

Riflessi

RIVISTA DI APPROFONDIMENTI CULTURALI

Edizione nr. 87, aprile 2023

L'ILLUMINAZIONE DEL GIOVANE ARTHUR

Luigi la Gloria

LONGEVITÀ: UN SOGNO ALLA PORTATA DI MOLTI

Anna Valerio

UN ESPONENTE DELLA POP ART BRITANNICA: DEREK BOSHIER

Alessandro Giuriati

IL PROGETTO RAZIONALISTA DEL BAUHAUS

Adriana Errico

ORO SU SORO

Umberto Simone

LO SCANDALO DELLA BANCA ROMANA

BREVE STORIA DI UNA VICENDA DI MALAFFARE POLITICO-FINANZIARIO SENZA ETÀ

Gianfranco Coccia

LA GRANDE ARTE: L'ESPRESSIONISMO DI VITTORIO MORELLO

Luigi la Gloria

MAINA, LA BARACROPOLI DELL'ABBANDONO

Giovanni La Scala

SESSO, DROGA E ROCK'N'ROLL

Beppe Bertolino

LA CARROZZA A CAVALLI COME PROSEGUIVA UN LUNGO CAMMINO?

Aulo Magagni

RIFLESSIONI NOTTURNE

CARLA ACCARDI. GLI ANNI SETTANTA: I LENZUOLI

IMPRONTE DI UN MASCARER. LUOGO SPAZIO E TEMPO DEL GESTO

INDICE

L'ILLUMINAZIONE DEL GIOVANE ARTHUR <i>Luigi la Gloria</i>	pag.	02
LONGEVITÀ: UN SOGNO ALLA PORTATA DI MOLTI <i>Anna Valerio</i>	pag.	05
UN ESPONENTE DELLA POP ART BRITANNICA: DEREK BOSHIER <i>Alessandro Giuriati</i>	pag.	08
IL PROGETTO RAZIONALISTA DEL BAUHAUS <i>Adriana Errico</i>	pag.	10
ORO SU SORO <i>Umberto Simone</i>	pag.	13
LO SCANDALO DELLA BANCA ROMANA BREVE STORIA DI UNA VICENDA DI MALAFFARE POLITICO-FINANZIARIO SENZA ETÀ <i>Gianfranco Coccia</i>	pag.	16
LA GRANDE ARTE: L'ESPRESSIONISMO DI VITTORIO MORELLO <i>Luigi la Gloria</i>	pag.	18
MAINA, LA BARACROPOLI DELL'ABBANDONO <i>Giovanni La Scala</i>	pag.	22
SESSO, DROGA E ROCK'N'ROLL <i>Beppe Bertolino</i>	pag.	26
LA CARROZZA A CAVALLI COME PROSEGUIVA UN LUNGO CAMMINO? <i>Aulo Magagni</i>	pag.	29
RIFLESSIONI NOTTURNE	pag.	31
CARLA ACCARDI. GLI ANNI SETTANTA: I LENZUOLI	pag.	33
IMPRONTE DI UN MASCARER. LUOGO SPAZIO E TEMPO DEL GESTO	pag.	34

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

Vice Direttore
Anna Valerio
Pietro Caffa

Coordinatore Editoriale
Gianfranco Coccia

L'ILLUMINAZIONE DEL GIOVANE ARTHUR

Luigi la Gloria



Racconta Carl Georg Bähr, uno dei discepoli che si avvicinarono ad Arthur Schopenhauer negli ultimi anni della sua vita, che, nel bel mezzo di una conversazione, il maestro prese una piccola figura di metallo da una teca: una statua del Buddha. Dopo avergliela mostrata, pieno di orgoglio iniziò, come spesso soleva fare con chi gli faceva visita, a narrare la vicenda del principe Siddhartha. *Era come se accanto a me sedesse un saggio orientale e io volessi gettarmi ai suoi piedi*, scrive Bähr ricordando l'appassionata narrazione del filosofo, quasi a voler inconsapevolmente confermare l'affinità che avrebbe unito la sua biografia a quella del Buddha, in quanto – come egli stesso annota nel 1832 - *anch'egli, all'età di diciassette anni, fu turbato dallo strazio della vita proprio come Buddha in gioventù, allorché prese coscienza della malattia, della vecchiaia, del dolore, della morte.*

L'incontro di Arthur con l'Oriente avvenne negli anni della sua prima giovinezza e, senza dubbio, ne dovette essere incantato poiché immerse il suo giovane sé con tale passione e così profondamente nello studio del pensiero indiano che la sua vita si intrecciò indissolubilmente con esso. Fu certamente il primo filosofo europeo a prendere coscienza, senza alcun pregiudizio ma anzi con un entusiasmo e un'ammirazione senza pari, del pensiero filosofico induista e buddhista con cui instaurò un confronto costante e serrato, destinato a durare più di quarant'anni. Possiamo, quindi, solo immaginare cosa accadde nella testa del giovane di Arthur, quando ebbe tra le mani, per la prima volta, la traduzione delle Upanisad. (*)

Arthur approda, dunque, in quella sfera di conoscenze, a volte ermetiche e sfuggenti, con l'entusiasmo di un giovane esploratore che va alla scoperta di un mondo nuovo dove ogni concetto in cui si imbatte suscita un sussulto. E non rimarremmo stupiti se quegli occhi scuri, forse un po' tristi, avessero rilasciato una lacrima nel vedere rispecchiato il proprio io in uno degli insegnamenti del Buddha.

Ed è forse alla luce di queste nuove conoscenze che nella sua mente si va pian piano configurando una sorta di coscienza tragica dalla quale prenderà vita il suo crescente pessimismo che lo condurrà, nel tempo, in una dimensione di consapevole solitudine. Ma non è di questo Arthur che vogliamo parlare, ma del giovane genio che, al contatto con la sapienza di quel lontano Oriente, viene risucchiato nell'infinito dibattito sulla sofferenza umana e sulle ineluttabili verità dell'esistenza che, per millenni, hanno impegnato generazioni di pensatori. Poi, ad un certo punto, quando il suo animo diventa più greve, ecco che sente impellente il desiderio di unirsi a quella schiera di uomini che nei secoli lo hanno preceduto nell'acceso dibattito sull'esistenza. Non gli saranno certo apparsi estranei gli insegnamenti del Buddha sull'*impermanenza delle cose*, quando



scriveva che *i desideri emotivi, fisici e sessuali, sono di breve durata e perdono ogni piacere dopo essere stati assecondati ed infine divengono insufficienti per una piena felicità e in ogni caso non potranno mai essere pienamente soddisfatti.* Dunque l'incontro con il pensiero indiano è per lui come imbattersi in una forma sconosciuta dell'amore e, con l'enfasi propria di un innamorato, annuncia al mondo che esso è *l'emanazione della più alta saggezza umana*, la cui lettura, scriverà poi nei *Parerga e Paralipomena*: *è stata la consolazione della mia vita e lo rimarrà fino alla mia morte.*

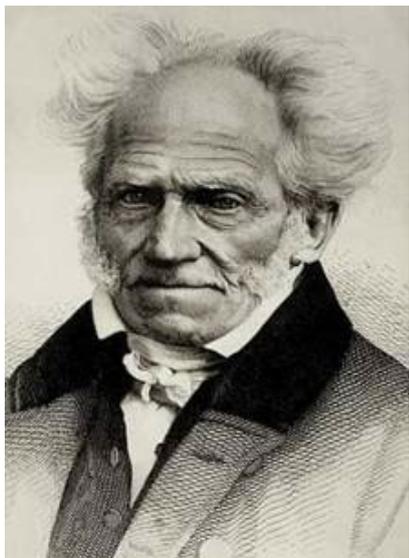
Arthur vive con schietta naturalezza il suo legame con la filosofia indiana che sente il bisogno di professare senza alcun imbarazzo, senza alcun velo che possa oscurare l'originalità delle sue idee.

Infatti, proprio nella prima edizione del *Mondo come volontà e rappresentazione...* indica, come chiavi di lettura del proprio pensiero, non solo Platone e Kant, ma anche e soprattutto le *Upanisad*.

Alla morte del padre, il giovane Arthur si libera delle incombenze dell'azienda familiare e, da allora, il suo percorso formativo passa attraverso lo studio di quel gigantesco mondo delle idee di Platone imperniato sul *come* agire, e del sistema Spinoza, perfetta sintesi tra filosofia e pensiero scientifico del quale certamente trasferirà nel suo sé quel *modello causa-effetto* che lo influenzerà per tutto l'arco della vita, fino ad Emmanuel Kant che, al pari di Copernico, apre una via nuova per la ricerca della verità abbandonando la metafisica e puntando lo sguardo sulle cose terrene, per approdare infine nel *mare magnum* dei Veda, delle Upanisad appunto e dei Sūtra. Da quel momento un arcano legame unirà Arthur al Brahmanesimo e al Buddhismo, una sorta di memoria ancestrale della quale sente il bisogno di rendere partecipe il suo stretto uditorio annunciando la concordanza *paradossale e prodigiosa* del suo pensiero con quello della filosofia indiana.

