzata spontaneamente con il giusto ordine universale, comincia a vedere sparso il sangue nel nome delle grandi idee. Una razionalità passionale, il nucleo dell'ideologia, schiaccia lo spazio di libertà che il Rinascimento aveva certamente aperto. Idee addirittura umaniste fanno milioni di morti, a partire dalla Rivoluzione francese, questo primo grande tentativo di applicare nel campo dell'umano una pianificazione razionale, dove la società pretende di essere trasparente come il pensiero scientifico.



Emblematico è certamente il dipinto di Delacroix, *La libertà che guida il popolo*, 1830, ispirato alla rivoluzione parigina proprio del 1830 che portò alla destituzione di Carlo X e del suo regime assolutistico, instaurato dopo la messa al bando di Napoleone. In quest'opera, la libertà è rappresentata, in forma ideologica, la bandiera in primo piano, come un sistema ideale convenzionalmente accordato; il petto nudo, cioè la carica passionale con la quale viene sostenuto questo sistema, che avanza

marciando sui cadaveri. La verità è che non si tratta semplicemente di avere idee buone, ma che bisogna essere onesti, altrimenti, cercando di realizzare le idee, ci troviamo di fronte a una *eterogenesi dei fini* imprevedibile, dove la contraddizione tra la natura programmata e pianificata della proprio metodo e quella incontrollata dei suoi esiti diventa insormontabile. La supremazia del bene soltanto ad un livello ideale diventa inevitabilmente una dittatura sull'uomo.

È proprio questa la profonda contraddizione degli ultimi secoli: da un lato, l'affermazione del soggetto porta a scoperte importanti per la vita dell'uomo e favorisce una cultura che per certi versi è l'accezione dell'umanesimo, dall'altro l'assenza di una spiritualità più idealizzata capace di garantire il discernimento tra intelletto e passione, fa sì che l'antropocentrismo radicale rischi di soffocare davanti ai cadaveri che esso stesso produce.

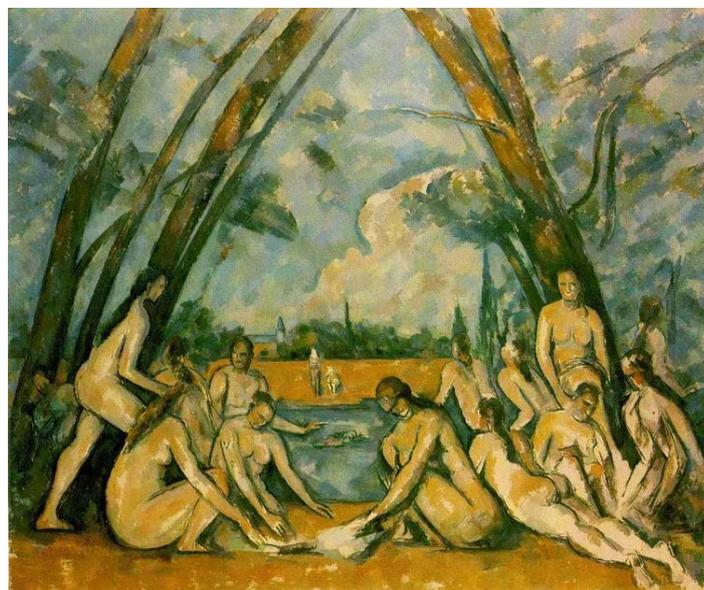
E' soltanto qualche tempo più tardi, nella pittura simbolista e poi in quella che immediatamente precede l'impressionismo francese che comincerà a farsi strada la nostalgia dello *spirituale*.



Van Gogh si fa il drammatico portavoce di un'umanità senza cittadinanza nella compagine europea di quel tempo. Lui e Gauguin diventano certamente i padri del più clamoroso dissenso sull'andamento post-rinascimentale. Tuttavia sono da esso stesso condizionati poichè senza quel processo evolutivo dell'arte che aprì alla modernità, la coscienza del

soggetto non sarebbe stata mai così viva. Ma allo stesso tempo essi diventano gli antesignani della nuova sperimentazione che porterà ad una visione più interirizzata della rappresentazione pittorica. L'arte diventera sempre piu un'espressione diretta dello stato d'animo dell'artista, piochè egli esprime se stesso. L'arte, in una esistenziale contrapposizione al formalismo e al fondamentalismo razionalista, si avvia così sulla strada della multiformità dei linguaggi e delle espressioni.

In Cézanne e van Gogh si riconoscono così i due estremi di quel movimento fluttuante che è cominciato con il Rinascimento ed è proseguito con il Barocco. In Cézanne vediamo una intima, quasi naturale, ricerca del classico, del razionale, dello strutturato, mentre in van Gogh l'indagine si volge all'interno, al personale, ad una libera interpretazione della spiritualità. Un'interessante suddivisione, da un lato, Cézanne, con un principio più oggettivante, e dall'altra, Van Gogh con uno più soggettivo.



Queste oscillazioni tra oggettivo e soggettivo, per come le conosciamo anche dall'ambito del pensiero filosofico, attraversano tutta la nostra storia degli ultimi secoli. In un certo senso, il XX secolo non supererà i due estremi del *pendolo*. Piuttosto, il movimento diventerà sempre più serrato. Se le prime due fluttuazioni, come il *fauvismo* e il *cubismo*, sono ancora due realtà abbastanza circoscritte ed identificabili, in seguito il ritmo si farà sempre più veloce, parossistico, fino a una

sorta di atomizzazione dell'espressione, del linguaggio e dei riferimenti.

Ma quello che il XX secolo ci fa osservare è che l'arte diventa comunque prevalentemente un campo di espressione, di comunicazione e di affermazione del soggetto. Il motto *dipingo come mi sento, mi esprimo come mi sento*, ingloba anche quei movimenti artistici che di per sé si rifanno a un principio più oggettivo. Il

concettualismo arriva ad un ermetismo forse addirittura meno comunicabile dell'espressionismo informale.

E il cubismo con le sue evoluzioni, soprattutto in Picasso, non è meno ermetico dell'*action painting* di Pollok. Dunque, anche i movimenti che di per sé vorrebbero affermare una relazione con il classico, il razionale, l'oggettivo, per esempio l'iperrealismo, lo fanno in modo del tutto soggettivo. Il mondo del soggetto riconosce praticamente come oggettività solo il proprio stato d'animo, e questo andamento si rivela sempre più generale, lasciando che l'impulso interiore trovi degli sbocchi ancora più immediati.

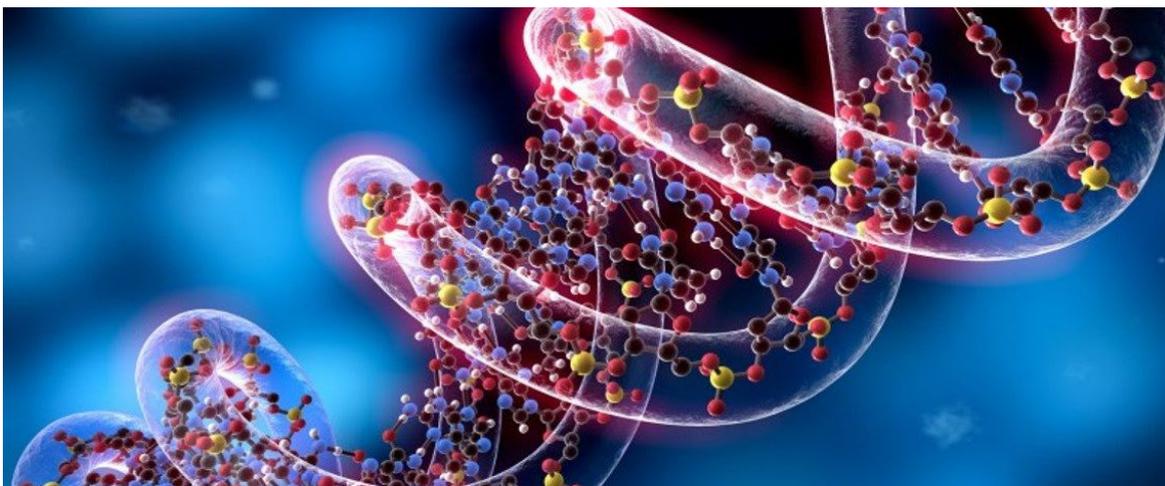
Se nel manifesto surrealista si continua a fare appello a un percorso psicologico e psicoanalitico e l'arte diventa quasi una terapia di liberazione dalle angosce e dagli incubi di cui il *soggetto* è popolato, nella pittura di Georges Mathieu la mano dell'artista diventa quasi un sismografo, il pittore utilizza direttamente il tubo del colore, saltando il pennello o la spatola, proprio per poter esportare sulla tela, con più radicale immediatezza, la percezione di sé.

Ma se la bellezza rappresenta il *vero* idealizzato, allora oggi non si può nascondere la preoccupazione di fronte a ciò che esprime l'arte contemporanea.

La scomposizione, la rottura, lo squilibrio, l'isolamento delle parti sono innegabilmente il linguaggio consolidato e acquisito in molte correnti dell'arte contemporanea. E parlare della bellezza all'interno di un tale ambito è più o meno come parlare di solidarietà all'interno di un mondo pervaso da un assoluto individualismo, dove ognuno è interessato al benessere di se stesso. L'arte contemporanea voleva essere una piena affermazione della libertà del soggetto, ma ciò che annuncia è di fatto la tragedia dell'arte.

EPIGENETICA TRA PASSATO E FUTURO

Anna Valerio



"L'epigenetica consiste in tutte quelle cose occulte e meravigliose che la genetica non è in grado di spiegare". Mi piace esordire con questa definizione, formulata da Denise Barlow, riguardante un aspetto della scienza che oggi fa davvero parlare.

Oggi come ieri, del resto.

Già nel III secolo a.C. Aristotele aveva infatti coniato il suggestivo termine *entelechia* per indicare la sua concezione della realtà come qualcosa che porta già in sé la propria destinazione finale verso la quale tende. E in epoca moderna questa stessa teoria, con poche varianti per la verità riduttive, era stata denominata *vitalismo* e ne era stato portabandiera Hans Eduard Driesch, biologo e filosofo tedesco vissuto a cavallo del XX secolo, che con i suoi studi intendeva risalire alle cause prime dello sviluppo embrionale e individuarne la genesi a partire dagli stadi precoci fino alla forma adulta. Così facendo, alla fine del XIX secolo, fornì la prova sperimentale proprio della teoria aristotelica dell'*epigenesi* in base alla quale l'embrione si sviluppa gradualmente così che per prime diventano visibili le caratteristiche generali e solo dopo quelle più specifiche. Proprio a causa di questa teoria, colui che è annoverato tra i maggiori filosofi dell'antichità, potremmo dire un vitalista *ante litteram*, era stato avversato con forza, molti secoli dopo la sua morte, dai sostenitori della teoria antagonista del *preformismo* secondo la quale un uomo in miniatura era presente, preformato appunto, nello sperma maschile o nell'ovulo femminile. Driesch teorizzò inoltre che da uno stesso tessuto possano svilupparsi, a seconda delle differenti posizioni, elementi completamente diversi e di questo diede prova sperimentale con i suoi studi condotti sulle uova di riccio marino. Più di duemila anni dopo era dunque dimostrata la teoria aristotelica ma voglio aggiungere che la genetica di Aristotele, ovviamente del tutto speculativa, è sorprendentemente attuale e per alcuni aspetti anticipatoria delle conoscenze più moderne: ci sbalordisce, per esempio, quando sostiene che con lo sperma maschile e femminile vengono trasmessi all'embrione degli "impulsi" che permettono la trasmissione delle caratteristiche ereditarie.

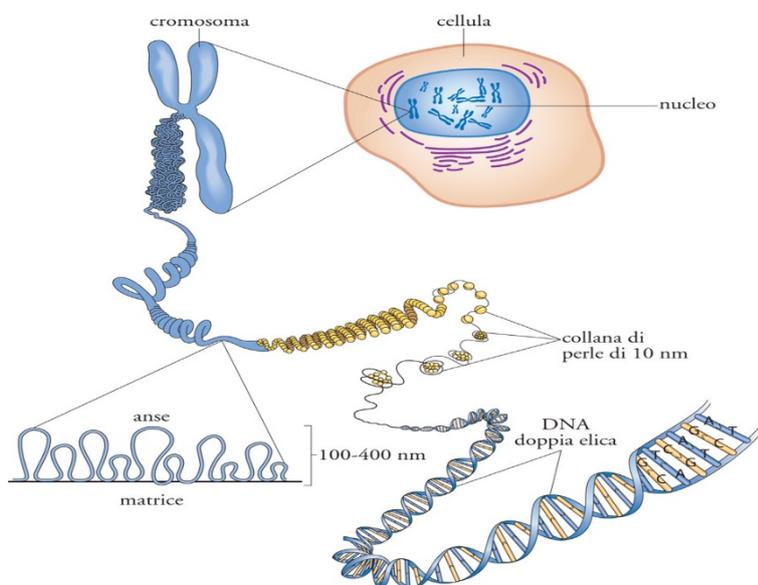
Ma è nel 1942 che il genetista inglese Conrad Waddington riporta in auge il termine *epigenetica* definendola “quel ramo della biologia che studia le interazioni causali fra i geni e il loro prodotto”.

Oggi noi con questo termine intendiamo quella branca della scienza che descrive la trasmissione di caratteri legata non tanto al corredo genico in sé quanto alla sua interrelazione con l'ambiente; si parla quindi della trasmissione di un qualcosa che non altera la sequenza genica, cioè la struttura dell'informazione, ma ne modifica l'attività, vale a dire il modo in cui questa viene o non viene espressa. In breve il come, il quando e il quanto ciò che sta scritto nel DNA diventa manifesto nella complessità esteriore dell'individuo.

Siamo soliti definirle, con quello che pare un ossimoro, *modificazioni fenotipiche ereditabili nell'espressione di un gene*. In altre parole in che modo l'ambiente modifica l'attività di un gene senza modificare l'informazione in esso contenuta. Trattati ereditari, quindi, a cui però non corrispondono cambiamenti nella sequenza del DNA. Queste modificazioni, dette *epimutazioni*, sono stabili per l'intera durata di vita della cellula che ne è interessata e possono anche essere trasmesse alle cellule che da essa derivano grazie proprio al meccanismo della divisione cellulare ma non implicano, come si è detto, cambi di sequenza nel DNA, pur comportando una diversa espressione dei geni.

E come è possibile tutto questo? Forse è bene fare un passo indietro.

Nel nucleo di ogni cellula umana il DNA dei quarantasei cromosomi è condensato in una affascinante struttura “a collana di perle” dove brevi tratti di DNA si avvolgono attorno a 8 proteine chiamate istoni. Tale struttura, la cromatina, risulta in ogni momento più o meno spiralizzata e proprio al suo grado di spiralizzazione è



legata la possibilità o meno che un certo tratto di DNA venga trascritto, quindi diventi operativo. Questo perché proprio la disposizione tridimensionale dell'acido desossiribonucleico permette o nega l'accesso ai fattori di trascrizione che sono indispensabili per dare l'avvio a tutta quella cascata di eventi che si può così sintetizzare: “dal gene alla proteina”. Solo se e dove la cromatina risulta despiralizzata, e quindi poco condensata, i fattori di

trascrizione si possono legare e dare inizio alle danze.

Pare che per questo siano cruciali tre codici: la disposizione non casuale che i cromosomi assumono all'interno del nucleo (codice posizionale), il numero di

nucleosomi che sono appunto le “perle” della collana (codice nucleosomico) e infine le modificazioni delle proteine istoniche (codice istonico).

Oggi noi conosciamo bene alcuni meccanismi epigenetici per es. sappiamo che l’aggiunta di un gruppo metile (-CH₃) in una posizione precisa della molecola di citosina (una delle 4 diverse basi azotate che sono presenti nel DNA) oppure l’addizione di gruppi acetili (-COCH₃) alle proteine strutturali della cromatina nucleare (gli istoni di cui si è detto attorno alle quali il DNA si condensa) comportano un’alterata accessibilità delle regioni genomiche interessate dal fenomeno. Infatti la cromatina acetilata non ha più la sua carica positiva quindi non può più legare il DNA, che è carico negativamente, e così si ripiega strettamente in una struttura chiusa che può rendere difficoltosa o impossibile la trascrizione cioè la copiatura del DNA in RNA per poter fare proteine. La conseguenza è una modificazione dell’espressione genica. Se la cromatina non è acetilata risulta accessibile e quindi funzionante. Al contrario, la metilazione della citosina ha invece l’effetto di “spegnere” il gene.

Gli studi più interessanti di epigenetica sono da sempre quelli eseguiti sui gemelli monozigoti i quali, pur possedendo lo stesso patrimonio genetico, durante la crescita possono differenziarsi a causa di diversi stili di vita, o dell’ambiente in cui vivono quando sia diverso, o per le emozioni e le sofferenze patite che possono indurre attivazione o disattivazione di certi geni e conseguenti cambiamenti. Tali cambiamenti non si perdono ma anzi si conservano e vengono trasmessi alla progenie cellulare fino a che l’organismo che ne è interessato ha vita.

Quelle differenze che si osservano fra gemelli monozigoti potrebbero essere provocate proprio da fattori epigenetici. Questa è l’ipotesi formulata da un gruppo di ricercatori che hanno pubblicato uno studio sulla rivista *Proceedings of the National Academy of Sciences* sui profili epigenetici di 80 coppie di gemelli di età variabile tra i 3 e i 74 anni. Nel 35% dei casi i gemelli presentavano profili epigenetici significativamente differenti, mentre il restante 65% delle coppie possedeva schemi epigenetici identici. L’aspetto intrigante della ricerca è che nei primi anni di vita i gemelli erano indistinguibili ma, andando avanti con l’età, le coppie manifestavano via via differenze sempre maggiori. Le differenze più grandi si osservavano tra le coppie che avevano trascorso insieme periodi di tempo più brevi o che avevano avuto una storia medica differente magari a seguito di incidente o altro. Pare inoltre che fattori ambientali come il fumo, l’attività fisica, l’assunzione di farmaci possano influire sui profili epigenetici di gemelli identici ed eventualmente portare a differenze nell’insorgenza di malattie.