Ha ora consapevolezza di quali sorprendenti verità vi sono riposte e abbandona quindi ogni incertezza e, con la mente aperta, armonizza le sue riflessioni sulla medesima lunghezza d'onda delle Upanisad e dei Sūtra. Ed è proprio quel soffio di saggezza primigenia che determina il cruciale punto di congiunzione che lo legherà, nel nome della verità, alle antichissime speculazioni che ispireranno il suo capolavoro: *La teoria del mondo come volontà, essenza di ogni cosa celata dalla rappresentazione. E' questa, nell'accezione del termine goethiano, un'affinità elettiva dalla quale origina una sintesi che, nel suo caso, si rivela autentico balsamo per l'intelletto, una sorta di attributo medianico che crea una mirabile sintonia con la straordinaria saggezza del dharma: l'esistenza è un principio unico celato dall'illusione della molteplicità.*

Pur tuttavia questa sorta di clamorosa familiarità ideologica Arthur la circoscrive a singoli concetti che riguardano, nel caso del Brahmanesimo, la visione dell'etica descritta nelle Upanisad e nei Sūtra e gli assiomi del Dharma Buddha: *l'interdipendenza e l'impermanenza (**).* Il giovane Arthur percorre la via che porta alla maturità distaccandosi sempre più dalle cose che sente effimere. *L'impermanenza delle cose, il velo di māyā* che rende tutto illusorio, lo conducono in quella dimensione in cui il concetto di divinità creatrice e onnipotente è solo frutto della fragilità e dell'inganno della mente. Ed è proprio su questo argomento che si fonda la grande distinzione tra religioni *dell'errore e della verità.*



C'è chi sostiene che abbia accentuato fino all'esagerazione le sue affinità con l'Oriente tralasciando, senza nemmeno menzionarli, i punti che invece lo allontanavano da esso. Forse è così e probabilmente risponde a verità il giudizio di Giovanni Gurisatti: *Arthur Schopenhauer fu senz'altro il miglior apostolo del Buddha in Europa. Ma al tempo stesso fu forse, anche, il suo peggior allievo.*

In verità Arthur non poteva raggiungere la "la Via", né forse era questa la sua ambizione; egli era consapevole di non possedere le virtù affinché questo potesse realizzarsi. Tra lui e il paradiso degli asceti vi era un insuperabile mare le cui *onde gigantesche* non gli avrebbero mai concesso di congiungersi con l'Assoluto o di raggiungere il Nirvana. Arthur, ad un certo punto della vita, ormeggia la sua nave su minuscola isola abbandonata nell'oceano della solitudine e attende che la morte metta fine alle sue sofferenze. Infatti, è con la tristezza di un uomo che ha smarrito l'amore e perso ogni illusione che conclude il secondo tomo della *Teoria del mondo come volontà...: ... la sinistra impressione di quel nulla, che ondeggia come ultimo termine in fondo a ogni virtù e santità e di cui noi abbiamo paura, come della tenebra i bambini. Discacciarla, quell'impressione, invece d'ammantare il nulla, come fanno gli Indiani, in miti e in parole prive di senso, come sarebbero l'assorbimento in Brahma o il Nirvana dei Buddhisti. Noi vogliamo piuttosto liberamente dichiarare: quel che rimane dopo la soppressione completa della volontà è invero, per tutti coloro che della volontà ancora son pieni, il nulla. Ma viceversa per gli altri, in cui la volontà si è rivolta da se stessa e rinnegata, questo nostro universo tanto reale, con tutti i suoi soli e le sue vie lattee, è il nulla.*

(*) Questi testi religiosi, tramandati per più di due millenni oralmente, furono messi per iscritto nel XVII secolo dal principe ereditario degli imperatori Moghul, Dara Shikoh che ne ordinò la traduzione dal sanscrito al persiano. Essi, per il mondo religioso induista, rappresentano la via della saggezza e della liberazione. Le Upanisad giunsero in occidente grazie all'orientalista Abraham Anquetil-Duperron il quale, durante una sua visita in India, decise di curarne la traduzione in francese dal testo persiano che pubblicò poi a Parigi nel 1771. Intorno al VI secolo a.C., con l'avvento del Buddha fiorirono i sūtra, tradotti dal Pāli solo alla fine del XIX sec. da Karl Eugen Neumann. Essi sono elaborazioni filosofiche dalle Upanisad che descrivono in versi, succinti e talvolta criptici, la metafisica, la cosmogonia, la condizione umana e suggeriscono come purificare il proprio karma per reincarnarsi in un'esistenza migliore.

(**) Vedi dello stesso autore l'articolo del 20 giugno: il fascino immortale del principe Siddhartha

LONGEVITÀ: UN SOGNO ALLA PORTATA DI MOLTI

Anna Valerio



Il progressivo aumento della durata della vita, soprattutto nei paesi industrializzati, è tra i fenomeni più significativi della nostra epoca ed è sicuramente dovuto alle conquiste della medicina ma, forse ancora di più, ai miglioramenti igienico-ambientali quindi al progresso tecnologico, sociale ed economico, che ha permesso di ridurre i lavori usuranti e ha consentito anche agli anziani di vivere in condizioni protette (acqua corrente, riscaldamento etc.)

Dall'anno 1000 ad oggi la speranza di vita alla nascita è infatti praticamente raddoppiata grazie a una brusca impennata avutasi proprio nel secolo XIX e coincidente con la rivoluzione industriale e il progresso tecnologico che hanno portato notevoli miglioramenti nelle condizioni di vita della gente.

Quanto affermato si traduce nel fatto che oggi la fascia di popolazione che rappresenta la più rapida espansione è proprio quella dei centenari il cui aumento è un fenomeno multifattoriale, dovuto cioè a più di una causa.

In uno studio americano prospettico che considera, nel periodo che va dall'anno 2000 al 2050, il numero di persone al di sopra dei cent'anni sono previsti per il 2050 ottocentomila individui. In Italia nel censimento del 1921 i centenari risultavano essere 49 mentre in quello del 2004 il loro numero era salito di ben 160 volte, arrivando a 7777 persone.

A questo punto vale la pena di considerare che questi "vecchi" non sono però tutti uguali: infatti rappresentano una popolazione eterogenea nella quale si possono distinguere tre diversi gruppi: i cosiddetti "fortunati" cioè coloro che non sono colpiti da patologie di rilievo nel corso della loro lunga vita, i "ritardatari" cioè coloro che ne sono colpiti ma con notevole ritardo tanto da essere ancora vivi e infine coloro, i "sopravvissuti", che nonostante la malattia, sono riusciti a sopravvivere a lungo.

A questo aspetto si deve aggiungere la componente genetica: molti centenari appartengono a famiglie longeve e il loro corredo genico è sicuramente favorente un prolungamento della vita. In altra sede dicevo che arrivare a 80-85 anni è probabilmente legato soprattutto allo stile di vita ma superare i 90 anni richiede quasi certamente anche la presenza di una componente genetica favorente.

Un aspetto noto ma sempre interessante al quale la scienza non ha saputo per ora dare una risposta definitiva è che si può proprio dire che la longevità sia donna. Tra i centenari infatti si contano sei donne per ogni uomo. A cause ancora una volta genetiche - ma spesso, non scordiamolo, si invoca la genetica in mancanza d'altro - probabilmente si può associare al genere femminile una riduzione dei comportamenti a rischio. C'è da dire, a onor del vero, che spesso nella donna una maggiore sopravvivenza non sempre si accompagna a un buono stato di salute. Infatti i "sopravvissuti" sono proprio in maggioranza donne, mentre i "fortunati" sono soprattutto uomini. Quindi sembra che le donne vivano più a lungo ma affette da patologie varie mentre gli uomini centenari sono percentualmente più sani.

Come sono distribuiti nel nostro Paese i centenari?

Oggi risulta che è la Liguria la regione nella quale si concentra il più alto numero di abitanti al di sopra dei 100 anni (2,5 ogni 10 000 abitanti), mentre il record negativo spetterebbe a Basilicata e Campania (<1 ogni 10 000 abitanti).

Pare inoltre che nel centro-nord, in particolare nel nord-est, sia più elevata la popolazione tra i 65 e i 90 anni, ma quando si prendono in considerazione gli ultranovantenni (o proprio i centenari) allora è il centro-sud, con la solita eccezione della Campania, a presentare il numero maggiore.

Quindi la longevità, intesa come percentuale di novantenni, sembra più consistente nel centro-nord ma nelle regioni centrali, peninsulari e insulari, la presenza di centenari risulta superiore.

E nel mondo?

E' il Giappone la nazione nettamente più longeva con un rapporto medio di 20 centenari ogni 10 000 abitanti. Anche lì ci sono forti differenze territoriali infatti in alcune zone non si arriva a 10 mentre in altre (l'isola di Okinawa) si raggiungono i 51 ogni 10 000 abitanti con un'incidenza di coronaropatie 5 volte inferiore a quella nordamericana, malattie cardiovascolari ridotte dell'80% e tumori del 40%.

Guardiamo quali sono le caratteristiche di questa popolazione: sono soggetti molto magri, con un *body mass index* (rapporto tra peso e altezza: cioè il risultato della divisione del peso espresso in kg, per il quadrato della statura espressa in metri) compreso tra 18 e 22 (noi in occidente chiediamo ai nostri pazienti di non superare il 25, ma possibilmente di attestarsi intorno al 23). Presentano livelli di colesterolo bassi e livelli ormonali di testosterone e di DHEA (ormone che tra l'altro regola l'utilizzazione dei lipidi a scopi energetici) più elevati. Il danno da radicali liberi è circa la metà di quello riscontrato nei settantenni di altre nazionalità probabilmente per l'elevata introduzione con la dieta di antiossidanti; hanno un consumo calorico ridotto del 10% rispetto al resto del Giappone e del 30-40% rispetto a quello occidentale. Questi dati metabolici sicuramente sono legati alla loro alimentazione ricca di pesce, frutta e ortaggi, a un limitato consumo di sale e grassi e all'assunzione (specie con il tè verde) di estrogeni naturali, i flavonoidi, di 8 volte superiore a quella nordamericana. Inoltre svolgono regolare esercizio fisico (soprattutto nelle forme lente del *thai-chi*) e mantengono per tradizione rapporti sociali forti e continuativi.

Quando si vanno a considerare i giapponesi emigrati in altre nazioni, la loro longevità si riduce bruscamente a indicare che la genetica da sola non basta e che il problema è davvero multifattoriale.

Qualche anno fa è stata segnalata anche in Italia una realtà simile, per alcuni aspetti, a quanto descritto per Okinawa. Si tratta di un paesino in provincia di Latina, Campodimele, dove gli abitanti (poco meno di mille) sono straordinariamente longevi e in buona salute. In quella piccola comunità sono state individuate 9 famiglie nelle quali era presente una mutazione genica che dava come conseguenza un'aumentata capacità di eliminare i grassi presenti nel sangue; questi soggetti, oltre a presentare valori bassissimi di colesterolo, godono di una sorta di protezione dalle malattie ischemiche legate all'aterosclerosi e al diabete.

La mutazione è a carico della sequenza che sintetizza la proteina Angptl3 (Angiopietin-like 3) che agisce come un freno rallentando l'eliminazione delle molecole (le lipoproteine) che trasportano il colesterolo e i trigliceridi nel sangue. Va da sé che non essere capaci di sintetizzare questa proteina facilita la rimozione dei lipidi e riduce conseguentemente il rischio di danno cardiovascolare. Nelle differenti condizioni nutrizionali (sia dopo pasto che a digiuno) i livelli di trigliceridi circolanti (le molecole che immagazzinano e trasportano i grassi) sono regolati proprio da Angptl3 in modo, si può dire, negativo attraverso un'azione specifica di inibizione di un enzima, la lipoproteinlipasi (LPL) che ha invece la funzione di permettere la rimozione e l'allontanamento dei grassi dal circolo. La mutazione del gene per Angptl3 è stata associata a bassi livelli sia di colesterolo totale che di colesterolo-LDL ed è stato visto che nei soggetti omozigoti per la mutazione (coloro che la portano

in entrambi i cromosomi omologhi) non era presente la proteina Angptl3 e si osservava una marcata riduzione dei livelli di tutti i lipidi in circolo. Negli eterozigoti (coloro che hanno la mutazione in un solo cromosoma omologo) la proteina era ridotta del 42% e questi soggetti presentavano una riduzione del colesterolo totale indicando che la mutazione ha un carattere recessivo.

Che a Campodimele fossero molti gli ultracentenari era già emerso da un'indagine dell'Oms degli inizi degli anni Ottanta che allora aveva attribuito questa particolarità allo stile di vita e all'alimentazione di quegli abitanti nei quali ora sappiamo esserci anche una componente genetica a tutela e salvaguardia della loro salute. Il mondo scientifico è molto interessato a questa scoperta soprattutto quando la si veda dal punto di vista farmacologico infatti l'esistenza di persone totalmente prive della proteina Angptl3 che godono di buona salute apre la strada allo studio di farmaci diretti proprio contro questa molecola per proteggere i pazienti dal rischio di aterosclerosi.

A questo punto la domanda che può nascere spontanea è: qual è l'utilità di questa proteina oggi? Ci verrebbe da rispondere che sembra nulla, anzi la sua presenza pare essere penalizzante. Il persistere nel genoma del gene che la codifica si potrebbe probabilmente spiegare come un retaggio ancestrale legato alla storia dell'uomo in epoche nelle quali i rischi di sopravvivenza non erano certo legati alla sovralimentazione.

Dunque la longevità è dovuta al concorso di fattori genetici, ambientali, dietetici, culturali e sociali ma sicuramente in mancanza di un adeguato stile di vita la genetica da sola non è sufficiente, come dimostrano coloro che, pur appartenendo a gruppi etnici longevi, hanno perso questa loro caratteristica trasferendosi in territori con differenti abitudini igienico-alimentari che hanno fatto proprie.

Con tutto questo, c'è da dire che la longevità veramente interessante è quella che mantiene inalterate le possibilità di esprimere al massimo le proprie qualità umane, in caso contrario magari si arriva a 100 anni ma si è persone escluse. Per inciso mi piace ricordare che tra gli artisti figurativi la percentuale di ultracentenari è alta. Credo che in un futuro non così lontano si potranno raggiungere senza grandi sforzi i 90 anni e forse anche i cento proprio grazie agli stessi meccanismi che hanno aumentato considerevolmente la speranza di vita dagli inizi del secolo scorso a oggi. E allora il fenomeno non riguarderà più solo persone selezionate, nelle quali è la componente genetica a giocare il ruolo principale, ma quasi tutta la popolazione perché sarà lo stile di vita ad avere un peso determinante.

Dunque la ricetta potrebbe essere questa: una buona base genetica che ci fornisca una struttura resistente, un adeguato stile di vita che preveda regolare attività fisica, una costante attenzione all'alimentazione e agli abusi e infine un pizzico di fortuna che ci tenga lontano dagli eventi devastanti, alla fine gli unici contro i quali la scienza non potrà mai fare nulla.

UN ESPONENTE DELLA POP ART BRITANNICA: DEREK BOSHIER

Alessandro Giuriati



Cresciuto nel Dorset con la prospettiva di un futuro da macellaio, seguendo i consigli di David Hockney, suo caro amico fino dal 1957, si iscrive al Royal College of Art di Londra, che frequenta dal 1959 al 1962 con Pauline Boty, Allen Jones e Peter Phillips.

Lo studio delle tematiche del sociologo Marshall Mc Luhan sugli effetti prodotti dalla comunicazione sulla società e sui comportamenti, per cui “il medium è il messaggio”, inteso come mezzo tecnologico

che veicola l’informazione, gli fanno assumere uno spirito fortemente critico nei confronti dei governi, della tecnologia e delle multinazionali, soprattutto di matrice anglosassone (UK e USA).

Boshier si definisce “relativamente articolato”, con interesse per le questioni sociali e gli scritti di analisi sull’impatto della pubblicità sull’identità sociale e sulla politica democratica di massa. Anche se si esprime utilizzando i mezzi della pop art, quali bandiere, mappe e fumetti, si può percepire nei suoi primi lavori una marcata preoccupazione politica, in particolare per gli eventi del periodo storico che sta vivendo, uniti all’evidente espansione del potere americano. Boshier ritiene che il mondo sia in pericolo e che sia impossibile evitare di assumere una connotazione politica nelle sue espressioni artistiche.

Ancora studente al Royal College of Art di Londra, appare con Peter Blake, Pauline Boty e Peter Phillips nel film per la TV di Ken Russell “Pop Goes the Easel” (1962), creato per la serie Monitor della BBC, un programma pionieristico per l’epoca, in cui il regista viene spinto all’estremo dagli autori per ottenere un’estetica formale che si ispiri, come fosse una collaborazione, ai lavori degli artisti che vi partecipano. Pariteticamente alle opere del giovane Boshier, il film si dimostra una sorta di collage che identifica le caratteristiche che uniscono questo gruppo di artisti pop, stabilendo, nello stesso tempo, gli elementi che li differenziano.

Il film ha collocato Boshier come artista di spicco della pop art britannica e ha creato l’inizio di una lunga amicizia con Ken Russell, tanto da riservargli il ruolo del pittore ed illustratore John Everett Millais nel suo successivo lungometraggio “Dante’s Inferno” del 1967.

A contatto con il fermento sociale ed artistico della “swinging London” dei primi anni ’60, sviluppa una particolare inclinazione alla commistione tra musica, grafica e moda.

Sempre alla ricerca di non sottostare ad uno stile troppo “rigido” e prevedibile, espone alla mostra “The New Generation” che si tiene alla Whitechapel Gallery di Londra nel 1964, una serie di grandi tele sagomate che presentano parti “vibranti” di colore. L’anno successivo espone alla mostra “Around the Automobile” presso il MOMA di New York.

Artista a tutto tondo, espande le sue esperienze per creare oggetti tridimensionali utilizzando materiali quali il metallo, la plastica colorata e perfino le luci al neon.

Anche se si afferma pienamente come esponente della Pop Art, le sue opere possono essere considerate, a cavallo tra gli anni '60 e i '70, come non classificabili del tutto nel genere: i dipinti figurativi diventano molto più "grafici" e si spinge anche a sperimentare con la fotografia, con la serigrafia e con il collage, tanto da spingere il critico Jonathan Griffin ad identificarlo con i seguenti termini: "sebbene sia principalmente un pittore, è più che altro un artista contemporaneo, piuttosto che un semplice artista pop".

Nei primi anni '70, Boshier insegna alla Central School of Art and Design di Londra, dove uno dei suoi allievi è John Mellor, che in seguito prenderà il nome di Joe Strummer e sarà cantante e frontman della band punk The Clash. In seguito, realizza le copertine di alcuni album di band come The Clash e The Pretty Things. In particolare, all'interno del secondo album dei The Clash, "Give 'Em Enough Rope" pubblicato del 1978, è inclusa una raccolta di suoi disegni e dipinti.

Nel 1979, il fotografo e ritrattista Brian Duffy contatta Boshier su richiesta di David Bowie per una collaborazione per la copertina dell'album "Lodger". Oltre a questa, Boshier cura il pieghevole interno che presenta un collage di immagini rappresentative dei temi della vita e della morte: un'istantanea di Bowie che interpreta la vittima di una caduta accidentale in un bagno scattata da Brian Duffy, una foto del cadavere di Ernesto "Che" Guevara e una riproduzione del Cristo morto di Andrea Mantegna.

Successivamente, curerà anche la copertina dell'album "Let's Dance" del 1983 e le scenografie per alcuni concerti, rimanendo amico di Bowie fino alla scomparsa di quest'ultimo nel 2016.

Il tema della figura che cade è ricorrente nella produzione di Boshier, come si può capire anche dalla foto inserita nel pieghevole interno dell'album "Lodger" citato in precedenza.

Emblematico è che quando si sono conosciuti, nel 1979, i due artisti sono entrati subito in sintonia, forse per il fatto che entrambi provenissero da una classe sociale "bassa" ed entrambi fossero interessati al mimo, alla satira e alle tematiche legate alla figura cadente. D'altro canto, Bowie conosceva ed apprezzava i lavori di Boshier ancora prima di conoscerlo personalmente e, nel corso degli anni, è diventato uno dei suoi collezionisti più importanti.

Tra i paradigmi più ricorrenti nelle teorie di Boshier, si trovano alcune affermazioni per cui il non sapere e l'inesperienza diventano elementi fondamentali per rendere l'arte avvincente. Per Boshier la Pop Art non deve essere solo "popolare", ma può e deve essere portatrice di un "popolarismo" diverso dal popolarismo politico che si oppone alle forme d'arte "elevate". E è proprio in un tale contesto così bene identificato che vanno celebrate le esperienze comuni, con la cura di evitare l'inserimento di una distinzione più o meno netta tra le varie forme di arte.

IL PROGETTO RAZIONALISTA DEL BAUHAUS

Adriana Errico

Walter Adolph George Gropius (Berlino, 1883 – Boston, 1969), architetto, urbanista e designer, figura centrale del Movimento europeo di rinnovamento dell'architettura (il cosiddetto *Movimento Moderno*) degli anni Venti e Trenta del XX secolo, attribuiva idealmente a quest'arte un profondo valore culturale e all'architetto le qualità del genio che rimandano alla concezione del filosofo Friedrich Nietzsche *dell'oltre-uomo, dell'Übermensch, dell'uomo vitale* dotato di volontà di potenza e in grado di liberarsi dalle catene della cultura tradizionale.