Allora potremmo dire che una mutazione epigenetica può essere intesa come la risposta a stimoli ambientali sia esterni che interni ed essere un cambiamento adattativo che le cellule mettono in opera in situazioni straordinarie o nuove. E tali risposte possono essere fisiologiche, come nel caso dei neuroni che per favorire l’apprendimento e la memoria sfruttano meccanismi epigenetici, ma anche patologiche e pare che sia questo il caso dei disturbi mentali e dei tumori. Insomma è davvero stretta la relazione tra chi siamo, l’ambiente in cui viviamo, le sostanze con cui entriamo in contatto e quelle malattie multifattoriali (per esempio cancro, disturbi psichiatrici ecc) che ancora non hanno trovato una chiara origine genetica. E proprio nel campo delle malattie psichiatriche, specificatamente nella

depressione e nella dipendenza da sostanze, è stato dimostrato già da tempo (Eric J. Nestler, *Le Scienze*, 2012) un ruolo importante delle modifiche epigenetiche. Nei topi a cui sia stata a lungo somministrata cocaina si attivano, tramite acetilazioni istoniche, all'incirca 100 geni mai attivati in precedenza. E queste acetilazioni favoriscono future attivazioni poiché lasciano la cromatina despiralizzata. Questo fa sì che, anche dopo un lungo periodo di astinenza, il centro ipotalamico della ricompensa ricordi la sensazione gratificante provocata dall'assunzione di droga e renda il soggetto più predisposto ad assumere nuovamente la stessa sostanza. Ecco una possibile spiegazione della difficoltà di uscire dal tunnel dell'utilizzazione di sostanze d'abuso e delle frequenti ricadute che si osservano anche a distanza di tempo!

Analogamente, ma con processo contrario, se topi normali vengono posti a contatto con topi aggressivi tanto da subire atti di prepotenza, nei loro neuroni si osservano "cambiamenti epigenetici di circa 2000 geni". In questo caso vi è un aumento della metilazione degli istoni, che, condensando la cromatina, reprime l'attività genica. Sembra quindi che la depressione (magari derivata dal subire atti di bullismo) possa disattivare geni importanti che normalmente attiverrebbero quella parte del cervello che permette all'animale di sentirsi bene. I processi epigenetici normalmente vantaggiosi e regolati parrebbero quindi andare in tilt nella dipendenza o la depressione.

Il genetista inglese Marcus Pembrey ha recentemente pubblicato uno studio sulla prestigiosa rivista *European Journal of Human Genetics* nel quale ipotizza che alcuni meccanismi epigenetici potrebbero addirittura passare dai genitori ai figli, rendendo conto della trasmissione tuttora inspiegata di alcune malattie. Egli osserva che i nipoti dei nonni paterni (ma non materni) di un gruppo di svedesi, che durante la preadolescenza erano stati esposti alla carestia del XIX secolo, avevano meno probabilità di morire di malattie cardiovascolari e quindi vivevano più a lungo; al contrario l'abbondanza di cibo aumentava nei nipoti la mortalità per diabete, suggerendo che ciò fosse dovuto a una eredità epigenetica trans generazionale. Questi dati sembrano proprio dirci che anche le caratteristiche epigenetiche si ereditano.

Del resto nel corso dello sviluppo degli organismi eucarioti pluricellulari (noi umani, per esempio) le cellule, che hanno tutte lo stesso corredo genetico, si differenziano in tipi cellulari con diverse funzioni e questo è possibile perché la morfogenesi (l'insieme dei processi che portano alla formazione dei tessuti e degli organi) accende o spegne geni diversi nelle diverse cellule spingendole a percorrere una strada o un'altra con il risultato finale che, a partire da un'unica cellula, si struttura un organismo completo.

Come sappiamo bene ognuno di noi ha il suo DNA, uguale in ogni cellula, e con esso i geni ma, come abbiamo visto, questi possono essere accesi o spenti grazie a vari processi. La causa scatenante l'accensione o lo spegnimento sta nell'ambiente dove la disponibilità di nutrienti, il clima, il contatto con sostanze tossiche etc. creano esigenze alle quali l'individuo risponde adeguandosi. Questo adeguamento è reso possibile dai circa 30000 geni del nostro DNA che rispondono all'ambiente

silenziandosi o accendendosi a seconda delle esigenze. E questo con un piccolo acetile, per esempio, senza modificazioni di sequenza.

E' semplice: i geni lavorano se c'è necessità e producono per esempio gli enzimi digestivi se c'è del cibo da digerire. Quando cibo non ce n'è, non lavorano. Se ci esponiamo al sole si attivano i geni della melanina che stendono quel delizioso velo protettivo colorato sulla nostra pelle, ma quando finisce l'estate quegli stessi geni si spengono e rimangono inattivi fino alla prossima esposizione e così via. Quando è necessario il gene si esprime. E anche quando sta zitto lo fa per necessità. E' davvero semplice.

Eppure questo settore della genetica per alcuni pare tutt'ora avvolto nelle nebbie. Io credo che invece sia la sfida del XXI secolo, così come la genetica lo è stata del XX, e mi piace concludere riportando un'altra definizione di epigenetica anch'essa di uno scienziato, Thomas Jenuwein, che in questo campo ci lavora: "La differenza fra genetica ed epigenetica può essere paragonata alla differenza che passa fra leggere e scrivere un libro. Una volta scritto il libro, il testo (i geni o le informazioni memorizzate nel DNA) sarà identico in tutte le copie distribuite al pubblico. Ogni lettore potrà tuttavia interpretare la trama in modo leggermente diverso, provare emozioni diverse e attendersi sviluppi diversi man mano che affronta i vari capitoli. Analogamente, l'epigenetica permette interpretazioni diverse di un modello fisso e può dare luogo a diverse letture, a seconda delle condizioni variabili con cui il modello viene interrogato".

QUANDO LA VITA NON BASTA: LE FINZIONI LETTERARIE DI FERNANDO PESSOA

Piera Melone



E' durante una sera del 1913, in una modesta osteria di Lisbona della quale è cliente abitudinario, che Fernando Pessoa (Lisbona, 1888 – 30 novembre 1935), oramai riconosciuto come una delle figure capitali della letteratura novecentesca, allora impiegato come traduttore di lettere commerciali presso una ditta di import-export, incontra per la prima volta Bernardo Soares, aiutante contabile presso una ditta in città. Non fin dal primo istante questo tale dalla fisionomia impenetrabile, dall'aria sofferente, angosciata, patita, «magro, piuttosto alto, esageratamente curvo quando stava seduto ma un po' meno quando era in piedi, vestito con una certa ma non totale trascuratezza»

attrae l'attenzione del poeta e scrittore portoghese. I due si rivedranno nello stesso luogo ripetutamente, costantemente e del tutto casualmente, fino a quando non inizieranno a conversare e allora Fernando scoprirà in quell'impiegato umile e silenzioso che vive solo in una camera d'affitto nella "Baixa", fra Praça de Rossio e il Tago, un personaggio talmente profondo da disconoscere se stesso, talmente presente nella vita da non poterla esperire in altri termini se non quelli della coscienza, custode di abissi esistenziali inaspettati, ma anche e soprattutto, alla stregua di Pessoa, uno scrittore.



Da Soares Fernando Pessoa riceve in lettura il diario incompiuto di un'anima, un antiromanzo rivoluzionario e inconsueto, un denso nucleo sensoriale che racconta dell'esistenza filtrata dalla lente dell'io che per ricevere la verità pare spogliarsi di se stesso: il *Livro do Desassossego* [Libro dell'inquietudine], pubblicato per la prima volta in Portogallo solo nel 1982. *Desassossego* è in lingua portoghese perdita,

privazione, mancanza di "quiete" che diviene, in questo caso, l'assenza di pace dell'uomo proiettato nel mondo e lì abbandonato, solo, privo di ogni scusa, sartrianamente, seppure mai fino in fondo, responsabile per se stesso. *Desassossego* è quell'inquietudine raccontata per la prima volta da un anonimo impiegato di concetto, curvo sul registro contabile in una stanza d'ufficio o affacciato dalla finestra di una camera a ridosso di Rua dos Douradores, la via dei Doratori affollata di merciai, conciatori e calzolai, lontana dai salotti borghesi del grande Novecento e dalla sua élite culturale: «Pieno di tristezza scrivo, nella mia stanza tranquilla, solo come sono sempre stato, solo come sempre sarò. E penso se la mia voce, apparentemente così incolore, non possa incarnare la sostanza di migliaia di voci, la fame di raccontarsi di migliaia di vite, la pazienza di milioni di anime sottomesse come la mia, nel destino quotidiano, al sogno inutile, alla speranza senza memoria. In questi momenti il mio cuore batte più forte per la

consapevolezza che ho di esso. Vivo di più perché vivo più grande. Sento nella mia persona una forza religiosa, una specie di preghiera, qualcosa di simile ad un clamore».



Desassossego è, in Soares, percezione e alterazione dell'esistenza, mondo che si fa coscienza, inconscio, io, Sein (Essere) e Dasein (Esser-ci) nel dimesso bisbigliare divenuto parola impressa sul foglio che pare rimanere angosciosamente bianco nell'affanno di descrivere ciò che sta al di là del reale, per definizione è inenarrabile: «Non ho neppure recitato. Sono stato recitato. Non sono l'attore, ma i suoi gesti. [...] in questo momento del vedere, sono un solitario immediato che si riconosce esiliato in un luogo in cui si è sempre creduto cittadino. Nel più intimo di ciò che ho pensato non sono stato io. [...] Tutto quanto ho fatto, ho pensato e sono stato, è una somma di subordinazioni [...] Mi sopravviene allora un

terrore sarcastico della vita, uno sconforto [...] so [...] che sono esistito soltanto perché ho riempito il tempo con coscienza e pensiero. [...] Mi pesa, mi pesa veramente, come una condanna a conoscere, questa nozione improvvisa della mia vera individualità, di quella che ha sempre viaggiato in maniera sonnolenta tra ciò che sente e ciò che vede. E' così difficile descrivere ciò che si sente quando si sente che si esiste veramente, e che l'anima è un'entità reale, che non so quali sono le parole umane per definirlo. [...] mi sveglio ora in mezzo al ponte, affacciato sul fiume, sapendo che esisto più stabilmente di colui ch'è stato fin'ora. [...] Aspetto dunque affacciato al ponte, che passi la verità, e che io mi ristabilisca nullo e fittizio, intelligente e naturale. [...] ho visto la verità per un attimo. Sono stato, per un attimo, coscientemente, ciò che i grandi uomini sono verso la vita. [...] non so se sono stati anche loro tentati vittoriosamente dal Demone della Realtà. Non sapere di sé vuol dire vivere. Sapere poco di sé vuol dire pensare. Sapere di sé, all'improvviso, come in questo momento lustrale, vuol dire avere subitaneamente la nozione della monade intima, della parola magica dell'anima. Ma una luce improvvisa brucia tutto, consuma tutto. Ci lascia nudi persino di noi stessi. E' stato solo un attimo e mi sono visto. Poi, non so più dire ciò che sono stato. E alla fine, ho sonno, perché, non so perché, il senso è dormire».

Eppure, proprio vivendo nella dimensione di coscienza libera che precede il sonno, Soares non sogna, ma «sdorme», in quella che pare l'eterna attesa di una sospensione, di un sonno, di un "dimenticare" con le membra, di un abbandono agognato del corpo e della mente, che non arriva mai e così la *Desassossego* diviene pure, come Antonio Tabucchi definisce l'intero "Libro dell'inquietudine", una "poetica dell'insonnia", il silenzio di un'attesa che nel suo stesso atto si pone al centro dell'infinito e ad esso tende, in un pensiero unico che ha il colore e la consistenza di un blu scuro denso, forte, intenso e profondo quanto la notte: «Oltrepasso i tempi, oltrepasso i silenzi; e mondi senza forma passano vicino a me. All'improvviso, come un bambino misterioso, un gallo canta ignaro della notte. Posso dormire perché in me è mattino [...] posso abbandonarmi alla vita, posso dormire, posso ignorarmi»; «Con l'inizio della luce di tenebre che riempie di dubbi grigi le fessure delle imposte delle finestre sento poco a poco che non potrò più conservare il mio rifugio dello stare coricato, di non dormire potendo dormire, di

non sognare [...]Sento a poco a poco che mi svaniscono i privilegi della penombra, e i fiumi lenti sotto gli alberi delle ciglia intraviste, e il sussurrare delle cascate perdute tra il rumore del sangue lento negli orecchi e il vago persistere della pioggia. A poco a poco mi perdo fino ad essere vivo. [...] il rumore del giorno umano aumenta all'improvviso, come il suono di un campanello che chiama. [...]piego il collo alla vita come ad un giogo immenso».



Poco o nulla si sa della biografia di Bernardo Soares; è certo però che con un'unica opera postuma, per giunta in prosa, egli sia riuscito a ritagliare per sé uno spazio ideale nel contesto di quella "bizzarra età di Pericle della poesia" portoghese, il ventennio 1914-1935, in cui quattro personalità letterarie danno contemporaneamente alla luce altrettante affascinanti opere poetiche distinte eppure riconducibili l'una all'altra.

Alberto Caeiro, Alvaro de Campos, Ricardo Reis e Ferdinando Pessoa invadono (seppure, in parte, virtualmente: i loro scritti inizieranno ad essere pubblicati interamente solo a partire dal 1942) il panorama letterario portoghese, polemizzando epistolarmente, collaborando e redigendo a vicenda prefazioni, scrivendo contemporaneamente e infine scomparendo, nel paradosso, nel medesimo anno, il 1935, in un silenzio improvviso che pare concertato,

iniziato nello stesso momento per tutti. Di Alberto Caeiro de Silva (Lisbona, 1899-1915), maestro di Fernando Pessoa e Alvaro de Campos, si ricordano i poemetti che compongono il *Guardador de Rebanhos*, gli ultimi versi prima della morte sopraggiunta per tubercolosi e raccolti da Pessoa sotto il titolo di *Poemas Inconjuntos* e il breve diario, *Pastor Amoroso*; schivo e solitario, passa tutta la sua vita in un villaggio del Ribatejo («*la mia anima è come un pastore/ conosce il vento e il sole/e va per mano alle stagioni/ a seguire e guardare./ Tutta la pace dalla Natura senza persone/ viene a sedermisi accanto*»), dove scrive l'intera sua opera. Grandissimo amico gli è Alvaro de Campos (Tavira, 1890- Lisbona, 30 novembre 1935), autore di *Opiário*, un poemetto intriso di dandysmo, eco di un viaggio in Oriente via mare; nel 1914 scrive *Ode Triunfal*, che diventerà il manifesto del Modernismo portoghese, pubblicato nel 1915 sul primo numero di "Orpheu", rivista dell'avanguardia diretta da Pessoa. A partire dal 1929 collabora (attraverso la pubblicazione di poesie dell'assenza e del nichilismo come *Apontamento*, *Aniversario*, *Tabacaria*), come Pessoa, Caeiro e Soares, con la rivista "Presença", grande incubatore di idee letterarie e filosofiche provenienti dall'Europa e dal Portogallo stesso. Vive invece in autoesilio (per via delle sue idee monarchiche) in terra brasiliana fin dal 1919, dopo l'avvento della prima Repubblica portoghese, Ricardo Reis (Oporto, 1887- Brasile, 30 novembre 1935) medico e poeta imbevuto di classicismo ed ellenismo che si riflettono nella geometrica struttura dell'ode oraziana; colto e raffinato, avrà un'accesa polemica sull'arte con Campos e redigerà una critica assai riduttiva dei *Poemas* di Caeiro. C'è da stupirsi nel constatare che, come gli astri maggiori di una grande costellazione, Caeiro, Campos, Reis, Soares non sono gli unici volti della poesia e letteratura portoghese a svanire senza lasciare

traccia a partire dal 30 novembre 1935; con loro ci sono i nomi di Federico Reis (cugino del più celebre Ricardo), Alexander Search, corrispondente di Pessoa fin dal 1899 e autore di racconti in lingua inglese; Charles Search, fratello di Alexander; il Barone di Teive; i filosofi Antonio Mora e Raphael Baldaya; Charles Robert Anon, autore di testi ancora inediti, un sonetto e un progetto letterario redatti in inglese, nonché di una commedia intitolata *Marino*; A.A. Crosse, legato a Pessoa da un'amicizia profonda; Thomas Crosse; Jean Seul, autore di svariate poesie redatte in francese e di un progetto letterario; Abilio Quaresima. Una moltitudine di vite talmente ricche da sembrare vere (persino allo stesso poeta), conservate in un baule e scoperte interamente solo un giorno del 1942, quando la casa editrice Atica di Lisbona decide di iniziare la pubblicazione delle *Obras Completas* di quel Fernando Pessoa che, foglio dopo foglio, manoscritto dopo manoscritto, inizia oramai troppo tardi a materializzarsi dinnanzi agli occhi stupefatti degli studiosi come "una delle personalità letterarie più mostruose del Novecento". In vita già impiegato traduttore fra le vie della medesima Baixa percorsa dal suo semieteronimo Bernardo Soares (spiegherà, in una lettera datata 1935 all'editore Adolfo Casais Monteiro: «*E' un semieteronimo perché, pur non essendo la sua personalità la mia, dalla mia non è diversa, ma ne è una semplice mutilazione. Sono io senza il razioicinio e l'affettività*»), Fernando Pessoa, come quest'ultimo pubblicato integralmente in vita solo una volta (con *Mensagem*, raccolta di poesie con tema i grandi personaggi storici portoghesi), imperversa sulle migliori riviste dell'epoca, ne crea lui stesso almeno due ("Orpheu", "Athena"), introduce e diffonde in Portogallo le avanguardie letterarie europee (orfismo, futurismo, cubismo surrealismo) e dà vita al paulismo, al sensazionismo, all'intersezionismo; importa il meglio della cultura europea di quegli anni, dalla psicoanalisi alla fenomenologia. Sorge il sospetto che entro la galassia eteronimica così frequentata eppure per nulla caotica, lo stesso autore dei volti che la popolano abbia sentito la necessità di annullarsi del tutto per dare ad ogni suo personaggio una voce sola. Addirittura quel Ferdinando Pessoa che scrive con il suo ortonimo (il patriota con uno sguardo sempre volto all'esoterismo; il massone; il razionalista) potrebbe essere finzione, parte integrante e separata del Tutto-Pessoa, ove l'lo irrompe sul palcoscenico letterario e parla di sé, ma lo fa attraverso una solitudine che è parte di un panorama sincronico in cui è stata svelata la presenza di più di una soggettività che contemporaneamente impone lo spazio e il tempo come rigorosamente interiori, nell'assoluta non-aderenza tra "il dentro" e il "fuori". Se, come ammette Bernardo Soares, «*vivere è essere un altro*», se addirittura «*sentire oggi come si è sentito ieri non è sentire, ma ricordare*», quello stesso lo che si proietta in se stesso e di se stesso diviene l'oggetto, si tramuta in *altro da sé*. Di qui all'alter ego, all'eteronimia, quella moltitudine "sola" che finisce per assumere dimensioni metafisiche, la linea è sottilissima. Scrive Alvaro de Campos in *Passagem das Horas* (1917): «*mi sono moltiplicato per sentire/ per sentirmi, ho dovuto sentire tutto,/ sono straripato, non ho fatto altro che trabocarmi, / e in ogni angolo della mia anima c'è un altare a un dio differente*». Non si tratta (per lo meno, non solo) di follia, che pure sembra essere un tema molto presente nella vita di Pessoa, sin dall'infanzia, quando egli crea i primi personaggi immaginari con i quali già, così come in età matura, corrisponde, o malattia autodiagnosticata come *histeronevrastenia* e delineata freddamente in una lettera inviata a due noti psichiatri dell'epoca (a Monteiro, 1935: «*l'origine dei miei eteronimi è il tratto profondo di isteria che esiste in me. Questi fenomeni [...] esplodono verso l'interno e io li vivo da*