Ma quale scuola sarebbe stata in grado di "forgiare" tale figura di artista?

Gropius nutriva molte riserve nei confronti delle accademie artistiche del tempo e le riteneva colpevoli di educare *"un proletariato artistico, non equipaggiato per la lotta alla vita"*, riserve nei confronti delle scuole di artigianato *"dilettantesche e avulse dalla realtà"*, *"troppo poco tecniche e scarsamente pratiche"*, e ancora verso le scuole di architettura, a proposito delle quali affermava: *"Il dipartimento di architettura dell'università è un aborto"*.

In effetti, all'Accademia tradizionale lo studio dell'arte era fine a se stesso, era *"arte per arte"* e ciò causava l'isolamento dell'artista dalla comunità.

L'arte - riteneva Gropius - doveva essere finalizzata a soddisfare le esigenze di vita della collettività e doveva quindi nascere dalla collettività.

L'artista doveva collaborare con il mondo del lavoro, con l'artigianato, con l'industria. I progetti artistici dovevano essere adeguati alle necessità e alla realtà tecnica della produzione meccanizzata.

Da ciò l'esigenza di una nuova formazione dei talenti artistici sulla base della conoscenza delle pratiche sia artigianali che industriali.

La possibile soluzione quindi andava individuata in nuove *"scuole di architettura con un orientamento pratico e laboratori statali"*.

Egli ripetutamente richiese la direzione degli istituti d'Arte. Nel marzo del 1919, ottenne nella città di **Weimar**, in Turingia, la direzione dell'*Accademia di belle arti* e della *Scuola granducale di arti e mestieri*. Dalla successiva fusione dei due istituti nacque nell'aprile dello stesso anno la *Scuola superiore di Design* sotto il nome di *Bauhaus statale di Weimar*, che, nuova nella denominazione e nel programma, ebbe sede negli edifici che già avevano ospitato la Scuola di arti e mestieri. *Bauhaus* derivava dal termine medievale tedesco *"Bauhutte"*, che si riferiva alla loggia dei muratori.

Ebbe origine così la principale scuola d'arte del secolo ventesimo.

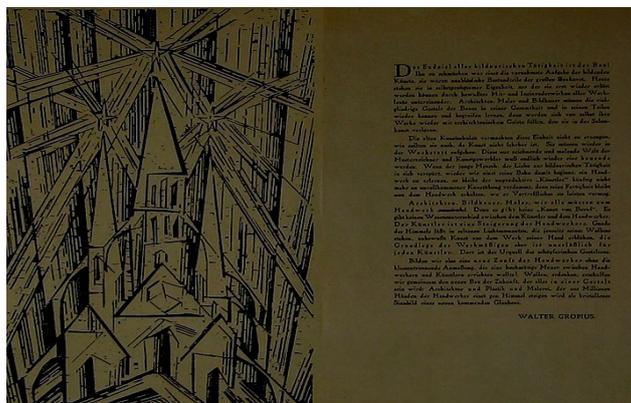
Obiettivo di Gropius era ottenere, collaborando con l'industria, una produzione di serie di grande qualità, la cui diffusione in tutti gli strati della società avrebbe elevato la cultura e il livello di vita delle masse. Non intendeva perciò creare solo una nuova istituzione scolastica, ma individuare il processo e il metodo attraverso cui assegnare alla forma un valore artistico e sociale.

Chiarì in un *Manifesto* dello stesso 1919, fatto diffondere in tutta la Germania, il *programma* e gli *obiettivi* innovativi della scuola: artisti e artigiani dovevano erigere insieme la “*casa del futuro*”, in cui architettura, scultura e pittura erano destinate a fondersi.

In questo primo Manifesto della scuola egli affermò: “*Lo scopo fondamentale di ogni attività creativa è costruire! [...] Questo mondo di pittori e disegnatori deve diventare di nuovo un mondo di costruttori*”. Ed ancora: “*Impegniamo insieme la nostra volontà, la nostra inventiva, la nostra creatività nella nuova costruzione del futuro, la quale sarà tutto in una sola forma architettura, scultura e pittura e, da milioni di mani di artigiani, si innalzerà verso il cielo come un simbolo cristallino di una nuova fede che sta sorgendo.*” “*Insieme concepiamo e creiamo il nuovo edificio del futuro, che abbraccerà architettura, scultura e pittura in una sola unità, e che sarà alzato un giorno verso il cielo dalle mani di milioni di lavoratori, come il simbolo di cristallo di una nuova fede*”.

“*Costruire*” era per Gropius un’attività *manuale ed intellettuale* ma nel *contempo sociale*.

Simbolo delle sue concezioni fu la stessa *copertina* del *Manifesto programmatico*, in quattro pagine, che riporta una xilografia di Lyonel Feininger raffigurante una *cattedrale*, allusiva dell’opera d’arte totale, ossia la costruzione, ed anche dell’unità sotto il profilo sociale. La cattedrale appare sormontata da una torre, in cima alla quale si incontrano tre raggi, allegorie della pittura, scultura, architettura.



W. Gropius: due delle quattro facciate che componevano il volantino del Manifesto programmatico del Bauhaus (1919). Xilografia di Lyonel Feininger intitolata “Cattedrale”.

Secondo questa visione unitaria delle arti, obiettivo della progettazione era *l'edificio funzionale*, frutto del concorso di un insieme di artisti-progettisti capaci di introdurre qualità estetiche nella produzione industriale, dotati di eccellenti capacità manuali-artigianali e qualità creative ed espressive.

Si doveva così dar vita a quella architettura definita “*razionalista*” finalizzata all’eliminazione, nei pressi delle fabbriche, dei quartieri-dormitorio degli operai proliferati a dismisura nel periodo della rivoluzione industriale di secondo Ottocento, e alla creazione di periferie abitabili e confortevoli, con abitazioni strutturalmente semplici, piccole ma dignitose, dotate di efficienti servizi igienici, circondate da polmoni verdi, rapide da costruire.

Gropius guidò la scuola fino al 1928. Si dimise per dissidi con l'indirizzo preso dal corpo docente. Gli succedettero nella direzione gli architetti **Hannes Meyer** (dal 1928 al 1930) e **Ludwig Mies van der Rohe** (dal 1930 al 1933).

Finché Weimar fu amministrata dalla socialdemocrazia, il Bauhaus venne sovvenzionato dalla città, ma dopo un cambiamento di governo della regione della Turingia, si verificarono contrasti con le autorità e, essendo la scuola accusata di essere il centro del comunismo culturale, nel 1925 venne chiuso. Fu ricostituito a **Dessau** in una nuova sede, un edificio progettato appositamente da Gropius secondo i canoni del razionalismo. trasferito nuovamente nel 1932 a **Berlino**, il Bauhaus cessò per imposizione del nuovo governo nazista che ravvisava una minaccia per sé nella libertarietà degli insegnamenti e delle attività.

Hannes Meyer nel 1930 già aveva lasciato la Germania alla volta degli Stati Uniti; nel 1934 Gropius si trasferì in Inghilterra e nel 1937 negli USA; Ludwig Mies van der Rohe nello stesso 1937 emigrò a Chicago. Tutti diressero altre prestigiose scuole di architettura e realizzarono nel secondo dopoguerra importanti edifici utilizzando le più avanzate tecniche costruttive americane.



Tra le maggiori realizzazioni di Gropius (al centro nella foto a sinistra) il Pan Am Building progettato alla fine degli anni Cinquanta e realizzato nel 1963. L'edificio, dalla caratteristica forma di ottagono schiacciato, è alto 246 metri e all'epoca era il più grande palazzo al mondo adibito ad uso esclusivamente commerciale.

ORO SU ORO

Umberto Simone



Bilhana, nativo di Konamukha, nel Kashmir, fu poeta di corte di Vikramāditya VI, regnante nel Deccan dal 1076 al 1126. In onore del suo protettore, egli compose una storia mitizzata della dinastia che, pur risultando ricca di pregi poetici, e benché composta in uno stile altamente raffinato, finisce tuttavia, insieme all'altro suo lavoro pervenutoci, il dramma *Karnasundarī*, relegata in secondo piano da quella che senza dubbio è la sua opera più famosa, cioè *Le cinquanta strofe del ladro*, ovvero, per usare un'altra denominazione essa pure altrettanto frequente, *Le cinquanta strofe dell'amore furtivo*. A dimostrarne la

rapida ed ininterrotta popolarità, basterebbe già l'abbondanza di redazioni nelle quali l'opera ci è stata tramandata, versioni così discordanti fra loro che le strofe comuni a tutti i manoscritti, sulle succitate cinquanta che il titolo promette, non sono che cinque. Ad alimentare tanta celebrità concorre comunque, oltre all'indiscussa bellezza del testo, anche la suggestiva cornice pseudobiografica che lo accompagna, e che a noi occidentali non può non far venire in mente le analoghe *vidas* romanzate dei trovatori provenzali, ad esempio il rarefatto *amor da lungi* di Jaufre Rudel per Melisenda contessa di Tripoli – anche se qui però ci troviamo nel rovente (in tutti i sensi) clima indiano, e, come ben presto apparirà evidente, l'amore non è dunque per niente rarefatto e da lungi, ma, al contrario, è molto concreto e a distanza ... assai ravvicinata!

Secondo questo racconto introduttivo, infatti, l'autore avrebbe avuto una segreta appassionata relazione con una giovane principessa, figlia del re Madanabhirama, cui era stato assegnato come precettore. Scoperto e condannato dal padre infuriato alla morte per decapitazione, domanda, quando ormai lo hanno condotto sul luogo del supplizio, un'unica grazia, quella di poter parlare, e quando gli viene concessa non se ne serve certo per giustificarsi, né per implorare pietà, ma solo per rivivere la sua cocente storia d'amore in cinquanta strofe (a detta dei più creduloni improvvisate sul momento, mentre i più assennati, che persino nelle storie inventate pretendono un briciolo di verosimiglianza, le vogliono composte in precedenza durante la prigionia) e lo fa spudoratamente, senza l'ombra del minimo rimpianto, anzi con fuoco inesausto e con impenitente godimento, potremmo quasi dire insomma con quel "gusto" essendoci il quale, napoletanamente parlando, non esiste "perdenza", magari neppure di fronte al patibolo. Ovviamente, come in tutte le favole che si rispettano il lieto fine, almeno nelle stesure più ottimistiche della leggenda, non si fa attendere, e il re, commosso, perdona i due innamorati, e addirittura permette che convolino a nozze.

In ossequio a tale cornice, ogni quartina (perché proprio di cinquanta quartine si tratta, composte in un metro di 14 sillabe per verso, dal nome esso stesso, come d'altronde tutti i termini metrici sanscriti, molto poetico, *vasantatilakā*, che gli anglosassoni traducono con l'espressione *spring-crested*, e noi come *ornamento di primavera*) ogni quartina inizia con la locuzione *adyĀpi*, "Ancora oggi", e si conclude sempre con uno di quelli che giustamente Giuliano Boccali chiama verbi della memoria, cioè *ricordo*, o *ripenso*, o *rivedo*. Pertanto ogni strofa rappresenta un diverso vagheggiato episodio, una intensa reminiscenza amorosa, o meglio ancora una sorta di istantanea, del viso o del corpo dell'amata, in tutte le fasi dell'abbraccio, prima o durante o soprattutto dopo, nelle schermaglie dei preliminari o nello slancio del desiderio o nella deliziosa spossatezza

dell'appagamento. Sì, è come se ad ogni strofa il *flash* di un apparecchio fotografico squarciasse per un attimo il buio dell'alcova clandestina rivelando ogni volta, col suo rapidissimo lampo, un nuovo adorato dettaglio, l'ennesima bruciante meraviglia. Il lussureggiante armamentario che descrive secondo i canoni indiani la bellezza femminile trova forse qui, un tocco dopo l'altro, la sua più completa e ardente enumerazione, e se il seno così rigoglioso da incurvare lievemente col suo peso la figura, e i riccioli fitti e neri come sciami d'api, e gli occhi allungati ed umidi come ninfee sono consueti in questo genere di poesia (e infatti in una precedente occasione, parlando del *Nuvolo messaggero* di Kālidāsa, li abbiamo già incontrati), come in quel caso anche in questo vengono riplasmati, rinfrescati, e quasi trasformati in piccole gemme appena lucidate, scintillano di nuova vivida luce risaltando nell'eterna penombra dei convegni carpitati, o nelle sinistre tenebre del castigo incombente. A proposito, è inutile, credo, precisare che l'intera vicenda si svolge *indoor*, cioè procede, quasi ossessivamente, solo per interni, eppure ugualmente l'amore della natura e la sua affettuosa rappresentazione, che sono caratteristiche obbligate della lirica indiana, riescono ad insinuarvisi, logicamente tramite le variopinte similitudini, che qui pure non arretrano davanti ad apparentamenti coraggiosi, e senza dubbio abbastanza estranei all'asettico ed inamidato repertorio occidentale: quale dignitoso vate europeo oserebbe, per descrivere la sua donna, scomodare l'oca selvatica, come fa invece ripetutamente il nostro Bilhana?

(14) *“Ancora oggi, la mano colorata di rosso bocciolo novello di aśoka, / i capezzoli baciati da una ghirlanda di perle, / le guance pallide ravvivate da un interno sorriso, / lei, la mia amata dal morbido passo d'oca selvatica, ricordo.”*

(22) *“Ancora oggi, a lei ripenso: i lunghi occhi socchiusi e riversi, / abbandonato il corpo snello, sciolte la veste e la massa dei capelli, / oca selvatica nel boschetto dei loti del lago d'amore, / anche in punto di morte, anche dopo la morte la ripenso!”*

(44) *“Ancora oggi lei, sulle acque della mia mente, / formosa oca selvatica che scintilla per l'onda delle piume increspate, / quasi sfinita mi appare / già appena al tocco di un batuffolo di polline.”*

Tuttavia, dai paragoni umilmente ornitologici e palustri, si passa senza fatica ad altri assai più solenni, addirittura cosmici, come nella quartina 10, dove viene evocato il mito del drago Rāhu, che provoca le eclissi cercando di ingoiare il sole o la luna (*“Ancora oggi, colorato di zafferano, / asperso di sudore il volto della mia diletta ricordo, / tremante e languido dopo l'amore, / come il volto della luna liberato dal demone dell'eclissi.”*) e, per restare sempre in ambito mitologico, dalla quartina 38 la bellezza dell'amata è accostata a quella delle dee e di altre creature celesti (*“Ancora oggi lei proprio non so chi sia: è Pārvatī la sposa di Śiva, / o è la Lakṣmi di Kṛṣṇa, o è una ninfa caduta per la maledizione del Signore degli dei? / L'ha formata Brahmā perché incantasse il mondo / o il Desiderio stesso per contemplare finalmente la donna perfetta?”*). Eppure indiscutibilmente si tratta di un essere in carne ed ossa, sia pure sfarzosamente circondato da fiori e da profumi e da colori inebrianti: il loto, il gelsomino, la magnolia, e il muschio, e il sandalo, e la canfora, e il nero del *kajal*, intorno agli occhi, e il rosso del *betel* sulle labbra, e tantissimo oro – una ragazza a volte fragile, da consolare come una bambina, specie quando il pensiero della colpa segreta per un po' la spaventa, e nello stesso tempo la femmina calda e sontuosa da mordere e da marchiare di dolci graffi amorosi, come nella quartina 15, che è tutta un fulvo prezioso sfavillio: *“Ancora oggi, sulle cosce di lei spalmate di polvere d'oro / rammento il segno lasciato dalle mie unghie: / il suo vestito lucente d'oro al suo levarsi traevo a me, / ma lei lo tratteneva allontanandosi vergognosa.”*

D'oro la cipria, d'oro la veste: insomma, nonostante quello squisito delicatissimo dettaglio del tardivo pudore, quasi un idolo: ma un idolo che può essere molto indifeso, come quando, nella quartina 21, stremata dagli abbracci, emette ormai sussurrando solo dolci suoni indistinti, e che a tratti si comporta in un modo del tutto terreno, quotidiano, familiare, staremmo per dire “normale”, nonostante l'eccezionalità della situazione e dei protagonisti, come per esempio nella quartina 11, dove una notte a lui sfugge uno starnuto (e qui qualche invidioso potrebbe esultare: Per forza! perché è vero che laggiù fa più caldo, ma questi due stanno sempre nudi!) e allora lei,

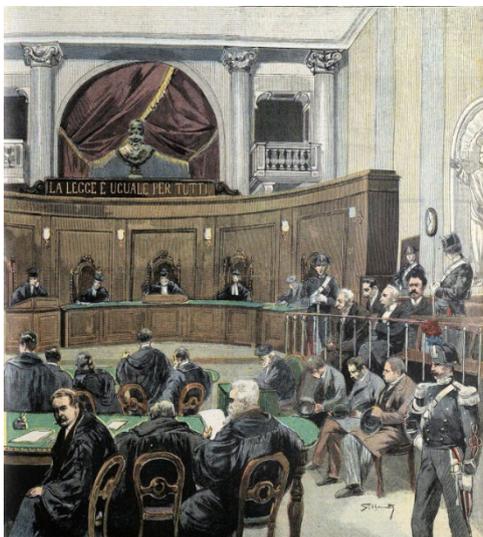
temendo che l'incontro venga scoperto, invece di dirgli il *"Jiva"* che corrisponde al nostro *"Salute"*, sostituisce alla parola un gesto ugualmente augurale, e si porta quindi in silenzio all'orecchio una foglia d'oro ... e di quale altro materiale, se no? In breve, la donna amata contiene tutto, è sia figlia da coccolare che sposa alla quale avvinghiarsi, è sia principessa che schiava, sia divina che terrestre, è insieme timida ed audace, pudica e sfrontata, riunisce ed armonizza tutti gli opposti, e nella quartina 46 il suo ventre è addirittura un altare, e già nella strofa che apre la raccolta ripensare a lei è come ricordarsi *"una sapienza perduta per follia"*, altroché i Veda, altroché le Upanishad. Esserne separati è peggio della morte, e infatti nella penultima quartina viene implorato un Signore, che forse è il carnefice, e forse lo stesso funereo dio Yama, perché si decida, e *"tagli presto!"*

Tutti i capolavori sono sempre miracoli di equilibrio, e queste cinquanta splendide strofe non fanno eccezione: dopo tanti sotterfugi e tanti amplessi, alla fine del libro, al lettore rimane (sembra strano a dirsi, ma è proprio così) una sensazione di adamantina purezza, perché il vigoroso realismo e l'accesa sensualità si sono incontrati e fusi con la finezza psicologica, con la semplicità espressiva e con l'eleganza formale, in una mescolanza praticamente perfetta, emozionante anche a distanza d'evi e di meridiani, e veramente indimenticabile.

LO SCANDALO DELLA BANCA ROMANA

breve storia di una vicenda di malaffare politico-finanziario senza età

Gianfranco Coccia



La Storia con i suoi *corsi e ricorsi* è spesso spietata nel riportare indietro le sue lancette. L'Uomo è capace di perpetuare nel tempo la propria imperfezione ed eccone, qui di seguito, un eclatante esempio di come, pur apparentemente mutando, egli riesce a dimostrare di rimanere sempre se stesso.

Siamo quasi al volgere del XIX secolo, il secolo dei grandi cambiamenti, il primo dell'età contemporanea, soprattutto quello che segna in Italia la nascita dello Stato Unitario post Restaurazione uscita dal Congresso di Vienna. Roma da poco è diventata la Capitale del Regno, richiama gente da ogni parte della penisola che vi si stabilisce per seguire il corso della politica e, conseguentemente, degli affari con tutti i suoi intrecci e addentellati. Nuove famiglie, quindi, in cerca di casa

nella Città Eterna che si avvia a nuova vita dopo la stagnazione papalina durata secoli. I palazzinari si mettono all'opera. Questo è il punto di partenza da cui si snoda la vicenda che segue.