solo con me stesso»). Se nella vita privata non può evitare di mostrare le sue debolezze (si pensi alla corrispondenza con il suo unico amore, Ophelia Queiroz, costellato di riferimenti agli alter-ego che a volte scrivono in prima persona), nella sua evoluzione letteraria la dissociazione eteronimica si realizza con una coerenza e una lucidità stupefacenti che la razionalizzano e la risolvono. Scrive nell' abbozzo di prefazione per una progettata edizione della sua opera: «Nella mia visione che definisco interna, solo perché definisco esterno un determinato "mondo", ho ben fissi, nitidi, noti e distinti, a fisionomia, il carattere, la vita, l'origine, in certi casi la morte di questi personaggi». E ancora, nella lettera a Monteiro: «Fissai tutto questo in forme di realtà. Graduai le influenze, conobbi le amicizie, udii dentro di me le discussioni e le divergenze di opinioni, e in tutto ciò mi sembra che io, creatore di tutto, fossi quello che era meno presente. Direi che tutto accade indipendentemente da me. [...] se un giorno potrò pubblicare la discussione estetica tra Ricardo Reis e Alvaro de Campos, vedrà come questi due sono diversi tra loro e come io sono niente in materia». Ferdinando Pessoa rende la sua esistenza, già di per sé duplice - tesa com'è tra la vita impiegatizia e l'avanguardia portoghese - una solitudine intellettuale che si è riflessa in una moltitudine di volti soli proprio perché «la letteratura, come tutta l'arte, è la dimostrazione che la vita non basta». Quella grande, rivoluzionaria finzione letteraria, che è eterna sincronia di tutti gli "io" che coesistono nell'uomo e anti-ragione nel suo completo abbandono alla dimensione onirica e all'inconscio, non cessa di stupire, eppure lo stesso poeta, già nel 1931 ci fornisce il paradosso chiave e ragione di tutto: «Il poeta è un fingitore./ Finge così completamente/ che arriva a fingere che è dolore/ il dolore che davvero sente».

TEATRO, CHE FARE IN TEMPO DI COVID-19

Ernesto Auliero



*Quando la tempesta sarà finita,
probabilmente non saprai neanche tu come hai fatto ad attraversarla e a uscirne vivo.
Anzi, non sarai neanche sicuro se sia finita davvero.
Ma su un punto non c'è dubbio.
Ed è che tu, uscito da quel vento, non sarai lo stesso che vi è entrato.*

Harumi Murakami, Kafka sulla spiaggia

Non mi ricordo chi ha detto che il teatro si può fare dappertutto, *perfino in un teatro*. Secondo me il senso di questa frase è che il teatro è fatto di persone, di esseri umani, è fatto di “noi”: *siamo noi che facciamo il teatro*. Ed è questo che lo rende speciale ed immortale. Finché ci sarà un “noi” che ha voglia di raccontare e raccontarsi e un “noi” che ha voglia di ascoltare e ascoltarsi ci sarà teatro.

Teatri chiusi o aperti?

Il fatto è che non so se i teatri saranno aperti nel mese di giugno prossimo. E sono comunque convinto che i teatri non dovevano chiudere. Perché i teatri non sono la stanza dei giochi dei bambini o la sala hobby, o l'oratorio. Sono luoghi di lavoro. Ognuno ci metta dentro la sua poesia, la sua estetica. Ma prima di tutto bisogna considerarli luoghi di lavoro altrimenti con la scusa della creatività vengono tolti diritti e sicurezza. E così è stato.

Per tenerli aperti ci vuole il ministro del lavoro, non quello della cultura.
Sarebbe come dire che del ponte Morandi se ne deve occupare l'ACI perché ci passano le automobili.
E invece no! È competenza del ministero delle infrastrutture e dei trasporti.
Per i teatri ci vuole la ASL e l'organo ispettivo del lavoro per controllare che siano in sicurezza. E invece li hanno chiusi con tutti i loro problemi dentro.
Un grande tappeto sopra una montagna di polvere.
E adesso sarà faticosissimo riaprirli con i problemi irrisolti che si sono accumulati.

È il colpo di grazia: sipario

Vogliamo parlare dello stato di salute dello spettacolo italiano? C'è poco da dichiarare: è comatoso. Ma non morirà per il Covid, semmai con il Covid viste le sue pregresse patologie. All'indomani della chiusura delle sale (di teatro, cinema, musica...) a causa della pandemia, il ministro del Mibact Dario Franceschini ha provato a smorzare la rabbia dei lavoratori del settore, dal maestro Riccardo Muti (*"L'impovertimento della mente e dello spirito è pericoloso e nuoce anche alla salute del corpo"*) alle registe Emma Dante (*"I teatri sono luoghi di necessità"*) e Andrée Ruth Shammah (*"Questa chiusura è una ferita alla nostra dignità, alla nostra missione. Il teatro è stato tolto al pubblico, ancor prima che agli artisti"*).
"Ho ricevuto molti appelli e attacchi. Sono franco: penso non si sia percepita la gravità della crisi", ha ribattuto il ministro, invocando un utopico aiuto da parte delle reti televisive affinché *"acquistino e trasmettano spettacoli e programmi di cultura... Non dobbiamo spegnere la domanda... La cultura deve continuare a raggiungere più persone possibili"*. L'equilibrio tra salute pubblica e cultura (pubblica) è delicato: in Germania, ad esempio, un grande regista come Thomas Ostermeier, alla guida del più importante Stabile di Berlino, è favorevole alla chiusura dei teatri, a fronte – va detto – di un welfare fortissimo, lavoratori dello spettacolo compresi. In Italia, i sussidi sono sempre stati pochi – anche considerando che nessun teatro vive di solo sbigliettamento, anzi –, e così pochi sono ora i fondi statali e i bonus previdenziali.

Perdite economiche e no: nello stesso periodo dell'anno scorso, dal 26 ottobre al 24 novembre, il cinema incassava quasi 60 milioni di euro e attirava 9 milioni di spettatori, ora sono tutti bruciati. Lo spettacolo dal vivo, invece, conta di perdere 64 milioni e, a fine anno, ammesso che il 25 novembre si riaprano le sale, le perdite saranno del 77 per cento, ovvero 590 milioni di euro (*dati Agis*). Il pubblico degli eventi dal vivo è calato del 60 per cento: 52 milioni di spettatori in meno nel 2020 e 2,6 in questa serrata.

I lavoratori al palo: sempre secondo l'Agis, la platea dei lavoratori dello spettacolo è di circa 140 mila persone; l'Istat certifica un incremento dal biennio 2011-2012 (135 mila) al 2017-2018 (142 mila), con una retribuzione media annua di 4.328 euro per i dipendenti e 194 giorni di lavoro, benché il 77 per cento della categoria non arrivi a 90 giornate. La platea, tuttavia, è vastissima: se si considerano, come fa l'Inps, tutti i lavoratori con almeno una giornata pagata all'anno (2019) si arriva a 330 mila persone, con una retribuzione media di 10.664 euro.

Bonus dall'Inps: dei 140 mila lavoratori *"ufficiali"*, oltre 40 mila (un modesto 28,5 per cento) hanno ricevuto il bonus Inps. Il requisito era avere almeno 30 giorni

contributivi nel 2019 e reddito non superiore a 50.000 euro. La prima indennità di 600 euro mensili, prevista dal decreto Cura Italia, è stata versata a 32.173 lavoratori a marzo; la seconda, sempre di 600 euro, prorogata per aprile e maggio, ha riguardato 32.231 persone, per un importo complessivo erogato dall'Inps in tre mesi di 53.430.600 euro. L'ultima tranche di beneficiari, con requisiti più accessibili: 7 giornate lavorate e reddito non superiore a 35.000 euro, è stata di 8.022 (9.619.000 euro dall'Inps in due mesi). Sollecitato sui tempi dei pagamenti, non sempre puntuali, l'Inps ha precisato che "tutti gli oltre 40 mila lavoratori dovranno ricevere l'indennità onnicomprensiva di 1.000 euro prevista dal decreto Agosto, che è prossima alla sua attuazione e verrà erogata in tempi brevi... A questi numeri andrebbero aggiunti i lavoratori dello spettacolo che hanno fatto domanda come intermittenti e che non sono rilevati 'autonomamente', ma hanno ricevuto comunque il bonus di 600 euro per i mesi di marzo, aprile e maggio. Non è possibile al momento estrapolare il dato puntuale di questo 'sottoinsieme'".

Aiuti dal ministero: il sito del Mibact (alla pagina beniculturali.it/covid-19) offre quasi in tempo reale tutti gli interventi e finanziamenti del ministero, dall'estensione dell'Art Bonus ai fondi di emergenza: escludendo i finanziamenti erogati al settore turismo, a mostre, musei e beni culturali, ai grandi eventi e all'editoria, lo spettacolo (musica, teatri, cinema, circhi, danza) ha beneficiato finora di 330 milioni di euro, spalmati nelle tre manovre approvate da febbraio a oggi (il Cura Italia, il decreto Rilancio e il decreto Agosto) e al netto delle riconferme dei fondi Fus, delle esenzioni Imu, delle decontribuzioni, dei voucher "C'è stato uno sforzo importante da parte del Mibact, sia per il Fus sia per i soggetti extra-Fus. Ma le risorse sono insufficienti", commenta Domenico Barbutto, direttore generale dell'Agis. "Questo stop and go, poi, non aiuta: lo spettacolo, soprattutto se dal vivo, ha una esigenza di programmazione seria: non si può calendarizzare e imbastire una recita dall'oggi al domani. Noi, dati alla mano (su 347.262 spettatori monitorati dal 15 giugno a inizio ottobre si è registrato un solo caso di contagio da Covid-19), abbiamo dimostrato che i teatri sono luoghi sicuri. Avremmo accettato una chiusura solo con un lockdown totale, insieme a tutti gli altri, senza essere così discriminati".

Chi fa, chi non fa

Teatri chiusi da troppo tempo. Senza spettacoli dal vivo, senza contatto con il pubblico, senza compagnie, senza applausi, senza lavoro.

A che punto sono i Teatri oggi? Qual è lo stato d'animo degli attori, dei registi, dei direttori, dei tecnici? E soprattutto: quali sono le prospettive future e le possibili soluzioni per tornare a far vivere questi luoghi di cultura e storia?

Durante questo tempo lungo di chiusura forzata i Teatri hanno dato vita a tante forme di resistenza. Sono molti gli attori, i registi, i tecnici, sia professionisti che amatoriali, che tra lo sconforto (spesso lamentoso) e il fare, hanno scelto di rimboccarsi le maniche, attingendo alla creatività propria del loro lavoro o della loro passione.

Daniele Russo insieme ai fratelli Gabriele e Roberta dirige il Bellini di Napoli, dove è nato l'esperimento zona rossa e i 76 giorni di reclusione in Teatro: sei attori hanno trascorso settantasei giorni di reclusione all'interno del Bellini, senza mai uscire. Durante questo tempo si è fatto teatro, ci si è interrogati sul senso di questo lavoro, sulla sua necessità, sulle ragioni della crisi dello spettacolo dal vivo, esasperata dalla pandemia e si è mostrato in streaming non uno spettacolo compiuto, ma le fasi

creative che portano alla sua realizzazione. Tutto questo in attesa dell'annuncio della riapertura dei teatri per debuttare davanti a un pubblico.

La data di chiusura del progetto è stata il 5 marzo. Un anno esatto da quando il Bellini ha chiuso.

Le Muse di Ancona sono una fabbrica, un cantiere sempre aperto, perché dietro le porte chiuse al pubblico si continua a lavorare. Anzi sono riusciti a diversificare l'attività: attualmente il teatro ospita diverse compagnie in prova, anche contemporaneamente.

A Milano si è dato vita al "teatro delivery".

Barabao Teatro a Padova ha creato un eccezionale esperimento di "teatro d'animazione", emozionante e di grande qualità.

Perché è importante riaprire i teatri

Il protrarsi della pandemia ha messo il settore del teatro in ginocchio e ad oggi nessuno è in grado di dire con esattezza quando e come riapriranno, considerate le enormi perdite subite.

Nella Grecia classica la tragedia veniva concepita come un rituale collettivo. L'essere umano portato in scena, svelava sé stesso, ne venivano rappresentati natura, vizi e virtù. Trasformando così la rappresentazione in un'opportunità "educativa", poiché, posto di fronte ad uno specchio, l'individuo aveva la possibilità di conoscersi ed evolvere. Per questa ragione era considerato sacro e fondamentale per la formazione e la crescita del cittadino della Polis, oggi invece sembra quasi un surplus. L'involuzione della nostra cultura è dimostrata dal fatto che lo si possa ritenere qualcosa di cui sia giusto e possibile fare a meno.

È realmente possibile fare a meno di magia e fantasia? Rinunciare alla possibilità delle emozioni forti che regala un'esperienza simile? Il teatro è libertà, rappresenta la possibilità di dar vita a un'opera o raccontare una storia qualunque in qualsiasi modo, comunque si voglia. L'odore del legno del palcoscenico, il brusio in platea, i rumori dietro le quinte, le luci che si spengono in sala, l'emozione all'apertura del sipario e finalmente la magia della rappresentazione. Trasportato in un'altra dimensione, il pubblico in platea si emoziona, vive e sogna in un'atmosfera unica. L'arte, vero nutrimento dell'anima, arricchisce lo spirito, lo eleva e lo alleggerisce. Il teatro, come la musica, è una forma d'arte che ha la caratteristica dell'unicità del momento. Il tempo della rappresentazione è magico perché l'attore e lo spettatore condividono un viaggio irripetibile e fantastico, tutto si svolge nel "qui e ora". Ha la caratteristica dell'onestà, non propone la perfezione "ruffiana" del cinema, piuttosto è un "buona la prima", immediato e diretto arriva nel bene e nel male allo spettatore rendendolo partecipe. Nessun filtro al servizio della rappresentazione, solo arte nuda ed emozione.

Chi ha avuto la fortuna di vedere recitare attori del calibro di *Eduardo De Filippo*, *Ernesto Calindri*, *Anna Magnani*, *Tino Buazzelli* o il più contemporaneo *Toni Servillo* non può che essere d'accordo. Rinunciare a questo è perdere l'opportunità di espandere la propria visione.

Perché è importante riaprire i teatri? Perché confinati a casa dal lockdown, diventiamo sempre più soggetti passivi di fronte ad immagini che scorrono su schermi perdendo la possibilità dell'intensità e dell'immedesimazione. Nessuna attivazione dei nostri neuroni a specchio, rimane solo una visione passiva e distaccata. Appiattiti in questa dimensione, perdiamo l'opportunità di

un'esperienza tridimensionale e totalizzante che, andando avanti così, finirebbe per estinguersi. E questo sarebbe un danno incommensurabile per l'umanità intera.

Riaprire come

L'idea, lanciata da Gabriele Vacis e sostenuta da Eugenio Barba e altri, è aprire i teatri e tenerli aperti tutto il giorno e, venerdì e sabato, anche la notte.

Aprirli veramente. Finora i teatri erano chiusi per la maggior parte del tempo, si aprivano al pubblico soltanto per le due o tre ore dello spettacolo.

Vanno tenuti aperti sempre.

Gli spettatori devono poter entrare ad ogni ora del giorno. Naturalmente non si potrà entrare in più di cento o duecento per volta. Ma l'estensione del tempo d'apertura permetterà d'incrementare le presenze. Gli spettatori troveranno la platea sgombra. Le poltrone vanno tolte, perché all'inizio, nel settecento, le poltrone non c'erano. Si torna alle origini. Così sarà possibile rispettare la distanza tra le persone.

E cosa accadrà nei teatri?

Chi fa teatro sente ripetere da sempre che le prove sono molto più appassionanti dello spettacolo. I maestri del novecento hanno insegnato che quello che c'è dietro alla rappresentazione è prezioso quanto lo spettacolo stesso.

Può essere l'occasione buona per fare il salto, per realizzare il sogno del Living Theatre e di Grotowski, di Copeau e Paolo Grassi che volevano il teatro come servizio sociale, come la metropolitana e l'acqua potabile.

Bisogna provare a portare in scena tutto: le prove, le letture dei testi, l'allenamento degli attori, l'allestimento delle luci e dei suoni. Nel lavoro quotidiano di una qualsiasi compagnia teatrale, nel training, nelle lezioni dei registi c'è tensione, c'è cultura, c'è scoperta comune, c'è tanta bellezza.

Non deve più essere riservata solo agli addetti ai lavori.

Il teatro, più che creazione di forme, è creazione di relazioni tra le persone.

La proposta è prendere tutto il coraggio accumulato in questo isolamento per portare a teatro tutto quello che c'è dietro allo spettacolo, tutti i giorni, per tutto il giorno. E anche certe notti.

Questa rivoluzione richiede una grande collaborazione tra gli artisti, i tecnici, gli organizzatori; bisognerà ridefinire i propri ruoli, ampliando le competenze all'arte, alla pedagogia, alla cura della persona. Servirà meno marketing e più complicità tra artisti e spettatori. Gli attori dovranno rinunciare a un po' di vanità in favore della comprensione. Gli organizzatori dovranno rinunciare a un po' della loro sufficienza efficientistica in favore della solidarietà. L'obiettivo sarà la partecipazione comune alla creazione dell'evento teatro.

L'arte, la bellezza, il teatro sono rimasti per troppo tempo prigionieri della forma. Vanno liberati nell'inclusione, nell'interazione tra le persone.

Mettere in scena tutto quello che c'è dietro e oltre lo spettacolo significa ridefinire il rapporto tra lo spettacolo e il teatro, tra la forma e la relazione tra le persone. Il teatro nasce come pratica di guarigione: il teatro di Epidauro era un reparto dell'ospedale più grande dell'antichità. Il teatro ha, dalle origini, a che fare con la cura della persona.

Bisogna provare a rendere accessibile il teatro a chi non ci ha mai messo piede.

Sono tanti!

Perché non fare scuola nei teatri? Naturalmente per far vedere Goldoni e Shakespeare, per far capire come funzionano Goldoni e Shakespeare.

Perché non far vedere come un grande regista e una grande attrice costruiscono un personaggio o interpretano un testo, uno di fronte all'altro come Marina Abramovic in *"The artist is present"*.

Ma va fatto vedere nel momento in cui nasce. Il teatro è forma nascente. La forma cristallizzata va lasciata a Netflix, che sa cristallizzarla molto meglio.

Questa non è la soluzione definitiva.

Quando si potrà tornare a riempire i teatri si rimetteranno in scena i grandi spettacoli di tradizione che sono un patrimonio inestimabile.

Ma nel frattempo si sarà accumulata l'esperienza del teatro oltre lo spettacolo, che avrà insegnato ad usare in modo nuovo e meraviglioso i teatri.

Il teatro nasce dal rito, dal gioco, dalla narrazione: rito, gioco e narrazione vanno riportati a teatro.

Per ricominciare è necessario riflettere, ripensare totalmente a un Teatro nuovo.

A partire dal rapporto con il pubblico. Il Teatro deve parlare a tutti. Alla cittadinanza.

Deve diventare la casa di tutti e un punto di riferimento.

Se così non succederà questo tempo di chiusura non sarà servito a nulla.

Bisogna dar vita a un Teatro che parli a tutti i cittadini.

Chi si occupa di Teatro ha, in questo momento, un compito preciso: parlare a chi si sente più lontano da questo mondo. Avvicinare giovani, cittadini.

C'è bisogno di un Teatro di grande senso, che sia per tutti.

Il Teatro dovrebbe rappresentare la piazza, ma ha compiuto un grosso sbaglio: si è chiuso a riccio e ha continuato a parlare soltanto a pochi.

Chi ama davvero il Teatro deve continuare a interrogarsi, a riflettere, a mirare al cambiamento.

Cambiare tutto.

Solo così avrà veramente un senso riaprire.

AYN RAND E LA SUA FILOSOFIA SCOMODA

Paolo Zannetti



È difficile oggi parlare di filosofia, specialmente con i giovani. Qualcuno osserverà subito che con i giovani è difficile parlare di tutto, alimentando così il solito scontro generazionale, che, del resto, è sempre esistito. Ma effettivamente sulla *filosofia* esiste crisi; forse amplificata dal fatto che in molti paesi, ad esempio gli Stati Uniti, lo studio della filosofia è praticamente scomparso dalla scuola superiore e chi si laurea in filosofia ha pochissime possibilità di inserirsi nel ciclo produttivo e può trovare una propria collocazione solo nel campo della gestione delle Risorse Umane, dove nozioni di psicologia e filosofia sono necessarie, oltre che richieste.

Spesso però, almeno in certi paesi (non l'Italia...) dove si incoraggiano gli studenti ad intraprendere corsi di laurea o master, si trovano persone particolari, come un collega anziano in possesso di una laurea in Filosofia e Master/Dottorato in ... Ingegneria Meccanica. Queste persone si distinguono subito e spesso brillano nel lavoro scientifico, come a volte avveniva un tempo nel nostro Paese, quando uno studente del liceo classico sceglieva di iscriversi alla facoltà di fisica o di ingegneria. Il DNA culturale di partenza non scompariva, anzi.

Le donne nel campo della filosofia non hanno avuto adeguata visibilità nei secoli passati. Molte scrittrici, però, sono state capaci di descrivere caratteri, situazioni, dialoghi e pensieri con alti contenuti umani, artistici e filosofici.

Per esempio, vorrei parlare qui brevemente di *Ayn Rand* (1905-1982), che specialmente nel mondo anglosassone, ha avuto, e tuttora mantiene, un certo successo di pubblico (meno di critica, per le ragioni che poi vedremo).

La Rand, nata e educata in Russia, è riuscita fortunatamente a lasciare la terra di origine nel 1926, emigrando negli Stati Uniti. Fin da piccola ha avuto una passione per la scrittura di dialoghi e romanzi. Da qui la sua decisione di trasferirsi a Hollywood, con la speranza di affermarsi nel mondo del cinema come

sceneggiatrice. Conquista presto la completa padronanza della lingua inglese in maniera eccellente (questo mi ricorda quell'episodio nel film *My Fair Lady* con l'esperto linguista che, ballando e dialogando con Audrey Hepburn, cerca di scoprire dall'accento e dalla grammatica la sua origine, concludendo che parla troppo bene l'inglese e quindi deve essere straniera ...). La Rand riesce a farsi un piccolo spazio in quel mondo cinematografico in piena evoluzione, accettando anche lavori umili per sopravvivere e continuare a coltivare le sue ambizioni letterarie.

Ambizioni letterarie che, dopo la produzione di varie opere minori, sfociano nel suo primo grosso successo internazionale nel 1943: *The Fountainhead* (*La Fonte Meravigliosa*), un romanzo con aspetti romantici ma con potenti e relativamente nuovi, contenuti filosofici. Si può infatti affermare che la Rand è stata prima una *scrittrice di romanzi* e poi una *filosofa*.

Nei dialoghi e nelle situazioni dei suoi romanzi balzava in tutta evidenza quel *quid pluris* che le proveniva dalla filosofia, esperienza che poi si è consolidata con la vicinanza di alcuni collaboratori ed ammiratori, tanto da solidificarsi sotto il nome di *Oggettivismo*, (pur non dimenticando che la Rand avrebbe preferito *Esistenzialismo*, termine però già *accaparrato* dagli intellettuali francesi...).

Con il successo editoriale e la vendita dei diritti del libro per una produzione cinematografica nel 1949 (con Gary Cooper attore principale), la Rand ottiene la sicurezza finanziaria che le permette di dedicarsi alle attività che preferisce, specialmente quelle pubblico-relazionali, con la frequentazione di salotti letterari e l'interazione con famosi politici ed economisti. Nel 1951 si trasferisce a New York, che allora era davvero il centro artistico e culturale non solo degli *States* ma forse del mondo. Nel 1957 esce il suo capolavoro, *Atlas Shrugged* (*La Rivolta di Atlante*), che celebra la moralità dell'egoismo razionale, uno dei pilastri dell'Oggettivismo.

L'Oggettivismo è un sistema filosofico completo. Nella metafisica ci dice, in maniera direi "cartesiana", che c'è una sola realtà, indipendente da qualsiasi coscienza o desiderio. Nella gnoseologia, ci dice che la conoscenza è possibile all'uomo attraverso la ragione e il metodo induttivo (quindi né Dei, né religioni, né superstizioni). Su quello dell'etica, che è il tema più innovativo (e più frequentemente criticato), l'Oggettivismo pone in luce il valore dell'egoismo razionale dicendoci che l'uomo è il beneficiario delle sue azioni e lo Stato non può imporgli sacrifici a vantaggio degli altri. In altre parole, l'altruismo è immorale! Nella politica, accetta il libero mercato, come forma di stato storicamente più consona a non violare i diritti degli individui. Nell'estetica, l'arte è la ricreazione della realtà secondo i valori metafisici dell'artista, anche se questo non risulta del tutto chiaro (ma la cosa è marginale).

Vediamo quindi che l'Oggettivismo attacca tutto e tutti: religioni, spirito caritatevole per il prossimo, umiltà, marxismo, tasse, solidarietà civile. E' la celebrazione dell'egoismo razionale. Ma non è così malvagio, come uno potrebbe pensare leggendo questa sintesi.

Se si esaminano infatti i dettagli di queste posizioni filosofiche, specialmente l'etica che è la più sorprendente, si rimane colpiti dalle argomentazioni e la lettura, anche se poi non si raggiunge piena condivisione, ci conduce a riflettere su tante cose che si danno per scontate ma che in effetti non lo sono. In particolare, l'Oggettivismo

non ci dice che non dobbiamo aiutare gli altri. Ci dice solo che non siamo obbligati a farlo, che nessuno in cielo o in terra ci può punire se ci asteniamo dal farlo, e che *l'obbligo* è controproducente e non conduce a quei risultati positivi che tanti si aspettano, se non il contrario.

L'Oggettivismo presenta molte posizioni che ci stupiscono ma che, approfondendo, ci fanno riflettere. Un tipico esempio (ma ce ne sono tanti ...) sono le tasse. La Rand ha più volte dichiarato che le tasse possono e devono essere volontarie. La prima nostra reazione è di pensare che questa sia solo una provocazione, se non altro e anche un po' ridicola. Ma poi, leggendo, si intravederebbe uno spiraglio di razionalità. La Rand ci dice che, in una vera società libera, lo Stato dovrebbe limitarsi a offrire i servizi di base: la *Difesa*, la *Sicurezza Interna* e la *Giustizia*. Tutti i cittadini dovrebbero capire che questi sono servizi essenziali che vanno pagati con le tasse, con lo stesso spirito con cui si paga un'assicurazione sulla vita o sui beni. Il problema - lei ci dice - è la praticità dell'implementazione che è difficile, ma non impossibile. L'Oggettivismo crede che la volontarietà nel finanziare lo Stato, magari anche attraverso l'uso di assicurazioni e tariffe per l'uso dei servizi statali, ci può condurre verso un mondo migliore - un mondo in cui è lo Stato al servizio dei cittadini e non viceversa; un mondo nel quale il governo diventa un agente pagato per servizi prestati, invece di essere un accaparratore di risorse monetarie e prestatore, spesso corrotto e corruttore, di sussidi più o meno necessari e più o meno meritevoli.

Attaccando tutto e tutti naturalmente ci si fa molti nemici e la Rand, anche con la sua lingua tagliente, il suo spirito polemico e l'enorme cultura, se ne è fatti parecchi sia scrivendo che dialogando. E anche *post mortem*, continua ancora a farsene quando si parla di lei.

Molti apprezzati critici contestano addirittura il fatto che l'Oggettivismo possa essere una filosofia. Viene, in proposito, ricordata una conversazione avuta dalla Rand con uno dei principali intellettuali conservatori-libertari americani, William Frank Buckley Jr., molto religioso e fervente cattolico, una persona che provava ammirazione per i molti aspetti anticollectivisti dell'Oggettivismo. La Rand molto "diplomaticamente" iniziò la conversazione dicendo "Non riesco a credere che una persona intelligente come lei possa credere in Dio...". Così era lei.

Storicamente, i libri della Rand hanno avuto molto successo tra i giovani che probabilmente hanno colto meglio l'aspetto rivoluzionario e un po' anarcoide dei suoi romanzi. Ella ha avuto importanti seguaci e ammiratori, primo fra tutti Alan Greenspan, ex presidente della Banca Centrale degli USA e perfino, ma solo da giovane, Hillary Clinton.

I critici dicono che il Randismo, come il morbillo, è un male di gioventù... ma intanto si continua a parlarne.

UN PENSIERO SUL GRANDE MISTERO DELLA MORTE

Luigi la Gloria



Il 15 di Aprile del 1485 venne scoperto, nei pressi della Via Appia, un sarcofago marmoreo dentro il quale, immerso in un liquido gelatinoso, giaceva il corpo intatto di una fanciulla romana vissuta nel III sec d.C. *“Conserva una tale freschezza e flessibilità, da sembrare quello di un’adolescente appena morta. Il volto delicato ha un leggero colorito, gli occhi e la bocca semiaperta, e intorno al capo, ornato da una fascia aurea, s’intrecciavano i lunghi e fluenti capelli color dell’oro. Era bella oltre quanto si può dire”*, scrive nel suo diario Antonio di Vaseli, cronista del tempo. Fu vista come un miracolo, una fata giunta per magia dai tempi luminosi dell’antica Roma. Il corpo fu trasportato al Palazzo dei Conservatori in Campidoglio e la gente da ogni parte accorse ad ammirare quel prodigio ma il pontefice Innocenzo VIII, allarmato dall’eccessivo fervore verso il corpo di una pagana, la fece segretamente cremare e di questa stupefacente scoperta non rimase che la memoria.

Questa breve e suggestiva nota storica rende forse più agevole il parlare di uno dei temi più cari alla filosofia, uno tra gli argomenti più antichi nella storia del pensiero umano. Tuttavia, sebbene alla secolare riflessione filosofica si affianchino moderni studi di antropologia culturale, tanatologia, psicologia e sociologia, rimane comunque un argomento di difficile trattazione e di ancor più ardua divulgazione, principalmente a causa del generalizzato rifiuto a trattare della morte e insieme alla tendenza a rimuovere questo pensiero perché perturbante.

Complice è anche il moderno materialismo ideologico che non solo altera la prospettiva dalla quale guardare al grande mistero della vita e della morte ma che riduce o addirittura allontana la presenza di un qualsiasi momento spiritualmente superiore. Ed ecco che la morte viene vista, secondo quanto dice Heidegger, come fatto casuale, un evento indeterminato che un giorno o l’altro accadrà, ma che fino ad allora rappresenta esclusivamente un fattore turbativo della pace interiore. In questa visione dell’esistenza è istintivo pensare che la morte giunga a noi dall’esterno come un evento assurdo, inspiegabile e incomprensibile.

Oltre a questo, oggi s'invecchia e si muore sempre più spesso in solitudine, circondati dall'angoscia dell'evento innominabile che si sta approssimando.

Durante quest'ultimo anno, in cui la pandemia ha mietuto decine di migliaia di vittime, ogni giorno abbiamo condiviso un sentimento di dolorosa partecipazione all'infelicità per quelle morti. Pur tuttavia quando tutto questo sarà archiviato dalla storia, la sfera pubblica e privata tornerà a trattare morte e mortalità con grande distacco, rendendo l'argomento ancora una volta distante dalla vita quotidiana.

Non è infrequente sentire persone enunciare con grande convincimento le massime di Orazio o Lucrezio e vivere la propria esistenza sulla filosofia del *carpe diem* senza però avere una vera coscienza del mondo. Ma così facendo è inevitabile rimanere intrappolati in una realtà alquanto spiacevole.

Nell'antichità la *coscienza del mondo* si situava in una prospettiva diversa *dalla coscienza scientifica dell'universo* giacché quest'ultima restava oggettiva e matematica, mentre la prima era il risultato di una trascendente consapevolezza del posto occupato dall'esistenza individuale nella grande corrente del cosmo. In virtù di ciò, la riflessione sul mistero della morte acquistava un valore altamente spirituale.

C'è un tempo per nascere e un tempo per morire. Questo celebre passo dell'Ecclesiaste scandisce, nella sua estrema semplicità, il senso della vita e della morte e il susseguirsi inesorabile delle stagioni e delle generazioni e ben descrive la modalità e la percezione che l'umanità occidentale ha avuto, e che in parte ancora possiede, della propria esistenza. La vita e la morte erano viste e vissute come una cosa naturale, ognuna con i propri tempi, i propri segni distintivi, con paure e certezze. Per millenni la fisionomia della morte è stata ben scolpita sul volto del morente e di coloro che lo accompagnavano nel momento del trapasso. Era il compiersi del destino comune, il dramma e il mistero che segnavano l'apogeo dell'esistenza, dove tutto s'innalza come in un'onda che sale repentina e poi d'improvviso precipita in abissi assolutamente inaccessibili allo sguardo umano.

COMPONENTI E FORME DEI COMPORTAMENTI CRIMINALI

Alessandro Giuriati



In ogni paese del mondo così come in ogni civiltà e per tutte le epoche si è cercato, in vari modi e da un numero imprecisato di anni, di scoprire le motivazioni che spingono l'essere umano a delinquere.

Sono stati fatti, nel tempo, studi criminologici e analisi dei fattori scatenanti l'atto criminoso che, partendo da un'impostazione secolare che poteva considerarsi superata, perché basata esclusivamente su fattori ambientali e condizioni intrinseche dell'individuo, hanno tentato di spiegare che i reati e la condotta criminale sono configurati come un insieme di più variabili causali.

Oggi, per definire al meglio il significato di quello che si può determinare come "criminologia", concorrono una serie di discipline che agiscono sinergicamente e che si possono sintetizzare nel seguente elenco: scienze dell'investigazione, antropologia culturale, psicopatologia generale e dell'età evolutiva, sociologia della devianza, medicina legale, psichiatria, diritto penale, scienze criminali e penitenziarie.

Con la possibilità di poter utilizzare una tale varietà di dottrine, le domande, a cui cerchiamo risposta, convergono sempre verso concetti universalmente conosciuti e condivisi, tipo quali siano le cause della criminalità e se sono legate a persone che hanno necessariamente problemi mentali. E poi, criminali si nasce o si diventa? Quali sono i fattori di rischio che portano l'individuo a commettere un delitto?

A una prima analisi si potrebbe convenire che in ognuno è insita una componente potenzialmente aggressiva che, però, è tenuta a freno dal senso di colpa, dalle leggi e dalle regole codificate nelle religioni e nell'educazione scolastica e familiare, inibitori di quello che potrebbe essere, altrimenti, uno scatenamento di passioni ed istinti primordiali incontrollabili.