In questo periodo erano attivi ben sei istituti bancari, di cui si dirà dopo, autorizzati ad emettere moneta. Il quadro è assai complesso e riflette la visione politica ottocentesca del settore finanziario, stante che era di là da maturare il concetto di una banca centrale intesa come soggetto giuridico-economico deputato, oltre che a stampare la carta moneta, a esercitare la funzione di controllo sul sistema del credito e quello decisionale della politica monetaria. Il nuovo regno si trova in condizioni di arretratezza in rapporto agli altri stati del vecchio continente, Francia e Inghilterra, *in primis*. La sua economia non si fonda sull'industria manifatturiera che richiede impieghi di denaro, ma essenzialmente sull'agricoltura a carattere latifondista e il commercio, per cui l'accesso al credito è alquanto limitato.

Proclamato il Regno d'Italia, assai complicato si appalesa sin da subito il riordino degli istituti creditizi. Cavour nel brevissimo lasso di tempo che divide la proclamazione dalla sua repentina morte, deve affrontare l'acceso ostruzionismo orchestrato contro il suo disegno di accentrare le funzioni di emissione e di controllo in un unico istituto appunto centralizzato. Riesce solo a far luogo al passaggio di una proposta di legge organica nel settore bancario che prevedeva quantomeno l'attività di vigilanza sul credito da affidarsi a un ministro, overosia alla politica. Il proposito di Cavour di concentrare l'attività di emissione in un solo istituto rimane, quindi, disatteso e, per quanto attiene alla sorveglianza, questa azione alla fine risulta ridotta a ben poca cosa.

Quindi la stampa di carta moneta rimane concentrata nelle mani di sei istituti di emissione raggruppati nel *Consorzio Obbligatorio degli istituti di emissione*, fortemente voluto da Minghetti: a questo organismo è affidata pertanto la funzione di coagulo della politica decisionale della quantità di carta moneta da assegnarsi ai detti istituti, la Banca Nazionale di Torino, il Banco di Napoli, il Banco di Sicilia, la Banca Toscana di credito e...la *Banca Romana*, già vecchio istituto dello Stato Pontificio.

E, a questo punto, ci fermiamo con queste note a Roma dove, nel 1871 è stata trasferita la capitale del Regno, dopo i passaggi da Torino via Firenze. Gli operatori economici, come dianzi accennato, intravedono subito la potenziale espansione edilizia iniziando a costruire, non solo con il capitale

proprio, ma ricorrendo al credito offerto dal ceto bancario. E, allo scopo di poter far fronte alla particolare congiuntura economica, viene concesso alle sei banche tra esse consorziate di aumentare la circolazione cartacea con un *surplus* esondante la copertura metallica prevista. A Roma si verifica quindi un massivo ricorso al credito per far fronte alle nuove costruzioni e all'insediamento di nuovi quartieri. La Banca Romana inizia, così, a concedere prestiti a lungo termine soprattutto *senza adeguate garanzie*: la prospettiva di facili profitti fa da volano ed è allettante senza però che nessuno si preoccupi che la bolla edilizia in forte crescita prima o poi possa scoppiare di fronte l'eccessiva offerta del *matton*e a fronte di una non soltanto ipotetica domanda in decrescita, sia quella proveniente da soggetti istituzionali che da privati.

Che la gestione dei sei istituti sia a dir poco disinvolta, soprattutto perché inquinata dai favoritismi clientelari più beceri, non è un mistero, ma la grande sorpresa giunge dall'analisi dell'attività della *Banca Romana*, della quale al controllore ministeriale non tornano i conti delle emissioni: risulta, infatti, ai suoi occhi attenti, uno squilibrio causato dall'eccesso nella circolazione di circa 25 milioni di lire rispetto l'emissione di banconote da 50, 200 e 1.000 lire per una totale di oltre 9 milioni di lire, stampate ufficialmente per ritirare dalla circolazione quelle usurate, delle quali sono stati *ad colorandum* riprodotti gli stessi numeri di serie e messe nel circuito economico e sociale come duplicati delle prime, naturalmente non distrutte. *Sic!*

Le ispezioni ordinate dal ministro in carica portano a chiamare in causa ovviamente il governatore della banca Bernardo Tanlongo che, di fronte all'evidenza, è costretto ad ammettere la verità. Questi, però, da navigato uomo di finanza e di affari, si era già arrampicato in tutti i modi finanche a creare un serie di conti fittizi.

Siamo allo scandalo conclamato. Viene appurato che Tanlongo ha in precedenza erogato *denaro non proprio della banca* a qualsiasi soggetto influente che glielo chiedeva, anche a gente della politica e dell'apparato burocratico romano. Dopo essere stato associato al carcere di Regina Coeli, Tanlongo lancia spazianti accuse a tutta la classe politica, in particolare nei confronti di Giolitti che, a suo dire, lo ha abbandonato dopo molti politici avevano fatto man bassa dei prestiti della banca per finanziare campagne elettorali compensandole con tutta una serie di norme che aumentavano i privilegi di pochi a danno di molti e, più in generale, dell'economia nazionale. Giolitti si ritrova così ad affrontare numerose infuocate interpellanze in sede istituzionale, che portano ad istituire un comitato di sette parlamentari, cui è affidato l'arduo compito di accertare la verità e la realtà dei fatti. Si arriva così al novembre del 1893 quando il comitato licenzia la propria relazione.

Dall'inchiesta parlamentare emerge tutta una serie di responsabilità in capo alla Banca Romana e a chi la rappresenta; da qui viene finalmente messa in chiara luce la inderogabile necessità di creare un unico ed esclusivo istituto di emissione a livello nazionale.

Sul piano giudiziario, invece, ci troviamo con la montagna che partorisce un topolino e, in punto, ci sarebbe molto da dire sulla superficialità con la quale viene condotto dalla magistratura dell'epoca l'accertamento dei fatti e delle connesse responsabilità, tanto da poter concludere queste note, citando quanto ebbe al tempo a scrivere Pietro Gori a commento delle discutibili totali sentenze assolutorie e cioè che *"...le condanne non ci furono, forse perché ai giurati romani doveva colpire gli strumenti del maleficio pubblico, mentre i veri autori restavano impuniti"*.

Così va il mondo, vien spontaneo chiosare anche a chi scrive.

LA GRANDE ARTE: L'ESPRESSIONISMO DI VITTORIO MORELLO

Luigi la Gloria

La storia di Vittorio Morello ha inizio in un paese nei pressi di Padova, per l'esattezza Villafranca Padovana, dove nasce nel 1909.

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

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

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

Solo nel 1962 rientrerà a Padova ma subito, da convinto europeista quale era, inizierà una tournée che lo porterà ad esporre nelle maggiori città del vecchio continente riscuotendo un successo che lo innalzerà a fama mondiale. Infine, agli inizi degli anni 70, forse stanco di girare il mondo, darà inizio, nel suo studio di via Dante, a una ricca produzione di opere dedicata alla sua terra: il Veneto. Ma, quando il ricordo dei lunghi viaggi, quando le potenti suggestioni provate a contatto con popoli e costumi di terre lontane - talvolta dolci come memorie dell'infanzia - gli ritorneranno alla mente egli, con la magia del suo colore, le tramuterà in suggestivi dipinti, a volte talmente evanescenti nella forma da lambire l'astrazione.

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

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

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

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

Egli si confronta con l'arte del suo tempo e certamente il Sironi della prima avanguardia ha su di lui una qualche influenza che si intravede nelle sue primissime opere, ma ben presto Vittorio Morello trova e definisce la sua propria forma espressiva codificata in quel suo inconfondibile cromatismo. Vittorio Morello supera con grande disinvoltura l'equivoco che legava la concezione dell'arte all'imitazione naturalistica della realtà e delle cose ma fa ancora di più: in tempi ottenebrati dall'oppressione di regime, non solo oltrepassa intellettualmente la pittura tradizionale, ma arriva ad usare i colori primari in funzione decisamente antinaturalistica; ... quelle figure umane, dipinte

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

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

Insomma, quello che conta davvero per il maestro Morello non sono la definizione formale dell'opera, il chiaro-scuro o la prospettiva, ma soltanto l'immediatezza, la poesia e le suggestioni che riesce ad esprimere nella semplificazione delle forme e nel colore che, come abbiamo detto, rende inconfondibile la sua pittura.

Ricordi africani



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

La stupenda originalità cromatica dell'insieme, benché appaia surreale nella sua elaborazione, risulta perfetta alla vista.

Anche le espressioni che il Maestro abbozza sui visi dei soggetti sono racchiuse nella medesima staticità.

Nelle due maternità che potete ammirare, realizzate in differenti atteggiamenti, il Maestro esprime in tutta la sua bellezza, con il solo linguaggio del colore, il gesto creativo che lega indissolubilmente la natura umana alla vita.

Mentre quel senso di ineluttabilità che Morello assegna alle espressioni di tutte le figure femminili è forse il punto di congiunzione tra la realtà e l'evanescenza del sogno custodito nella memoria.

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

In questa trasfigurazione del reale, Morello rivolge sempre lo sguardo nella profondità delle cose per coglierne la verità tralasciando, anzi talvolta addirittura estraniandosi, dai vincoli formali ed esteriori e affidando all'immaginazione e al colore emozioni e sentimenti.

Il Paesaggio



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

Ancora una volta, per quanto possa apparire sorprendente, Morello, anche nei suoi paesaggi, non dipinge solo quello che appare ai suoi occhi, ma ciò che prova nel momento creativo. Per lui interpretare la natura in termini cromatici è un'esperienza estatica e mistica che affonda le sue radici anche nella spiritualità della religione.

Le sue creazioni oscillano incessantemente su differenti piani cromatici, ognuno armonizzato intorno a un determinato momento emozionale o emotivo. Dunque si può dire che colore ed emozione, nel paesaggio di Morello, sono legati da uno stretto vincolo paradigmatico.

Ville Venete



In queste particolarissime rappresentazioni, Vittorio Morello con il suo inconfondibile tratto pittorico, inizia una personale campagna di denuncia sulla condizione di abbandono nel quale versavano allora, negli anni '60-'70, questi gioielli dell'architettura veneta.

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

Oltre al valore storico di testimonianza, queste incantevoli opere sono espressione della massima maturità artistica del Maestro, il suo canto del cigno, dove la bellezza trasfusa nel colore, trionfa sulla morte.

Morello, con questa sua conclusiva tematica, si congeda dal mondo con un gesto artistico che diverrà emblema della sua pittura.