Nei soggetti privi di inibizioni emerge il lato oscuro della personalità in cui viene liberata la componente criminale che porta a commettere azioni riprovevoli, dal punto di vista delle comuni regole della morale.

Partendo da questi presupposti, si riscontra che le persone sono, allo stesso tempo, rette e deviate, una sorta di Giano bifronte in cui prevale un lato o l'altro della personalità in funzione dei contesti sociali in cui ci si trova, delle occasioni che ci si presentano o di forti stati emotivi. Nei casi limite anche i più equilibrati possono esprimere comportamenti antisociali e diventare criminali, spinti da impulsi che si possono ricondurre ad una ricerca indiscriminata di potere e piacere personale o da forme di egocentrismo che annullano ogni altro individuo. In altro caso, una frustrazione può essere l'elemento scatenante della devianza.

Tutti possono essere assassini o potenziali vittime della violenza latente che ognuno cova nel profondo.

Quindi il dato è questo: le persone uccidono.

Perché lo fanno?

Naturalmente, come sviscerato da decine di romanzi "gialli" di autori come Agatha Christie, Georges Simenon, Raymond Chandler o Rex Stout, per citare alcuni tra i più conosciuti, l'essere umano uccide per gelosia o per vendetta, intesa come reazione aggressiva a un eccessivo livello di frustrazione e, nella maggior parte dei casi, per denaro.

Alcune menti sono facilmente influenzabili dai fatti di sangue riportati dai mass media e, spinte da un desiderio di imitazione gratificante, cercano attenzione nel riflesso della spettacolarità provocata dall'omicidio sugli osservatori.

Altre invece si trovano in una condizione di prostrazione di fronte alla banalità delle loro vite, tanto da essere spinte per noia a compiere azioni riprovevoli per suscitare stati di eccitazione che le portino a sentirsi superiori alle inconsapevoli vittime.

Sulla base delle teorie criminologiche tradizionali, il limite tra malattia mentale e crimine è molto sottile e il reato è considerato espressione sintomatica di un disturbo psichico. Di contro, la malattia mentale definisce nel malato comportamenti aggressivi e contrari alle norme civili comuni.

Tali concezioni sono derivate da ricerche poco attendibili, in quanto basate su parametri di indagine differenti per caratteristiche ambientali e sociali; la conseguenza è stata il raggiungimento di esiti contrastanti e privi di univocità che hanno minato la validità dell'analisi.

Per esemplificare: gli schizofrenici compiono reati contro membri della famiglia o persone di riferimento in preda a deliri o allucinazioni e allo scopo di risolvere una situazione di pericolo in cui si sono trovati intrappolati. I sofferenti di depressione, invece, attuano un omicidio-suicidio in cui coinvolgono le persone più vicine nella loro visione totalmente pessimistica della vita.

Da questo non si può affermare che tutti i criminali siano psicopatici, così come che tutti gli psicopatici siano criminali ma dichiarare il contrario risulta riduttivo e fuorviante in quanto tutte le tipologie di personalità possono essere ricondotte, in maggiore o minore parte, a comportamenti criminali.

Volendo raggruppare le componenti dei comportamenti criminali in tre categorie, abbiamo un indirizzo sociologico, quando le cause sono da ricercare nelle disfunzioni della società, un indirizzo psicologico, quando le cause sono da ricercare nel mondo psichico e nella sua influenza inconscia sull'organizzazione dell'individuo e un indirizzo biologico quando le cause sono da ricercare in quanto si può ricondurre all'orientamento predisposizionale.

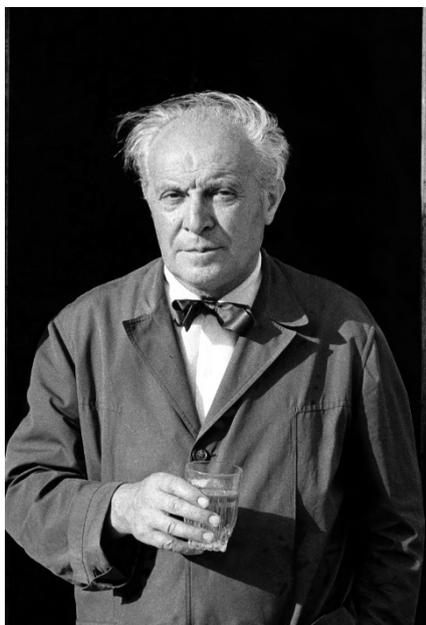
In nessuna teoria si trova una spiegazione capace di comprendere tutti i comportamenti criminosi e tutti i soggetti che li compiono. Quindi l'origine dell'attività criminosa può riassumersi in un semplice meccanismo di causa - effetto che viene sostituito dalla certezza che alla base delle condotte devianti ci siano numerosi fattori.

L'approccio multifattoriale si può costruire basandosi su riscontri inconfutabili quali la predisposizione biopsicologica, secondo cui il crimine fa parte della realtà oggettiva ed è un elemento presente in ogni tempo, in ogni continente, con ogni genere di regime politico. A questo si aggiungono i fattori sociali, determinanti per la formazione della personalità dell'individuo (se nella società si mantiene un tasso costante di criminalità, ne deriva una crescita in quantità e qualità delle attività criminali) e i fattori endogeni ed esogeni che tendono a deresponsabilizzare rispettivamente la società e l'individuo enfatizzando le componenti anomale e patologiche.

Certamente sono da prendere in considerazione i fattori di rischio, per cui esiste una maggiore probabilità di sviluppare comportamenti disadattivi (aggressività, fallimenti scolastici, assenza di legami, presenza di delinquenza nelle frequentazioni abituarie, maltrattamenti, disgregazione sociale nel gruppo di appartenenza) e, all'opposto, i fattori di protezione, con cui si riescono a fronteggiare con efficacia le situazioni negative (autostima, stabilità in famiglia, credenze religiose, impegno sociale).

UN CLASSICO MODERNISTA: GIO PONTI E L'ARCHITETTURA TRA CIELO E TERRA

Alice Fasano



Giovanni Ponti (Gio) nacque a Milano nel 1891. Fu costretto ad interrompere gli studi al Politecnico a causa della prima guerra mondiale, durante la quale prestò servizio militare con il grado di capitano, meritandosi una medaglia di bronzo e la croce di guerra. Nel 1919 riprese a frequentare l'università e due anni dopo si laureò in architettura. L'esordio professionale di Ponti è connesso al nome di Emilio Lancia, suo socio durante i primi anni di attività. I due progettisti erano legati dalla comune ammirazione per il maestro milanese Giovanni Muzio, che auspicava un ritorno alla misura e alla composta eleganza di matrice neoclassica, ormai definitivamente tramontata a favore dell'eccessiva esuberanza formale del Liberty. Nel progetto per l'abitazione destinata alla famiglia Ponti, i due giovani architetti interpretarono la componente archeologica tipica del Neoclassicismo milanese con sottile ironia e gusto raffinato per il

dettaglio. Questa distinta palazzina, terminata nel 1926, sorge in un lotto vagamente trapezoidale risultante dall'intersezione di tre strade: via Eupili, via Massena e via Randaccio, dove al civico 9 è collocato l'accesso principale. L'edificio asseconda questa forma irregolare sviluppando su quattro piani una pianta poligonale del tutto anomala. Tramite il portone d'ingresso si accede ad un piccolo ambiente, in fondo al quale alcuni gradini sollevano il pianterreno di circa un metro sopra al livello del suolo. Da qui, un'ampia scala conduce ai vari piani del fabbricato e immette, tramite un'anticamera ovale, nei diversi appartamenti. Larghe porte scorrevoli suddividono gli ambienti principali con armonia e dinamismo, secondo l'esempio della pianta libera corbusiana. Negli anni immediatamente successivi alla laurea Ponti aveva lavorato come art director per la produzione ceramica *Richard Ginori*, sviluppando uno spiccato gusto per i motivi ornamentali, che trovò libero sfogo nella decorazione esterna dell'edificio. Obelischi, timpani, nicchie, dentellature e urne si affrancarono dall'immagine bidimensionale disegnata sul vasellame e, acquistando tridimensionalità, furono impaginati con elegante euritmia sulle quattro facciate della palazzina in via Randaccio. La propensione per il decorativismo accomuna molti dei progetti pontiani di questo periodo, anche se è opportuno notare che tale processo creativo si inserisce all'interno di una ricerca sul tema dell'abitazione che,



Casa in via Randaccio, Gio Ponti, 1926

negli anni successivi, lo porterà a concentrarsi sulle qualità spaziali della casa nella sua ripetizione seriale.

Tra 1926 e '27 l'architetto fu impegnato in una serie di concorsi e progetti tra Milano (Monumento ai caduti in guerra) e Venezia (Sistemazione della cupola e del salone centrale del padiglione italiano alla Biennale). Qualche tempo dopo, consigliato dall'amico Ugo Ojetti, Ponti accolse la proposta dell'influente predicatore Barnabita, padre Giovanni Semeria, che lo invitava a fondare una rivista capace di donare nuova identità alla borghesia imprenditoriale e delle professioni. Nel gennaio del 1928 uscì il primo numero di "Domus" con l'editoriale intitolato "La casa all'italiana", manifesto divulgativo di un ideale nuovo e al contempo legato alla tradizione, come suggeriva lo stesso titolo della testata. L'obiettivo era interessare il lettore ai problemi stilistici, spirituali e pratici dell'abitazione moderna svolgendo una sorta di *educazione sentimentale* della società italiana, che si abituava ai temi dell'architettura e dell'arredamento contemporaneo con articoli agili, intriganti e persuasivi. Le palazzine in via De Togni, progettate e realizzate tra 1931 e '36 da Ponti e Lancia, costituiscono la risposta italiana alla ricerca funzionalista sulla *casa in serie*, risolta in chiave urbanistica. Il prenome domus (Julia, Carola, Fausta) chiarisce la natura classico-mediterranea che accomuna i tre edifici, studiati per la



Atrio del Liviano, Gio Ponti, 1938

classe medio borghese, la stessa che costituiva l'affezionato target di "Domus". Questa cultura rifiutava l'estrema ed esclusiva economia dello spazio teorizzata dai razionalisti tedeschi e riassunta nello slogan *existenzminimum*, a favore di una filosofia progettuale che rispettasse le fondamentali esigenze della vita concedendo «spazio, quiete, agevole riposo, libertà». Questi propositi si realizzarono con la costruzione delle *domus* di via De Togni, dove le tradizionali misure di corridoi e disimpegni furono ridotte per concedere maggiore ampiezza alla zona giorno, un unico ambiente di 25 mq suddiviso da una parete attrezzata alta 130 cm. Questo elemento innovativo non impedisce la sensazione di unicità dello spazio, ma ad una lettura planimetrica genera due locali. I prospetti lineari intonacati ocre, rosso mattone

e verde rappresentano la proiezione esterna delle soluzioni spaziali adottate negli interni, che superano la concezione decorativa delle facciate di via Randaccio. Infine, balconi, verande e terrazze (indispensabili per la qualità della vita, secondo la filosofia mediterranea del progettista) si affacciano sulla strada aggiungendo una funzione urbanistica: divengono parte integrante delle facciate come pareti verticali di una *strada giardino*, specialmente nelle successive Domus Livia, Serena, Onoria e Aurelia in via Letizia e via del Caravaggio.

Nel 1933 Ponti stese il progetto per l'istituto di matematica della Città universitaria di Roma (La Sapienza) e appena un anno dopo vinse il concorso indetto a Padova per la costruzione del palazzo della Facoltà di lettere, oggi conosciuto come Liviano. Se nel precedente edificio romano dovette adattarsi alle direttive urbanistico-costruttive di



Atrio del Bo, Gio Ponti, 1938

Marcello Piacentini, nell'intervento padovano l'architetto si sentì completamente libero di esprimere l'essenza della cultura classica secondo la propria visione architettonica, che fu molto apprezzata dal committente Carlo Anti, rettore dell'ateneo. La sinergia fra queste due colte e raffinate personalità fu tale da rendere possibile la scelta unanime degli artisti chiamati ad interpretare il tema proposto come soggetto per l'affresco dell'atrio: la collaborazione delle arti sotto il segno dell'architettura, ideale costantemente perseguito da Ponti. Il vincitore di questo concorso fu Massimo Campigli, il quale realizzò una monumentale decorazione parietale che, come il bando richiedeva, funge da introduzione alla cinquecentesca sala dei Giganti, cui si connette l'edificio pontiano. L'intera costruzione è articolata in due blocchi funzionali distinti, l'uno riservato alle aule, l'altro ai dipartimenti. Il bellissimo atrio, movimentato da un complesso gioco di scale, rappresenta il fulcro della struttura. Il secondo piano è destinato al museo archeologico voluto da Anti e ideato in collaborazione con Ponti: la copertura di questo reparto si apre in un lucernaio, in una serie di *shed* e infine in un *impluvium*. Lo stesso architetto decorò personalmente la parete di fondo dell'aula magna e lo scalone che conduce allo studio del rettore all'interno del Bo, edificio del XVI secolo dove ha sede il rettorato dell'università patavina, inaugurando il progetto di restaurazione e ammodernamento dell'antico palazzo terminato da Ettore Fagioli nel 1943.

Casa Laporte, in via Brin 12 a Milano, riassume e porta a compimento le innovazioni



Casa Laporte, Gio Ponti, 1938

spaziali introdotte da Ponti nell'ambito della tipologia residenziale. Fu realizzata nel 1936 al termine del sodalizio con Lancia, concludendo idealmente il ciclo edilizio avviato con le *domus* di via De Togni. Le innovative soluzioni adottate in questo edificio, come la zoccolatura lapidea del basamento, l'ingresso decentrato, la riflessione sugli elementi d'arredo integrati alla struttura della casa, il tema della *villa sospesa* (l'appartamento all'ultimo livello svincolato dal piano tipo), rappresentano l'apice delle sue ricerche negli anni Trenta, preannunciando le aeree strutture degli anni Cinquanta. Inoltre, la

volumetria compatta di casa Laporte e la proporzione distributiva delle aperture sul piano ininterrotto dei prospetti costituiscono il punto di maggior accordo con l'espressione figurativa del coevo Razionalismo. L'edificio comprende tre appartamenti di cui l'ultimo si sviluppa su due livelli, mentre nel sotterraneo sono collocati garage, lavanderia, cantine e impianto di riscaldamento centralizzato. Le piante dei singoli alloggi, differenti per ogni piano, sono distribuite intorno all'ingresso e suddivise in due aree: la zona notte, che circonda un disimpegno con armadiature incassate a muro, e la zona giorno, un unico ambiente di grandi dimensioni che unisce la sala da pranzo al salotto. Il terzo piano, invece, è costituito da un soggiorno a doppia altezza sul quale si apre il giardino d'inverno: da qui si raggiunge la terrazza esterna, interpretazione pontiana del tetto-giardino corbusiano. In questa zona,



Casa Laporte, Gio Ponti, 1938

coperta da una tenda scorrevole per ombreggiarla durante le afose estati milanesi, si trova una vasca d'acqua, un campo di sabbia e l'orto celati alla vista dalla strada mediante pareti esterne che rendono la terrazza una vera stanza a cielo aperto.



Palazzi Montecatini, Gio Ponti, 1935-51

Rispondendo alle esigenze di Guido Donegani, fondatore e presidente della società Montecatini di Milano, Ponti realizzò due palazzi per ospitare gli uffici amministrativi dell'azienda: il primo, realizzato tra il 1935 e il 1938 in collaborazione con Fornaroli e Soncini, il secondo iniziato molti anni più tardi e terminato nel 1951 su un lotto contiguo al precedente, tra via Turati e largo Donegani. I tre architetti riuscirono ad inserire nel progetto tutte le innovazioni tecnologiche

più recenti così il primo palazzo Montecatini divenne l'emblema della modernità milanese nonché una sorta di catalogo tridimensionale dei prodotti della ditta, alluminio e marmo.



Fondazione Lerici, Gio Ponti, 1958

Al 1938-'39 risalgono due progetti, purtroppo rimasti su carta, legati dal comune interesse naturalistico: l'albergo nel bosco di Capri e il Palazzo dell'acqua e della luce per il concorso indetto dall'E42 di Roma (Esposizione universale del 1942).

Nel 1941 il maestro lasciò la direzione di "Domus" per fondare la nuova rivista "Stile" e nel 1947 ottenne, insieme a Fornaroli, la commissione del secondo palazzo Montecatini. L'anno dopo Ponti tornerà a dirigere "Domus" e, legando definitivamente il suo nome a questo marchio, conferì alla testata l'enorme prestigio di cui ancora oggi gode.

L'Istituto di cultura italiana a Stoccolma fu finanziato da una singolare figura dell'imprenditoria italiana: Carlo Maurilio Lerici, cui l'edificio venne poi intitolato, possedeva diverse acciaierie ed era anche archeologo. Il progetto ideato da Ponti per l'occasione rispecchia il

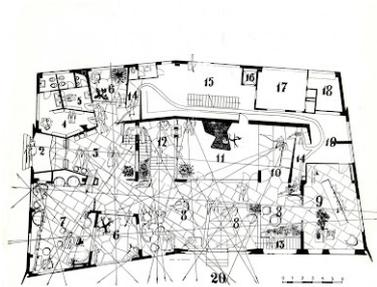
crescente
interesse

dell'architetto per la *forma finita*, che dal 1953 definì una sequenza unitaria di opere tra cui la Fondazione Garzanti a Forlì, i progetti per l'Università di São Paulo in Brasile, le ville in Venezuela e il grattacielo Pirelli. La Fondazione Lerici rappresenta un omaggio al paese ospitante e testimonia concretamente gli ottimi risultati che si possono ottenere attraverso la politica degli scambi culturali. Questa costruzione divenne un brano di Italia in Svezia, caratterizzata dalla natura solare e mediterranea che investe ogni dettaglio, dalla composizione



Casa Planchart, Gio Ponti, 1957

volumetrica alle scelte cromatiche, fino all'arredamento. L'assetto definitivo della fondazione, inaugurata nel 1958, è costituito da due volumi di altezza e pianta differenti posizionati ortogonalmente l'uno rispetto all'altro e collegati tramite un piccolo ambiente finestrato. Il blocco più grande, la cui forma allungata prelude

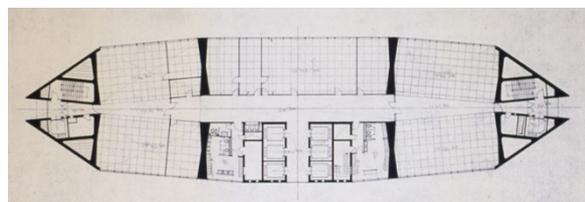


Casa Planchart, Gio Ponti,
1957

quella *a diamante* del Pirelli, è alto tre piani e ospita uffici, aule e alloggi; il secondo è di un solo livello e accoglie l'auditorium, la cui copertura nervata è opera di Pier Luigi Nervi. Le pareti esterne dei due blocchi, costellate di aperture irregolari, non sono saldate tra di loro: grazie a questo espediente la copertura dell'edificio sembra fluttuare nell'aria, retta soltanto dalla struttura in calcestruzzo, ammantata di piastrelle bianche a mosaico e a diamante.

Intorno al 1953 Ponti disegnò il progetto per Villa Planchart

a Caracas, in Venezuela, che fu ultimata nel 1957. La casa sorge sulla cima di una dolce collina da cui si gode di un suggestivo panorama della città e della valle del Guaire. Come l'Istituto Lericci questa costruzione rappresenta la creatività, l'arte e la tecnica italiana all'estero. Entrambi sono frutto della medesima stagione



Grattacielo Pirelli, Gio Ponti, 1961

creativa, durante la quale il maestro volle sperimentare varie soluzioni per donare leggerezza alla struttura che venne anche dotata di un sistema per l'autoilluminazione

notturna. Questo progetto,

inoltre, rilancia il tema della casa all'italiana alla luce della nuova tesi sulla forma finita. Villa Planchart, a differenza dei modelli americani di Wright, sviluppa il tema della casa pompeiana: il patio assume la funzione di raccordo tra i vari spazi vuoti e la dinamica delle prospettive interne è enfatizzata dall'abolizione dei muri interni. L'invisibile telaio in calcestruzzo armato, infatti, permette la costruzione di pareti staccate dalla scatola muraria, leggermente dischiuse rispetto alla struttura in modo tale che di notte un sottile filo di luce artificiale sembri farle galleggiare nell'oscurità. Gli esili diaframmi che suddividono parzialmente gli ambienti interni consentendo inediti scorci visuali, divengono pareti attrezzate che celano armature, come nelle *domus* milanesi. L'opera fu completata da Ponti che progettò e scelse anche l'arredamento della villa: i mobili *autoilluminanti* e *a scomparsa* estendono la concezione pontiana di attrezzatura domestica, introducendo nella casa opere d'arte e d'artigianato. Gli interni di casa Planchart ospitano il meglio della creatività e della produzione italiana di quegli anni: quadri di Morandi e di Campigli, opere di Melotti e di Rui, vetri di Venini e Seguso, ceramiche di Gambone, sete di Ferrari, sedie e poltrone Cassina, oggetti di Danese, mobili di Giordano Chiesa e lampade Arredoluca.



Grattacielo Pirelli,
Gio Ponti, 1961

I primi studi per il grattacielo Pirelli, sede del famoso gruppo industriale, risalgono al 1956 e rappresentano una pietra miliare nell'evoluzione architettonica del suo creatore. L'edificio fu inaugurato nel 1961 e diede corpo, in ultima istanza, alla sua idea di forma finita, chiusa, immutabile come un cristallo. Il grattacielo è una struttura isolata, che sorge su un lotto pentagonale affacciato sul piazzale della stazione, formata da due valve accostate e socchiuse sui lati, per un'altezza di 127,10 metri. La struttura portante è concentrata in pochi pilastri che emergono dal *curtain wall* vetrato, rastremandosi verso l'alto. In pianta si possono notare i due elementi poligonali indipendenti ma collegati, alle estremità laterali, da una serie di balconcini, indispensabili per conferire equilibrio statico. Al 31° piano una galleria vetrata praticabile, sovrastata da una copertura sospesa, conclude l'edificio. Il grattacielo è stato oggetto di un accurato restauro in seguito all'incidente aereo del 2002, che ne aveva distrutto il 26° piano. Dello stesso anno è il progetto per le Torri di Montreal, pubblicato su "Domus" come riflessione sulla necessità di trovare una dimensione umana del costruire. A differenza del grattacielo Pirelli, che doveva rappresentare visivamente la dimensione unica e totale dell'azienda, nelle torri canadesi la dimensione da rappresentare esteriormente doveva essere quella del singolo appartamento. Così, nel progetto



Concattedrale di Taranto, Gio Ponti, 1971

per i grattacieli di Montreal, ogni singola unità familiare si distingueva in facciata attraverso composizioni di finestre, balconi logge e terrazze di molteplici misure. Il complesso, che avrebbe dovuto essere composto di cinque elementi accostati in cemento armato dai quali far aggettare le solette, non fu mai realizzato.

L'edificazione della concattedrale di Taranto, fortemente voluta dall'arcivescovo Giuseppe Motolese, rispondeva alla necessità di creare un nuovo centro di fede nella nuova periferia residenziale della città, che potesse affiancare spiritualmente l'antica cattedrale di San Cataldo. L'Istituto Internazionale di Arte Liturgica (IIAL) affidò l'incarico a Ponti, già

autore del convento del Carmelo a Sanremo, delle chiese milanesi San Luca Evangelista, San Francesco al Fopponino e Santa Maria Annunciata dell'ospedale San Carlo Borromeo. Ultima delle architetture religiose pontiane e culmine nella ricerca di leggerezza e luminosità negli edifici, la costruzione tarantina rappresenta la sua personale interpretazione dell'arte come espressione di una naturale religiosità. La Grande Madre di Dio è l'esito di un lungo processo di semplificazione delle forme che giungerà a trasformare in levità immateriale la concretezza del cemento armato. Il progetto iniziale presentava un edificio compatto dalla pianta a diamante, ideale asse prospettico che collegava la città vecchia alla nuova. La disposizione iniziale fu progressivamente modificata fino a configurare la forma attuale della chiesa: un'unica navata a pianta rettangolare, sulla quale s'innalza un'aerea vela traforata, alta 53 metri. Questo elemento è costituito da due pareti di cemento armato distanti fra loro un metro e attraversate dall'aria e dalla luce, che penetra ad illuminare la navata, grazie a 80 aperture gemelle di forma geometrica, tra le quali prevale l'amata forma a diamante. Emergendo dalla navata

come un retablo popolato da figure angeliche, la vela è un segno molto riconoscibile per i fedeli della città e ricorda il visionario progetto del 1968 per la cattedrale di Los Angeles.

Progettata nel 1969 per l'industriale Daniel Koo la villa a Marine County in California rimase soltanto un elaborato ideale sviluppato con molti disegni e pubblicato sulle pagine di "Domus". L'articolazione degli spazi interni è insolita, suddivisa da diaframmi curvilinei che si aprono su grandi ambienti e su stretti corridoi, definendo cinque camere da letto e un largo soggiorno. Anche in questo progetto era prevista un'estesa finitura delle superfici con piastrelline in ceramica che dovevano ricoprire i pavimenti, la base muraria delle sedute fisse da esterni, le mensole e le testate dei letti.



Denver Art Museum, Gio Ponti, 1972

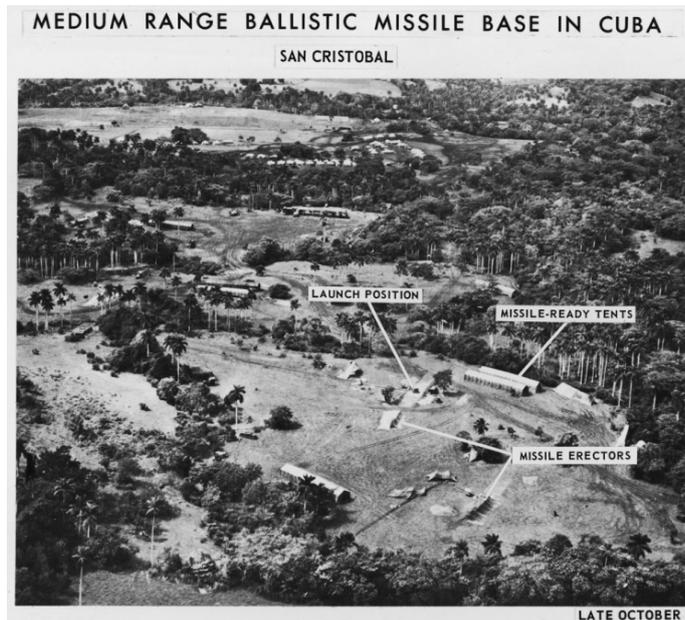
Nel 1972 il Denver Art Museum concluse il ciclo di architetture generate dalla teoria della forma finita. L'architetto milanese, in collaborazione con James Sudler e Joal Cronenwatt, intraprese un coraggioso intervento di redesign sulla struttura preesistente, applicando ad una scala inedita la sua idea di pareti prive di gravità che rompono la chiusura della scatola muraria. Agganciate ad un telaio di pilastri e setti di calcestruzzo armato, tagliate da fenditure geometriche disposte irregolarmente e rivestite di piastrelle a diamante, esse

riflettono i raggi solari e si tramutano in un evanescente recinto che inquadra il cielo. Concludendo questo intervento Ponti arrivò a giustapporre due cubi di sei piani, ai quali si aggiunge il volume generato dalla pianta ovale dell'auditorium, il tutto unificato dalla cangiante pelle in ceramica. In un articolo pubblicato su "Domus" al termine dei lavori, l'architetto parla dell'edificio come di una cittadella italiana sorta per difendere i tesori della cultura: «dicono che il Museo è un castello italiano».

Gio Ponti morì a Milano nel 1979. Aveva 88 anni e nonostante la sua vista si fosse ridotta ad una sfocata visione, non aveva mai smesso di lavorare. Intorno a lui, nel disordine dell'appartamento che aveva costruito nel 1957 come pubblico autoritratto e che era diventato il suo atelier, figure colorate tracciate con mano ancora agile popolavano grandi fogli di perspex. Ovunque dominava la figura di un grande angelo con le ali dispiegate, disegnato per completare il progetto della cattedrale di Los Angeles. Così, questo grande artista se ne andò circondato dagli spiriti che avevano da sempre ispirato la sua arte.

LA GUERRA FREDDA E LA CRISI DEI MISSILI A CUBA, ANATOMIA DI UN MANCATO OLOCAUSTO NUCLEARE

Dario Bracco



Tredici giorni, tanto è durata nell'ottobre del 1962 la crisi dei missili a Cuba, durante i quali il mondo si sarebbe trovata sull'orlo di una guerra nucleare tra gli Stati Uniti e l'allora Unione Sovietica. Ma è proprio vero che siamo stati ad un passo dall'olocausto nucleare o invece si è trattato di una sorta roulette russa giocata da queste due superpotenze baldanzosamente in campo che hanno tenuto il mondo col fiato sospeso?

L'intendimento di questo contributo è quello che, ripartendo da quel fatto storico, si possa capire in che

modo si era evoluta all'inizio degli anni '60 la cosiddetta *Guerra Fredda* tra gli Usa e l'Unione Sovietica e quali strategie adottavano allora queste due entità contrapposte per affermare la loro egemonia nel mondo.

La storia dei missili a Cuba fonda le sue radici alla fine degli anni cinquanta, esattamente nel mese di gennaio 1959, quando Fidel Castro, preso il potere, nazionalizza le società a capitale estero, soprattutto nordamericano. Gli Stati Uniti rispondono a quell'atto con l'embargo, cui segue il fallito tentativo di invasione arenatasi nella *Baia dei Porci* per detronizzare Castro, circostanza questa che lo spinge a chiedere protezione all'URSS, allora guidata da Nikita Kruscev. Ma l'inizio ufficiale della crisi è però datato 14 ottobre 1962, quando un aereo spia americano U-2 fotografa un missile installato nell'isola caraibica.

La prima domanda che ci si pone il perché Nikita Kruscev aveva deciso di installare missili a Cuba.

E' opportuno in punto ricordare che all'inizio degli anni sessanta, esistevano missili intercontinentali dotati di testate nucleari, ma il loro sviluppo era abbastanza arretrato, pertanto acquisivano molta importanza quelli a corto/medio raggio. La differenza risiedeva al lato pratico nel fatto che un missile a lungo raggio era in grado di partire da Mosca e colpire Washington, mentre un missile a corto/medio raggio poteva partire da una base più vicina all'obiettivo. In questa situazione, ad avere la meglio erano gli Stati Uniti che disponevano di basi missilistiche sia in Turchia che in Italia, in grado di colpire la parte più meridionale della Russia, cioè quella più ricca, mentre l'Unione Sovietica poteva lanciare i missili dalla Siberia per colpire al massimo i territori dell'Alaska. Ed ecco il perché i Sovietici colgono questa insperata occasione per spostare il baricentro strategico, assumendo così, mediante l'installazione sul suolo cubano di basi missilistiche con ogive nucleari, una posizione di forza a sole poche miglia dalle coste americane.

L'intento di scatenare una possibile guerra nucleare non albergava nella mente di Nikita Kruscev, perché contava sul fatto che il nuovo presidente americano, da lui ritenuto troppo giovane, intellettuale, non ben preparato per gestire un processo

decisionale in una situazione di crisi, molto intelligente ma anche debole e poco avveduto, non sarebbe andato oltre ad un negoziato che prevedesse anche il mantenimento dei missili della Nato in Turchia e in Italia, magari anche concedendo qualcos'altro in cambio, ad esempio la restituzione di Berlino Ovest, la vera spina nel fianco all'interno del patto di Varsavia. In punto giova ricordare che Dwight Eisenhower si spinge a dire che il *fallimento dell'azione militare della Baia dei Porci avrebbe incoraggiato i Sovietici a far qualcosa che altrimenti non avrebbero mai fatto*. Di qui, appunto, l'installazione dei missili.

Il popolo americano e il resto del mondo vengono, dunque, a conoscenza della crisi in atto il 22 ottobre 1962, quando Kennedy convoca il Comitato Esecutivo del Consiglio per la Sicurezza Nazionale che riuniva capi politici e militari. In tale contesto vengono formulate dagli strateghi militari e politici varie proposte ed opzioni, la maggior parte delle quali prevedevano un attacco preventivo, quali uno sbarco, un bombardamento a tappeto sull'isola, e addirittura, dalla parte dei così detti falchi, viene avanzata la proposta di effettuare un attacco preventivo anche sull'Unione Sovietica. Kennedy si presenta davanti alle telecamere dicendo che un attacco missilistico lanciato da Cuba contro qualsiasi nazione dell'emisfero occidentale avrebbe provocato un'azione di rappresaglia *"con ogni mezzo"* verso l'Unione Sovietica. Senza prestare ascolto ai falchi, che propendevano esclusivamente per un'opzione militare, viene steso intorno all'isola un gigantesco *"cordone sanitario"*, utilizzando il termine *"quarantena"*, termine apparentemente inappropriato in quanto non c'erano problemi sanitari, piuttosto che utilizzare il termine *"blocco navale"*, ciò per evitare che tale azione potesse essere interpretata come un vero e proprio atto di guerra.

Nonostante la cautela adoperata, l'emozione e la paura raggiungono rapidamente livelli parossistici in tutto il mondo, gli ambasciatori sovietici e americani vengono immediatamente convocati al Palazzo di Vetro (si ricordano gli accesi scontri verbali tra Stevenson e Zorin, delegati dei rispettivi paesi), mentre tutte le cancellerie entrano in fibrillazione attivando i propri canali diplomatici. Il clima è surriscaldato, il terrore é reale, la paura di una guerra mondiale si radica a dismisura, tant'é che in ogni parte del mondo si moltiplicano le esercitazioni in caso di scoppio di una guerra atomica; quelli poi che disponevano di adeguati mezzi economici si fanno costruire un rifugio anti atomico, in Italia vengono riconvertiti rifugi utilizzati durante la seconda guerra mondiale con una corsa sfrenata all'acquisto di cibi non deperibili.

Tra le diplomazie più attive, si manifesta quella vaticana, che lavora di concerto con quella italiana per elaborare una proposta accettabile da entrambi le parti. Dopo poco tempo, il Cremlino avanza con più ragionevolezza due proposte di mediazione, la prima prevedente il ritiro dei missili nucleari da Cuba in cambio dell'assicurazione da parte statunitense di non aggressione dell'Isola, a seguire, il giorno successivo, la seconda che integra la prima chiedendo anche il ritiro dei missili dalla Turchia e dall'Italia. Kennedy rifiuta la seconda proposta dicendosi disposto ad accettare soltanto la prima, ma il 27 ottobre un U2 aereo spia americano viene abbattuto sui cieli di Cuba e la situazione volge nuovamente verso il precipizio. Quella notte l'intero mondo rimane col fiato sospeso nel timore di una guerra atomica. Il presidente Kennedy ufficialmente arroccato sulla prima proposta, incarica però segretamente il fratello Robert di comunicare all'ambasciatore sovietico di accettarla con la promessa che nello spazio di sei mesi,

avrebbe fatto smantellare le postazioni missilistiche da tempo installate sia in Italia che in Turchia. Di fatto accetta la seconda.