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

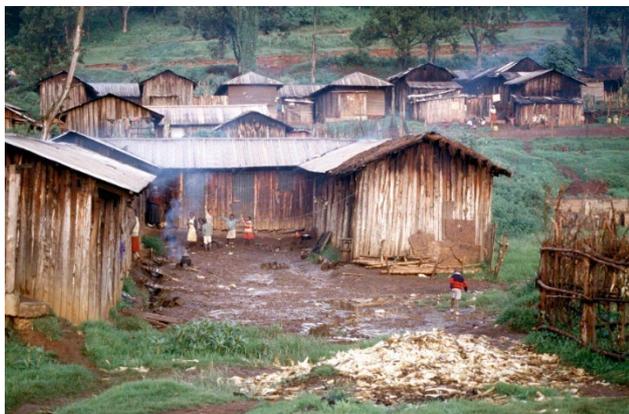
L'evoluzione, in questo suo nuovo modello dell'armonia, si precisa a partire dal momento in cui i toni si esprimono gli uni attraverso gli altri e la loro somma diviene un insieme assoluto di luce pura.

Una luce fisica che Morello converte, poi, in rivelazione interiore.

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

MAINA, LA BARACCOPOLI DELL'ABBANDONO

Giovanni La Scala



Maina, la baraccopoli di Nyahururu, in Kenya, è unica al mondo nel suo genere: non è sorta spontaneamente come tutti gli *slums* alla periferia delle grandi città, ma è stata progettata a tavolino e costruita dagli inglesi all'epoca del colonialismo. In base a un preciso piano urbanistico, sono state tracciate una via principale e una serie di viottoli laterali che, nella stagione delle piogge, diventano comunque inagibili, a causa delle pozzanghere e del fango.

Le baracche di legno, a schiera, hanno il tetto di lamiera; alcune portano ancora un numero inciso sulla porta d'ingresso. All'interno il pavimento è in terra battuta. In origine erano previsti due locali: un ingresso - cucina, dove su tre grosse pietre si poteva cucinare, ed una piccola camera da letto. In seguito, i locali sono stati suddivisi per ospitare altre famiglie o per darli in subaffitto.

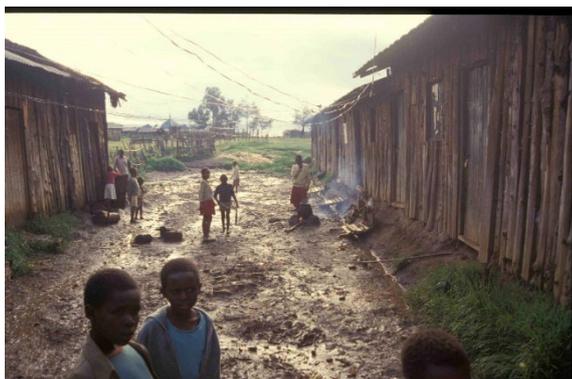
Gli inglesi, ordinati e previdenti, avevano provveduto a costruire anche alcuni grandi cassoni di cemento per la raccolta dei rifiuti.

La densità della popolazione oggi è superiore a una persona per metro quadro: a Maina vivono più di cinquantamila persone. Ma, in realtà nessuno sa quale sia il numero esatto degli abitanti. Ad ingrossare la bidonville sono soprattutto sfollati, profughi, nomadi e contadini spinti verso la città dall'illusione di trovare un rifugio o un lavoro. Trovano invece disoccupazione e violenza, alcool e droga e l'AIDS.

Gli unici bianchi che si vedono in giro sono i missionari: uomini e donne che spesso vivono con gli africani e ne condividono le sofferenze, la miseria, le gioie semplici. Parlano le lingue locali. Si battono senza paura contro la fame, i virus, la violenza. Ai missionari si associano anche medici volontari che a volte si recano a trovare, nelle loro baracche, gli ammalati che non sono in grado di recarsi da soli al dispensario della missione di Nyahururu.

Con il passare del tempo, molte baracche sono state rattoppate con pezzi di legno, cartoni e lamiere arrugginite, mentre i raccoglitori di rifiuti sono quasi sempre stracolmi di immondizie putrescenti, vere e proprie discariche maleodoranti che raramente qualcuno provvede a ripulire.

Non c'è illuminazione pubblica e di notte sulla baraccopoli scende un buio nero come la pece, se si eccettuano due o tre bettole, luogo di incontro di ubriachi e prostitute, illuminate dalla fioca luce di poche lampadine alimentate da generatori o da una ragnatela di cavi elettrici illegali.



Wilkinson, Peter e Guleed dormono nella discarica più vicina all'ingresso, la numero uno, avvolti in teli di plastica o coperti da cartoni.

I rifiuti fermentano, generando un piacevole tepore che li protegge dal freddo notturno di quella città dell'altopiano, posta a 2400 metri di altitudine.

Wilkinson ha 12 anni, è etnia Kikuyu. Il ricordo dei suoi genitori si è offuscato con il passare del tempo e il dolore è ormai un nucleo indurito non più percettibile razionalmente.

Un solo ricordo galleggia sulle onde del tempo, ostinato a non affondare nell'oblio: l'immagine di una bara di legno chiaro sulla quale il falegname aveva inciso col fuoco, monito per tutti, "died of AIDS".

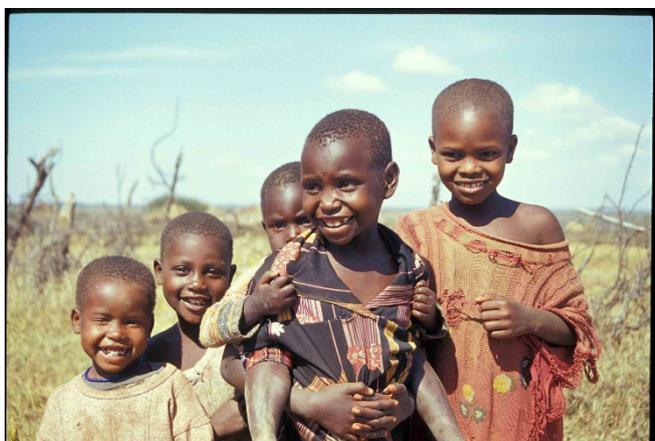
Peter, suo fratello più piccolo: ha solo nove anni.

La famiglia di Guleed, invece, era di origine somala. Nella sua mente di dodicenne non è rimasto nulla del passato, della guerra, del campo profughi di Isiolo. I suoi ricordi sono più recenti. Per chi vive alla giornata il passato non conta, non c'è tempo per i ricordi quando si è bambini di strada, quando non si ha più nessuno e si lotta quotidianamente per la sopravvivenza.

Di solito al mattino Wilkinson si sveglia per primo. Si sente responsabile verso gli altri perché è il più grande, e soprattutto di Peter, suo fratello.

Peter, Guleed! Chiama, mentre fuoriesce dalla nicchia tra i cartoni.

Ho fame, sono le prime parole di Peter. Allora si lasciano scivolare giù dalla montagna di rifiuti e si dirigono alla fontana pubblica dove possono bere e lavarsi il viso per poi, seguendo il bordo della strada, avviarsi verso il centro della città, verso il mercato.



Wilkinson indossa un vecchio maglione blu, sformato e pieno di buchi. Peter è orgoglioso di suo fratello perché quello è il colore delle divise scolastiche. Lui invece non è mai stato a scuola ne ha mai posseduto un maglione della sua misura.

Dalla tasca dei pantaloni logori, cenciosi, di Wilkinson spunta un barattolo di plastica. Anche gli altri due bambini ne possiedono uno. Servono per sniffare la corta, la colla allungata con trielina, oppure la benzina.

A Nyahururu c'è un mercato vivace dove si vende e si compera di tutto: frutta, verdura, carne, cibi cotti, attrezzi, vernici, pareo, stoffe, medicine.

E anche armi, nei retrobottega. Un kalashnikov si può trovare per 50 dollari.

Il mercato è sempre affollato, c'è un via vai continuo di gente, per tutto il giorno. I pareo delle donne Kikuyu sono vivaci macchie di colore che si aggiungono alle tinte accese che caratterizzano i mercati di ogni paese equatoriale. Non è infrequente incontrare anche donne Turkana o Samburu con i loro caratteristici mantelli variopinti e le innumerevoli collane di perline colorate tipiche del loro abbigliamento.

I tre bambini si inoltrano tra le bancarelle in cerca di cibo, con occhio attento.

Hanno fame, ma non possono rischiare di essere colti in flagrante mentre rubano un frutto, o anche un pezzo di pane, perché nessuno avrebbe pietà di loro. Verrebbero picchiati e, se consegnati alla polizia, forse portati via e separati. Rubano solo se costretti da una fame insopportabile e non chiedono l'elemosina: è inutile. Sarebbero scacciati e insultati.

A volte trovano della frutta, caduta a qualcuno o scartata perché troppo matura. Allora si tuffano per raccoglierla prima che qualcun altro li preceda e rapidamente si allontanano perché temono di essere accusati di furto. Si fermano per mangiare, dividendo tutto in tre, in un angolo nascosto dove nessuno li nota. La parte migliore spetta sempre a Peter.

Continuano a camminare tra le bancarelle e le botteghe. Passano le ore e di solito riescono a racimolare un po' di cibo, qualche avanzo, del pane o dei *chapati* del giorno prima. Come un rito che si ripete quotidianamente si dirigono verso i mucchi di rifiuti del mercato, l'immondizia *ricca* come viene anche chiamata. Lì è più facile che nelle discariche dello *slum* trovare qualche cosa da

mangiare, e, con un po' di impegno, qualche rifiuto riciclabile da rivendere per guadagnare qualche monetina.

A volte si offre loro la possibilità di aiutare le donne a scaricare le cassette di verdura o i macellai a pulire le loro botteghe. Allora possono comperare la colla.

Vanno da Rashid. Devono percorrere una serie di stretti viottoli tra le baracche di legno per raggiungere la sua bottega. Rashid ha i capelli bianchi ed è molto grasso. Passa le giornate seduto al suo banco da calzolaio circondato dai suoi attrezzi, tutti a portata di mano. Usa la colla per fare le scarpe. Mentre Guleed e Peter aspettano fuori, Wilkinson entra senza salutare, in silenzio. Dà al vecchio una monetina e il suo barattolino di plastica, nel quale Rashid versa un liquido giallastro.