Nikita Kruscev dimostrando inopinatamente in tale drammatico contesto grande saggezza, annuncia così il ritiro dei missili da Cuba, in cambio della promessa da parte degli Stati Uniti di non invadere questa isola caraibica. Puntualmente qualche mese dopo i missili Usa in Europa vengono rimossi dai loro siti nel silenzio generale. A voler guardare bene come si sono svolti i fatti, un reale pericolo concreto di guerra atomica non vi sarebbe mai stato soltanto perché i protagonisti della vicenda Nikita Kruscev e John Kennedy, si sono dimostrati uomini politici di grande spessore, in grado di prevedere le conseguenze che avrebbe avuto tale conflitto. Dal canto proprio, Kennedy, quando ha *ingaggiato* il braccio di ferro con Kruscev, era circondato da generali che propendevano per un massivo ricorso alle armi *longe lateque*; dimostra, al contrario, carattere e determinazione mettendo a tacere i *signori della guerra* e decidendo autonomamente di adottare la linea morbida del *blocco navale*, alias *quarantena*. Kruscev, ha avuto il coraggio di fare marcia indietro quando si è reso conto che la sua iniziativa era arrivata al punto fatale. Pertanto, alla domanda se siamo stati veramente ad un passo di un conflitto atomico, la risposta è negativa specie ove poniamo mente a quanto ebbe confidenzialmente a dire al sesto giorno della crisi il Segretario di Stato Dean Rusk al Consigliere per la Sicurezza Nazionale a Mc George Bundy: *“Noi e i Russi ci stiamo guardando negli occhi e ho l'impressione che ci stiamo facendo l'occholino”*. Ecco perché in realtà non l'avrebbero forse mai voluta, e questo al di là delle schermaglie dialettiche e della mostra in pubblico dei propri muscoli.

Di fatto, però, la crisi cubana è stata, effettivamente una vittoria tattica per i Sovietici, ma al tempo stesso anche una sconfitta strategica; si ha ragione, pertanto, di ritenere che ciò abbia contribuito in larga misura a determinare nemmeno due anni dopo la cacciata di Kruscev dal Cremlino. Per non tacer, infine, del presidente Kennedy, nemmeno lui uscito vincitore, se il mortale attentato da lui subito l'anno dopo a Dallas, possa essere attribuito a questo strano epilogo, senza né vincitori né vinti, ma in verità con tre sconfitti, se aggiungiamo anche il *lider maximo cubano*, rimasto col suo popolo impotente spettatore di questa *roulette russa*, tutti assolti per *non aver capito il fatto*.

IL GENOMA DI CANGRANDE DELLA SCALA: IL DNA COME FONTE STORICA

www.studioesseci.net



DANTE 2021.

DAL DNA DI CANGRANDE LA VERITA' SULLA SUA MORTE. INDAGINE GENETICA MAI ESEGUITA PRIMA SU UNA MUMMIA. UNA MALATTIA TOLSE LA VITA AL SIGNORE DI VERONA

E' stata una malattia genetica rara, più precisamente la Glicogenosi tipo II ad esordio tardivo, a portare alla morte, in soli tre giorni, Cangrande della Scala, Signore di Verona. Nessun assassinio dunque, come una certa tradizione ha sostenuto per secoli. Il 22 luglio 1329, Cangrande morì a Treviso, appena trentottenne, in conseguenza di una rara malattia genetica. A svelarlo sono state le analisi condotte dal Laboratorio di Genomica Funzionale del Dipartimento di Biotecnologie dell'Università di Verona, diretto dal professor Massimo Delledonne. Una indagine genetica mai eseguita prima sul DNA di una mummia.

Il DNA di Cangrande è stato estratto in collaborazione con il Laboratorio di Antropologia Molecolare e Paleogenetica dell'Università di Firenze, coordinato dal prof. David Caramelli e dalla prof.ssa Martina Lari, esperti nell'estrazione di DNA antico. Questo sforzo congiunto fra gli esperti del Museo di Storia Naturale e Università degli Studi di Verona e di Firenze ha permesso di dimostrare come sia possibile analizzare con altissima precisione i geni di un DNA così antico, sfruttando procedure diagnostiche all'avanguardia, per giungere a una diagnosi clinica certa, anche quando le fonti storiche sono scarse.

Utilizzando le nuove tecnologie di sequenziamento diagnostico applicate nei più avanzati centri di ricerca a persone malate per migliorare la diagnosi, la prognosi e la cura delle malattie a base genetica, è stato possibile non solo ricostruire l'informazione custodita nel DNA di Cangrande della Scala, ma anche riconoscere le condizioni patologiche che hanno determinato la sua morte.

I risultati della storica indagine sono stati presentati a Verona, al Museo di Storia Naturale, dal sindaco Federico Sboarina e dall'assessore alla Cultura Francesca

Briani. Presenti il direttore dei Musei civici Francesca Rossi. Ad illustrare la ricerca, per l'Università di Verona Massimo Delledonne - Dipartimento di Biotecnologie e Alessandro Salviati - Dipartimento di Biotecnologie, per l'Università di Firenze David Caramelli - Dipartimento di Biologia. Presenti Ettore Napione dell'Ufficio Unesco del Comune di Verona, che ha curato parte dei riscontri storici dello studio, e Leonardo Latella del Museo di Storia Naturale.

“Una giornata storica per la città di Verona – sottolinea il sindaco –. Attraverso uno studio genetico mai eseguito prima su campioni di mummia risalenti a 700 anni fa è stato possibile svelare molti aspetti della vita e della morte di una delle figure storiche più importanti della nostra città. La morte di Cangrande oggi non è più un mistero. Contrariamente a quanto sospettato per secoli, il Signore di Verona non fu assassinato, ma morì per cause naturali o, più correttamente, per una malattia genetica. Un risultato straordinario, frutto di un lavoro di squadra importante, che ha visto collaborare in stretta sinergia il Comune di Verona, con la direzione dei Musei civici, e le Università di Verona e Firenze. Il primo risultato concreto dopo la firma, a gennaio 2020, del protocollo tra Comune e Università, per una collaborazione stretta e operativa volta a sviluppare innovazione, sostenibilità ed efficienza in più settori e per valorizzare il patrimonio storico-culturale della città. Infatti è stato possibile chiarire, con prove scientifiche documentate, nell'anno del 700 anniversario dalla morte di Dante, aspetti ancora segreti della vita del grande Signore della Scala, amico del Sommo Poeta”.

“Si mette così la parola fine – afferma l'assessore alla Cultura del Comune di Verona, Francesca Briani – ad uno dei misteri che ancora circondano la Signoria Scaligera, la famiglia che accolse l'esiliato Dante in città e che il poeta ricorda nella Divina Commedia. Un processo scientifico emozionante che, per la prima volta, ha portato all'osservazione approfondita del DNA di Cangrande. Un secondo step di studio che, dopo l'acquisizione dei campioni realizzata nel 2004, completa il percorso di analisi sulla mummia del principe scaligero, dandoci la possibilità identificare nuove ed interessanti informazioni storiche sulla sua vita e, in particolare, morte. Questo progetto scientifico rappresenta uno dei principali appuntamenti calendarizzati nel corso di quest'anno in occasione delle celebrazioni dantesche”.

“La scelta di affidare i resti di Cangrande della Scala al Museo di Storia Naturale – sottolinea la Direttrice dei Musei Civici di Verona, Francesca Rossi - venne dettata dal fatto che la conservazione dei materiali biologici richiede particolari accortezze, già previste per le collezioni del Museo, in particolari quelle zoologiche. Attraverso questo straordinario progetto è stato finalmente possibile completare il percorso di analisi sui reperti custoditi dal 2004 e giungere a risultati scientifici certi, che svelano le cause della morte di Cangrande della Scala”.

Analisi effettuate. Una prima estrazione, eseguita su frammenti di fegato, non ha reso possibile il sequenziamento clinico.

È stata quindi effettuata una seconda estrazione, da un piccolo frammento di falange. Anche in questo caso la quantità di DNA estratto presentava DNA contaminante. Una percentuale di DNA umano più elevata consentiva però di portare avanti un percorso di analisi.

Il laboratorio di Genomica Funzionale dell'Università di Verona ha dunque deciso di applicare una tecnica di laboratorio attualmente utilizzata per la diagnosi clinica di pazienti affetti da malattie genetiche, che ha permesso di catturare in modo specifico i circa 35 milioni di basi del DNA che contengono i geni umani, eliminando così il DNA contaminante.

Cangrande è stato quindi "sequenziato" come se si trattasse di un paziente dei nostri giorni, e l'analisi bioinformatica degli 83 milioni di sequenze prodotte ha portato alla ricostruzione del 93.4% dei suoi geni, un valore davvero molto elevato.

La malattia. Analisi successive hanno permesso di identificare 249 varianti associate a malattie da cui è stato possibile riconoscere due mutazioni diverse nel gene dell'enzima lisosomiale α -glucosidasi acida. La malattia che deriva dalla disfunzione di questo enzima è una glicogenosi, in questo caso la Glicogenosi tipo II.

Nei casi ad esordio tardivo, come quello riconducibile a Cangrande, la malattia si evidenzia in una scarsa resistenza alla fatica fisica, difficoltà respiratoria, debolezza muscolare e crampi, fratture ossee spontanee e cardiopatia.

La morte dei pazienti adulti è spesso quasi improvvisa, come accaduto a Cangrande, deceduto dopo solo tre giorni di malattia.

Alcune opere storiche hanno messo in luce piccoli indizi compatibili con questa patologia, relativi a soste forzate nel corso di tragitti a cavallo abbastanza brevi, ad improvvisi malesseri e, forse, anche alla preferenza per l'uso dell'arco rispetto alla spada.

Il quadro clinico della morte di Cangrande è pertanto compatibile con la malattia di Glicogenosi tipo II ad esordio tardivo.

Il medico di Cangrande, nel tentativo di contrastare questa debolezza, somministrò dosi eccessive di digitale (una sostanza utilizzata come cardio tonico) e questo fece pensare ad un avvelenamento, tanto che il medico venne impiccato di lì a poco. Oggi sappiamo che quella somministrazione era ben lungi dall'intento di avvelenare il Principe.

Conferme storiche. In ambito storico sono riportati alcuni dei momenti più critici della salute di Cangrande. Prima crisi, il 17 settembre 1314, all'età di 23 anni, dopo una cavalcata veloce il Signore di Verona è costretto a lasciare il cavallo e viene trasferito su un carro. Seconda crisi, il 25 agosto 1320, a 29 anni, ferito ad una coscia fu trasportato all'accampamento, dove si riprese e ritornò in battaglia. In realtà, dalle autopsie effettuate sul corpo non sono state riscontrate cicatrici sulla coscia, ciò fa supporre si trattasse di altri sintomi, sempre riconducibili alla malattia. Terza crisi, il 4 luglio 1325, all'età di 34 anni, in una cavalcata da Verona verso Vicenza Cangrande fu colto da improvviso malore e fu riportato a Verona, dove peggiorò, rimanendo tra la vita e la morte per dieci giorni e poi malato per mesi. Quarta crisi, il 18 luglio 1329 si ammala e dopo tre giorni muore. Era il 22 luglio 1329, Cangrande aveva 38 anni.

Reperti 2004. Un'indagine partita da lontano. Esattamente dal 12 febbraio del 2004 quando, per decisione del Comune e i civici Musei d'Arte, fu organizzata la ricognizione e l'apertura dell'arca funebre di Cangrande della Scala, che portò ad identificare il corpo mummificato dello scaligero, più o meno nelle medesime

condizioni in cui era già stato rinvenuto all'interno della cassa nell'apertura del 1921 (in occasione del VI centenario della morte di Dante Alighieri).

Il corpo del Principe fu sottoposto ad una serie di indagini scientifiche e autoptiche prima di essere nuovamente riposti nell'arca che li aveva preservati per secoli.

Parte dei materiali biologici, in particolare il fegato e alcune falangi del piede, furono inviate all'Università di Pisa per ulteriori indagini biomediche. Nei primi mesi del 2007, i reperti furono restituiti e depositati presso il Museo di Storia Naturale perché venissero conservati e resi disponibili per futuri ulteriori studi.

MUSEO NAZIONALE: COLLEZIONE SALCE

www.studioesseci.net



**Treviso, Chiesa di santa Margherita
dal 12 giugno 2021**

**Le “Storie di Sant’Orsola” di Tommaso da Modena
Ritrovano, virtualmente, la loro sede
nella Cappella per la quale furono concepite
all’interno del nuovo Museo Salce**

Il ciclo delle Storie di Sant’Orsola di Tommaso da Modena, uno dei capolavori assoluti della pittura europea del ‘300, tornerà, anche se solo grazie alla tecnologia virtuale, nel luogo per il quale era stato ideato e realizzato. Ovvero nella cappella di ponente dell’abside di Santa Margherita, edificio che dal prossimo 12 giugno accoglierà il Nuovo Museo Nazionale della Collezione Salce.

Grazie al loro fortunoso stacco realizzato tra il 1882 e l’83 dall’abate Luigi Bailo, gli affreschi originali non sono andati perduti ma sono oggi patrimonio del Museo Civico di Santa Caterina.

La chiesa di Santa Margherita, con il convento, era stata demanializzata in epoca napoleonica per esser adibita a stalla, fienile, maneggio. Ridotta a larva, negli anni Ottanta dell’Ottocento subì l’abbattimento dell’abside. In quel cantiere riaffiorarono brani degli affreschi di Tommaso da Modena. Ad accorgersene fu l’abate Luigi Bailo che decise di tentare lo stacco delle superfici affrescate prima che fossero distrutte. Fortunosamente egli riuscì a trasferire gli affreschi su telai lignei e a metterli al sicuro all’interno del museo civico della città.

Le Storie di Sant’Orsola erano state realizzate tra il 1355 e il 1358. Gli undici riquadri narrativi erano disposti, a coppie, sulle pareti laterali, su tre registri sovrapposti, mentre l’ultima scena del Martirio, da sola, occupava uno spazio doppio nella parte inferiore della parete destra. Alla sommità dei due raggruppamenti, assecondando il soffitto a volta, erano due scomparti in forma di lunette ogivali raffiguranti la

Madonna annunziata e l'Angelo annunziante, dei quali si conserva solo il primo. Sulla parete sopra l'altare, stretta tra due alte finestre a lancia, era il riquadro con Sant'Orsola e le compagne in gloria.

Per il suo "racconto" Tommaso da Modena aveva preso spunto dalla Legenda Aurea di Jacopo da Varazze. Orsola, figlia cristiana del re di Bretagna, porta a conversione il suo futuro marito, il figlio pagano del re d'Inghilterra; il pellegrinaggio intrapreso verso Roma da Orsola, seguita da 11.000 vergini (pellegrinaggio cui si unisce anche il Papa), la conduce a Colonia, dove è compito della santa convertire gli Unni. A Colonia, narra la leggenda, Orsola fu martirizzata assieme alle compagne e al Papa, poiché si era negata al principe unno.

In Santa Margherita, gli spazi rimasti sguarniti si rianimeranno con le Storie della Martire, proiettate esattamente nell'ambiente in cui i fedeli le hanno ammirate per più di mezzo millennio. Per il visitatore di oggi sarà una vera emozione ammirare nella sua unitarietà il ciclo, così come e dove lo aveva ideato Tommaso da Modena. L'azienda a ciò incaricata dalla Direzione regionale, combina arte digitale e tecnologia, riproponendo gli Affreschi attraverso un imponente mapping show dinamico che coinvolge le pareti a tutta altezza (13m) e l'intero pavimento.

"Questa chiesa era tutta uno scrigno d'arte", fa notare il Direttore de Polo Museale Veneto dottor Daniele Ferrara. "Affreschi e opere di valore erano ovunque. Di tutto questo oggi rimangono solo muri di mattoni ed è difficile anche solo intuire ciò che questa grandiosa chiesa fu prima della soppressione napoleonica. La proiezione digitale e l'esperienza immersiva del Ciclo di Sant'Orsola nella cappella per cui fu concepito consentirà di avere almeno la sensazione dei tesori che qui erano presenti prima che l'edificio si incamminasse verso un terribile degrado".

"La nuova funzione a sede del Museo Salce, sottolinea la responsabile del progetto dottoressa Chiara Matteazzi, ridà a questo antico edificio una funzione. Perduti i suoi tesori, ne conserverà uno nuovo la Collezione degli oltre 50 mila manifesti d'epoca della Collezione Salce, una delle più importanti, se non la più importante, al mondo di affiches storici."

QUANDO GIGLI, LA CALLAS E PAVAROTTI... I TEATRI STORICI DEL POLESINE

www.studioesseci.net



Rovigo, Palazzo Roncale
13 marzo-4 luglio 2021

Cuore contemporaneo in un guscio antico
Il Ballarin di Lendinara
Una storia di crisi e di rinascite

L'interno è un riuscitissimo esempio di design contemporaneo: elegante, funzionale, "milanese". La facciata è un bell'esempio di architettura istituzionale dell'Ottocento. E il tutto è dentro un edificio quattrocentesco, il Granarazzo, ovvero il grande deposito di granaglie voluto dagli Este, quando Lendinara apparteneva al loro dominio. La prima sensazione di un visitatore del complesso del Teatro Ballarin è di straniamento. Ma, se appena ci si ferma a riflettere, si ha chiaro che il Ballarin riflette quei cambiamenti che, stratificandosi l'uno sull'altro, costruiscono la Storia. Nella ricerca compiuta per la grande mostra "Quando Gigli, Pavarotti e la Callas... I Teatri Storici del Polesine", che la Fondazione Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo propone dal 13 marzo in Palazzo Roncale, Nicola Gasparetto ripercorre le vicende del Teatro di Lendinara. A partire dal 1813, quando "l'erigendo teatro vide curiosamente la luce dalle mura perimetrali del secolare deposito di vettovaglie conosciuto come il "Granarazzo", attestato già nel Quattrocento... per approdare infine, ad inizio Ottocento, nella proprietà di Bertazzi, cui si associò Ballarin. Costoro si assunsero l'onere dell'intera commissione e decisero di affidarsi all'architetto Antonio Foschini, originario di Corfù ma a quell'epoca stabilmente legato alla città di Ferrara, per la sua attività accademica e per molte delle sue realizzazioni tra cui primeggiava il Teatro Comunale. Il progetto di rigoroso gusto neoclassico fu permeato da una estrema padronanza per gli aspetti tecnici e dall'obbiettivo di conferire la massima funzionalità alla struttura. Una sua relazione accompagnatoria dei prospetti grafici, indirizzata ai committenti lendinaresi, illustrava la scansione

degli spazi in quattro precise unità: Ingresso, Vestibolo, Uditorio e Scena. Del primo ambiente colpisce la presenza di una “polita trattoria in piccolo” attrezzata di cucina, cantina e dispensa. L’adiacente vestibolo a pianta ellittica offriva una maggiore ricercatezza: “un luogo di tutta eleganza e per la figura avente, e per li ornamenti allusivi, e per l’unione con esso del caffè e del corpo di guardia”. A decorare il nuovo Teatro i due soci chiamarono il pittore bolognese Giuseppe Tadolini, allievo di Pelago Pelagi. Ad essere solennemente inaugurato il 3 settembre del 1814 era un elegantissimo teatro sul modello di quello, ben più imponente, di Ferrara. Anni luce lontano dall’attuale aspetto interno del Ballarin. Ma a modificare quel teatro originale ci avevano pensato già nel 1915, rimodernandolo in stile liberty e, a cancellare tutto aveva provveduto, nel 1948, la trasformazione del teatro, ormai in crisi irreversibile, in cinema. Ma in questa continua storia di chiusure e rinascite, anche questa nuova funzione entrò in crisi e negli anni Ottanta, ricorda ancora Gasparetto, le porte del Ballarin vennero tristemente chiuse. “Il vuoto lasciato si fece sentire dando inaspettatamente effetti costruttivi. L’Amministrazione Comunale rilevò la proprietà costituendo poi un Consiglio d’Amministrazione per la salvaguardia e il ripristino”, scrive il dottor Gasparetto. “Passaggi che non furono agevoli né rapidi, ma comunque ampiamente ripagati il 2 settembre 2007, la serata in cui un teatro restaurato, con lo strategico supporto anche della Regione Veneto e della Fondazione Cariparo, riaprì i battenti per un concerto che lo consegnò alla sua ennesima nuova vita. Il Teatro Comunale Ballarin da allora ha avviato un’ininterrotta serie di Stagioni di Prosa capaci di catalizzare un crescente apprezzamento tanto da fidelizzare ad ogni edizione centinaia di abbonati, ha saputo aprirsi ai giovani proponendo forme di spettacolo pensate per loro e rafforzando la collaborazione con le istituzioni scolastiche, è divenuto la cornice degli appuntamenti cittadini di spicco, è tornato in definitiva ad essere luogo identitario per la comunità lendinarese riattualizzando gli intendimenti che mossero Giovanni Maria Bertazzi e Girolamo Ballarin”. Come a dire: è bene quello che finisce bene!

**La realtà aumentata trasforma il Roncale in un sontuoso teatro.
Dove ad esibirsi in *Carmen* e *Mefistofele* sono degli ologrammi.**

Entrare in Palazzo Roncale, dove è allestita la mostra “Quando Gigli, la Callas e Pavarotti...I Teatri Storici del Polesine”, sarà come partecipare ad uno spettacolo, sia in veste di spettatori che di protagonisti.

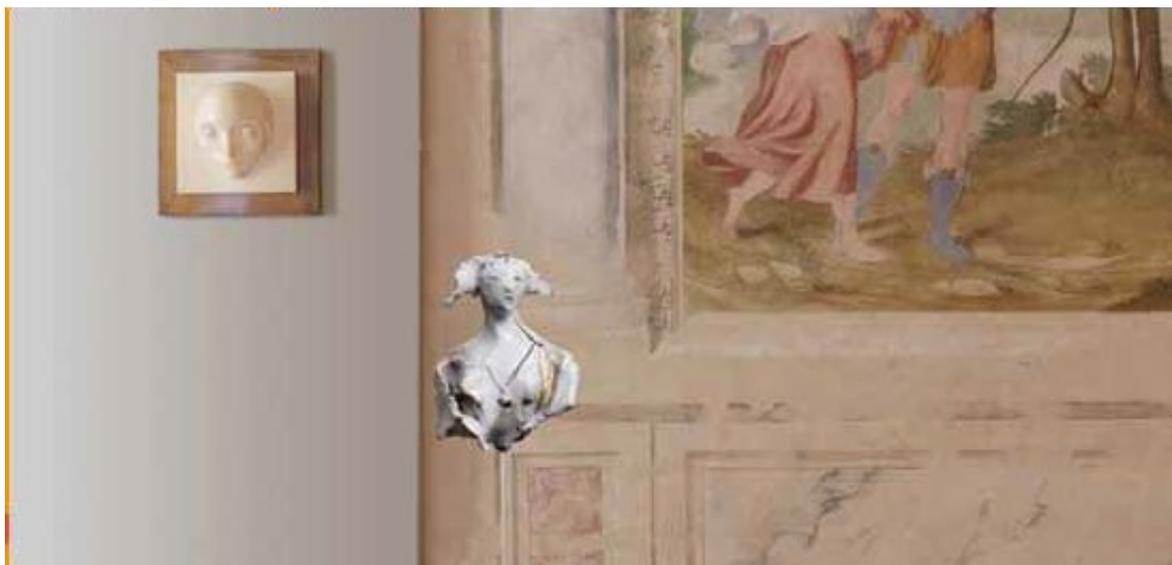
A consentirlo è l’innovativo utilizzo della tecnologia che accompagna e completa la ricca esposizione di immagini, documenti, costumi, scenografie presenti nella mostra promossa dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo. Al Roncale tutto è perfettamente pronto, in attesa che si alzi il sipario e il pubblico possa ammirare una delle più attese mostre della storia espositiva rodigina. Fondazione non azzarda date per l’apertura: tutto dipenderà, naturalmente, dalle normative di contenimento della pandemia.

Informazioni ed emozioni. E’ il preciso mix che attende il pubblico al Roncale, dove Arcadia Arte, la società che per conto della Fondazione ha organizzato la mostra, ha puntato su interventi tra reale e virtuale sino ad oggi mai messi in atto. Per effetto di questi, l’intero e sobrio Palazzo si trasforma in un affollato teatro d’opera, con il brusio del foyer, l’entrata in platea e nei palchi, il canto, gli applausi. Tutto

virtuale e tutto molto coinvolgente ed emozionante. Ecco che per effetto della realtà aumentata, la sala incontri del Piano Nobile del Palazzo si trasforma in uno dei sette teatri illustrati dalla mostra, il tavolo dei relatori si trasforma in palcoscenico, le sedie diventano poltroncine di platea, gli arazzi alle pareti lasciano il posto ai palchetti. L'atmosfera, i suoni, i rumori di un vero teatro accompagnano il visitatore nel suo percorrere la mostra, come se fosse dentro un foyer in attesa che si spalanchino le porte della platea. Poi il silenzio e gli applausi che accolgono l'Orchestra e il Direttore, e lo spettacolo inizia. E qui il visitatore non è più solo uno spettatore che osserva da lontano quanto accade sulla scena. Ma, come per miracolo, è egli stesso in scena, ad osservare da vicino, sino a "toccare" chi si sta esibendo. Ecco che dal buio del fondale salgono sul palcoscenico la soprano Marina Di Liso e il tenore Riccardo Zanellato, l'una impegnata nella *Carmen* di Bizet, il secondo nel *Mefistofele* di Arrigo Boito. A cantare e muoversi sono le loro proiezioni olografiche ad alta definizione, realizzate per la mostra, delle loro esatte dimensioni. Il visitatore potrà avvicinarsi ai cantanti, salire sul palcoscenico sino a farsi invadere il corpo dalle vibrazioni delle due voci, immergersi nella scena. "L'audio delle proiezioni si interseca con quello dell'immersività sonora degli ambienti contigui, in una simbiosi di suoni e di situazioni emotive" annuncia Matteo Crosera, creatore di questo fondamentale addendum della mostra. "L'anima del teatro è fatta di persone, di pubblico e attori e del loro interloquire spesso distanziato dal palcoscenico ma imprescindibile; l'uno non può emozionarsi senza l'altro. Lo scopo della multimedialità è riportare in mostra quell'anima". Vedere per credere!

LE MOSTRE PROROGATE

www.studioesseci.net



Chi può, prolunga le mostre in corso, nel tentativo di dare la possibilità ai molti che lo vorrebbero, di visitare esposizioni che le ripetute chiusure hanno reso inavvicinabili.

In alcuni casi si sono potute ottenere dai prestatori delle opere proroghe anche ampie, in molti altri non si è riusciti ad andare al di là di pochi giorni o settimane. Vediamo cosa, di già aperto, sia ancora disponibile e sino a quando.

A **Milano**, e in parallelo, a **Firenze**, **Tornabuoni Arte** presenta **“Arte moderna e contemporanea. L’Antologia 2021. Sino al 12 dicembre 2021**. Questo appuntamento annuale, come di consueto, offre un’accurata selezione di opere, frutto dell’importante lavoro di ricerca che la galleria ha svolto nell’arco dell’ultimo anno. È un’opportunità unica non solo per i collezionisti ma per il pubblico in genere per poter visitare una mostra che ripercorre i momenti più significativi della storia dell’arte dagli inizi del XX secolo ad oggi, attraverso i capolavori di alcuni dei suoi principali protagonisti.

Arriva esattamente a fine anno, 31 dicembre 2021, a **Verona**, in **Galleria d’Arte Moderna Achille Forti, Palazzo della Ragione**, **“La mano che crea. La Galleria pubblica di Ugo Zannoni (1836-1919). Scultore, collezionista e mecenate”**.

Intorno alla celebrazione di Ugo Zannoni, scultore tra i maggiori dell’Ottocento, si è sviluppato un progetto che indica una nuova modalità di approccio alla realizzazione delle mostre. Le 200 opere della collezione Zannoni, da lui donata alla sua città, documentano l’artista e offrono una potente panoramica sugli maestri del suo tempo, da lui collezionati.

Medesima sede, ma solo sino al 30 settembre, **“Contemporaneo non stop. Il respiro della natura”**. Con questo progetto l’Arte Contemporanea torna ad avere dedicata una sezione specifica alla Galleria d’Arte Moderna Achille Forti. Il nuovo spazio, aperto ufficialmente in occasione di ArtVerona 2020, ospita esclusivamente opere

dei principali esponenti del Contemporaneo, in un susseguirsi di nuove ed importanti proposte.

Per l'intero 2021, nella città di Cangrande, Dante viene celebrato con un **importante serie di iniziative ed eventi espositivi**. All'interno dell'ampio e articolato progetto **"Dante a Verona 1321-2021"** Non teme chiusure il primo di essi, ovvero la mostra diffusa che propone, seguendo una mappa, di visitare sia i luoghi legati alla presenza di Dante a Verona e alle citazioni nella Commedia, sia quelli che, ancora oggi, aiutano a restituire l'immagine della città al tempo di Dante. Verona, quindi, come sfondo e insieme protagonista della vicenda dantesca.

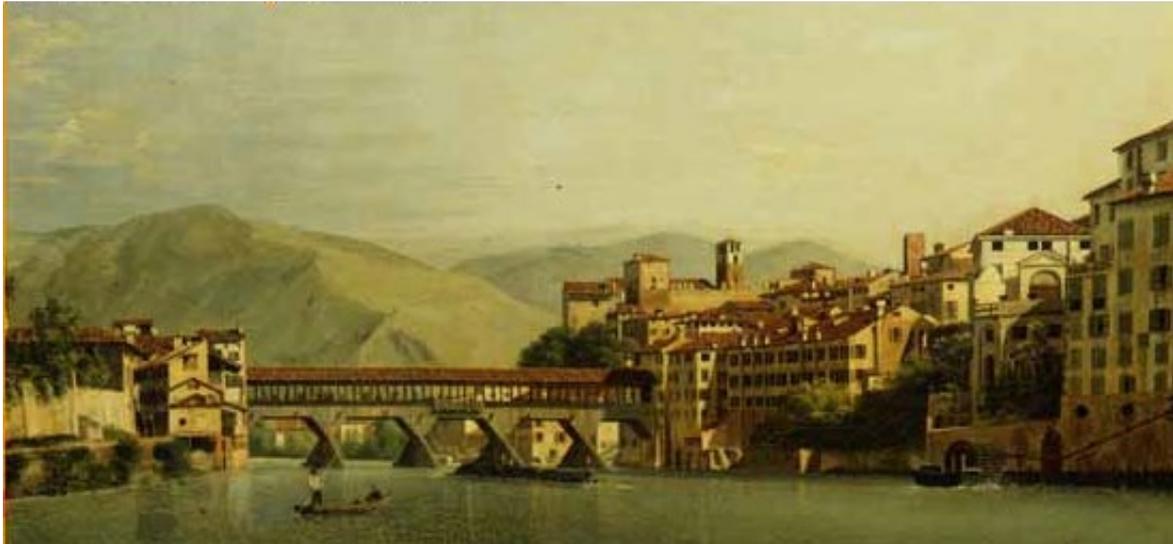
Ulteriore proroga sino al 25 luglio, alla **Pilotta di Parma**, per l'esposizione **"Fornasetti. Theatrum Mundi"** che mette in dialogo le architetture e le opere di casa con l'immaginario di Piero e Barnaba Fornasetti, creando un vero e proprio 'teatro del mondo': una rete di rimandi iconografici e suggestioni culturali infonde nuove chiavi di lettura agli oggetti e alle immagini in mostra, rendendone visibile lo spessore e regalando nuove ed emozionanti implicazioni.

Ancora Dante, stavolta a **Ravenna**, città che accoglie le sue spoglie dopo averlo ospitato nell'ultima fase della sua esistenza. Con il titolo **"Dante, gli occhi e la mente"** la città propone ben tre grandi mostre, oltre a concerti e ad altre qualificatissime iniziative. La prima delle tre esposizioni resterà **aperta sino al 17 luglio 2021**, alla **Biblioteca Classense**. **"Inclusa est flamma. Ravenna 1921: il Secentenario della morte di Dante"** è una affascinante mostra storiografica per raccontare le celebrazioni tenutesi 100 anni fa e che, come si può facilmente intuire, ebbero una valenza nazionale importantissima. Vi si ammirano libri, manifesti, fotografie, dipinti, manoscritti e numerosi oggetti d'arte conferiti come omaggio a Dante e alla città di Ravenna. Ciascuno degli oggetti, testimonianze della storia "ufficiale", offrirà spunti per raccontare anche storie particolari, spesso sconosciute al grande pubblico e a volte sorprendenti.

In parallelo, sino al 5 settembre, ai **Chiostri Francescani**, accanto alla tomba del Poeta, **"Dante nell'arte dell'Ottocento. Un'esposizione degli Uffizi a Ravenna. "Dante in esilio"**. La presentazione di quest'opera di Annibale Gatti è frutto del protocollo di collaborazione pluriennale di Ravenna e gli Uffizi. Il documento prevede prestigiosi prestiti per la mostra **"Dante. Gli occhi e la mente. Le Arti al tempo dell'esilio"** e la concessione – in deposito a lungo periodo – di un nucleo di opere ottocentesche dedicate al Poeta, da esporre a Ravenna nell'ambito del progetto Casa Dante. Inoltre ogni anno, in concomitanza con l'annuale cerimonia del dono dell'olio da parte della città di Firenze, gli Uffizi presteranno alla città di Ravenna un'opera a tema dantesco. La prima è appunto il "Dante in esilio" del Gatti. A testimoniare il profondo legame tra Firenze, città natale del sommo poeta, e Ravenna, città che lo accolse e suo "ultimo rifugio".

PALLADIO, BASSANO E IL PONTE. INVENZIONE, STORIA, MITO

www.studioesseci.net



Bassano del Grappa (VI)
Museo Civico
23 maggio-26 settembre 2021

Dal 23 maggio al 26 settembre, i Musei Civici di Bassano del Grappa propongono “Palladio, Bassano e il Ponte. Invenzione, storia, mito”, mostra a cura di Guido Beltramini, Barbara Guidi, Fabrizio Magani e Vincenzo Tiné.

L’esposizione è stata promossa dall’Amministrazione Comunale di Bassano del Grappa per celebrare la conclusione del lungo restauro del Ponte Vecchio conosciuto anche come il Ponte degli Alpini. “Attendiamo con gioia l’apertura di questa importante mostra – dichiara il Sindaco Elena Pavan –, una mostra che, oltre a farci ripercorrere l’affascinante storia di questo singolare monumento divenuto simbolo di Bassano, rappresenta il primo di una ricca serie di appuntamenti volti a festeggiare la sua restituzione alla città”.

A differenza della maggior parte degli architetti cinquecenteschi, Palladio è un architetto di ponti: ponti di pietra, di legno e di carta. Questi ultimi sono senza dubbio quelli che avranno un impatto più marcato sulla cultura figurativa dei secoli successivi: pubblicati sulle pagine dei Quattro Libri, il trattato edito a Venezia nel 1570, diventeranno i protagonisti dei sogni degli artisti del Settecento. Algarotti chiederà a Canaletto di fargli vedere il ponte di Rialto come lo aveva pensato Palladio, ma anche Bellotto, Carlevarijs e Piranesi faranno dei ponti uno dei soggetti privilegiati delle loro vedute.

La mostra racconterà il mito del ponte, ma contemporaneamente parlerà di un ponte concreto e reale da 500 anni, il ponte di Bassano, disegnato da Palladio, distrutto e ricostruito più volte in un’epopea che dal Settecento del Ferracina giunge al presente del ‘Ponte degli Alpini’.

Il racconto della mostra si snoderà a partire da disegni originali di Palladio, libri cinquecenteschi, mappe antiche, dipinti del Settecento, fotografie di fine Ottocento, modelli di studio contemporanei.

La mostra è frutto di una sinergia fra il Museo Civico di Bassano, la Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per le provincie di Verona, Rovigo e Vicenza e il Centro Studi Internazionali di Architettura Andrea Palladio-Palladio Museum di Vicenza.

La mostra sarà accompagnata da un volume scientifico, in grado di fornire gli strumenti di lettura della storia del ponte di Bassano e dei suoi secoli di storia.

Il volume è articolato in tre sezioni. La prima, di taglio storico, contestualizza la fase di costruzione cinquecentesca del ponte all'interno dell'economia, politica e società bassanese dell'epoca, senza trascurare anche la "preistoria" del ponte, con i diversi attraversamenti dal medioevo in avanti. La seconda sezione, di tema palladiano, renderà conto delle novità nelle ricerche su Palladio e i ponti in pietra e in legno, con particolare attenzione al ponte nella città di Bassano e a quello a Cison del Grappa. Una terza sezione riguarderà la "vita materiale" e le trasformazioni del ponte in un arco cronologico che va dalla sua costruzione sino al recente restauro, nonché alla forza del suo mito nelle arti figurative.

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

Coordinatore Editoriale

Gianfranco Coccia

www.riflessionline.it