I tre bambini si recano allora in un vicolo tra le baracche di legno, dove Wilkinson versa a sua volta un pò di liquido nei barattoli degli altri due. Poi si fermano ad annusare l'odore della colla, inalano a fondo e per un momento si sentono come storditi.

Ora sono tranquilli: hanno la *corta*. Non sentiranno più gli stimoli della fame!



Escono dal mercato di solito dopo mezzogiorno. Camminano sul ciglio della strada asfaltata incuranti del traffico, sfiorati dai grossi camion sgangherati e dai rumorosi autobus variopinti che affollano le strade di Nyahururu.

Camminano lentamente portando di tanto in tanto la colla alle narici.

Più tardi, quando la trielina evapora e la colla si addensa sul fondo dei barattoli, allora, un po' per praticità, un po' per esibizionismo, tengono il barattolo solo con i denti, dritto in avanti, con il bordo appoggiato al dorso del naso. E camminano

così, inalando l'odore che proviene dal fondo appiccicoso.

Si incontrano poi con altri ragazzini lungo la via, sui marciapiedi o negli spazi ricoperti di erba. Molti hanno in mano un sacchetto di plastica. Qualcuno ha anche un tubo di gomma, che serve per rubare la benzina dalle auto. Altri recuperano le poche gocce di carburante che sgocciolano dalle canne dei distributori. Sniffano, mettendo il viso nel sacchetto.

Per procurarsi la benzina è però opportuno attendere l'imbrunire, quando le ombre si allungano e loro diventano meno visibili. Organizzano allora in gruppo piccole spedizioni per procurare un po' di benzina. Sono spedizioni che hanno il sapore del gioco, dell'avventura, del coraggio. Sono occasioni anche per ridere.

Dopo l'imbrunire, si avviano verso la loro dimora, la discarica n° 1, dove cercano di arrivare prima che faccia buio: rischiano di fare brutti incontri per strada, al buio. C'è un motivo se Wilkinson ha scelto quella discarica: vuole proteggere suo fratello Peter. Non vuole che gli capitino le *cose orribili* che sono accadute a lui. La discarica n°1 è la più isolata, ma è anche la più lontana dagli "hotel" degli ubriachi, ed una volta occultato dalle montagnole di immondizia e dal fitto buio, si sente al sicuro. Come veterani di una lunga guerra, sanno come muoversi e trovare sempre come sistemarsi per la notte. Rinvengono i cartoni migliori e i teli di plastica che hanno nascosto. Ognuno si prepara la sua nicchia e parlano per po', poi si addormentano.

Quando andiamo alla missione? Chiede a volte Peter rivolto al fratello. *Dici la stessa cosa tutte le sere! Domani andremo.*

Nel buio più fitto Wilkinson parla e racconta qualche storia. A Peter piace quando suo fratello racconta delle storie avvincenti o che fanno ridere. Lo ascolta con ammirazione e si sforza di non addormentarsi. Quando scende il silenzio e lui è ancora sveglio, allora si sposta piano piano fino a

sentire il calore del corpo del fratello. E' il momento più magico per lui, quello più atteso. E allora si addormenta tranquillo avvolto dal tepore umido della scarica, rassicurato dal quel contatto e dall'odore familiare di Wilkinson.

SESSO, DROGA E ROCK'N'ROLL

Beppe Bertolino



Quando si pensa alle grandi star del pop-rock internazionale, in particolare della musica anglo-americana degli anni 60 e 70, chi non ha a che fare direttamente con le professioni della e nella *Musica* le vede o le ricorda spesso solo affogate e perse nel lusso, negli abusi, avviluppate a volte in quell'aura caparbiamente e misteriosamente autodistruttiva tra eccessi pubblici e privati, dimenticandosi un po' di quello che hanno lasciato.

Eccessi e stravizi ci sono e ci sono stati, alcuni esponenti dello sfavillante circo del rock'n'roll di quegli anni sono ancora qui e bellamente attivi, altri purtroppo no, ma alla base di tutto ci sta sempre la Musica, la sconfinata creatività di quel periodo, anche se non tutto quello che è stato pubblicato, soprattutto nel decennio 1965-1975, è da salvare.

In questi anni di ristampe di dischi, libri, collane editoriali, biopics e altri documenti audio-video ripescati, restaurati con grande perizia grazie alle tecnologie disponibili e messi a disposizione di tutti sui vari supporti e nei social più frequentati, sono usciti e stanno uscendo dagli archivi e talvolta anche da raccolte private di ex tecnici di ripresa, di fans e collezionisti, centinaia di versioni alternative di brani, cascate di foto e un numero impressionante di reperti video di quell'epoca d'oro per la musica e il costume. Sex and Drugs and Rock'n'roll è il titolo e il refrain martellante di un noto brano di Ian Dury, curioso artista, a metà strada tra il rock demenziale e l'esplosione del punk, pubblicato proprio nel 1977, anno considerato di inizio del movimento Punk. Sex, Drugs & Rock'n'Roll, una triade mai stanca di far proseliti e vittime. Non è una critica da puritano o da "senza macchia", ma una semplice constatazione storica, forse per annegare un pò il dispiacere che ci siamo persi in giovanissima età artisti e performers come Jimi Hendrix, Jim Morrison, Janis Joplin, Brian Jones e, un po' più avanti nel tempo, Kurt Cobain (1994) e Amy Winehouse (2011).

A parte la cruda e triste realtà legata ad abusi e in qualche caso a tendenze suicide-autodistruttive, che ci hanno portato via tante anime vibranti che avrebbero potuto dare ancora molto alla Musica, tutti questi Artisti in realtà trascorrevano la maggior parte del loro tempo in sala di registrazione, con gli strumenti in mano, con i loro fidati musicisti tra cavi, microfoni e cuffie. Alcuni (Beatles su tutti, seguiti a ruota dai P.Floyd), esigevano ed ottenevano la concessione degli studi di registrazione con fior di tecnici di sala a loro totale disposizione a qualsiasi ora per registrare; essi utilizzavano, a volte, lo studio come strumento musicale vero e proprio, sperimentando e perfezionando gli arrangiamenti per i loro dischi, alcuni ritenuti giustamente autentici colpi di genio, quali ad esempio Pet Sounds dei Beach Boys, Sgt Pepper's dei Beatles e Dark Side Of The Moon dei Pink Floyd, quest'ultimo proprio quest'anno in Marzo 2023, festeggia i suoi primi cinquanta gloriosi anni. Tutti questi dischi e altri sono capolavori senza tempo.

Jimi Hendrix, tra i primi a fare questo passo, assieme al suo sound engineer di fiducia Eddie Kramer, responsabile di tutte le registrazioni di Jimi mentre era in vita, per essere totalmente indipendente, decise di farsi costruire gli Electric Ladyland Studios, titolo poi dato ad un noto brano incluso

nell'altrettanto noto LP doppio così intitolato e da molti considerato il suo capolavoro, penultimo album ufficiale da vivente.

Il resto del tempo queste mega stars lo trascorrevano in tour, nei camerini, sui bus, sugli aerei, sulle limousine che li scarrozzavano in giro per interviste, apparizioni televisive in talk show, premiere di film e altri eventi mondani.

Nelle lunghe sessioni si registravano take infinite per poi passare giornate a selezionare le migliori da inserire nell'LP, anzi sul nastro che poi sarebbe diventato lacca, per poi diventare LP. Erano occasioni anche per sperimentare nuovi strumenti come il primo sintetizzatore Moog Synthesizer, progettato da Bob Moog e utilizzato per la prima volta ad Abbey Road dai Beatles nel 1969, il Mellotron, prototipo del campionatore, utilizzato da Beatles, Moody Blues e poi da Genesis e King Crimson, l'Hammond Organ, organo elettromeccanico, che Jon Lord dei Deep Purple e Keith Emerson (Emerson, Lake & Palmer) usarono sempre. Furono inventati pure gli effetti per chitarra, il "Fuzz", lo "Univibe" e il "Wah Wah", utilizzati da J.Hendrix, Clapton, J.Beck, G.Harrison, J.Page. E poi ci fu il Sitar indiano, introdotto nella musica occidentale grazie ai Byrds e George Harrison, proprio nel 1965 (lo si ascolta per la prima volta su Norwegian Wood dei Beatles, in Rubber Soul), grazie agli incontri con la Musica Indiana e con il suo più noto interprete Ravi Shankar, che teneva allora negli Usa concerti e seminari che suscitavano grande curiosità ed interesse.

Tra il 1965 ed il 1975 si viveva un periodo non facile dal punto di vista sociale, tra rivolte studentesche, manifestazioni violente sia in Europa che in USA, la cortina di ferro, la guerra fredda tra USA e URSS, la guerra in Vietnam e in tutta l'Indocina, Nixon e il Watergate, gli omicidi di M.Luther King, di Malcom X, di Robert Kennedy, i primi atti terroristici in Italia (Piazza Fontana nel 1969). Mettiamoci poi lo scioglimento dei Beatles nel 1970 che chiudeva un'era e, cosa ben più pesante socialmente, l'inizio della diffusione massiccia dell'eroina che usciva clandestinamente dal Vietnam per invadere come una piovra velenosa le città e le strade americane diffondendosi in pochi anni come un cancro ovunque nel pianeta.

Tornando alle abitudini delle nostre rock stars, finiti i turni di registrazione, che si prolungavano spesso sino a notte fonda, per la rimanente parte della nottata capitava di frequente di partecipare a festine e festone (il termine party lo si usa spesso nelle canzoni di allora), dalla durata e dall'esito indefiniti ed imprevedibili, nei club o nelle lussuose dimore di amici, manager e colleghi, dove poteva accadere di tutto. Molti sono oggi i miracolati sopravvissuti ai bagordi dell'epoca, soprattutto nei primi anni 70, tra i quali Eric Clapton, Robert Plant, Jimmy Page, gli Stones, Ringo Starr ed Elton John. John Lennon proprio nella fase della sua vita in cui stava riprendendo equilibrio e musica, ha trovato una morte assurda per mano di uno squilibrato, lasciando un vuoto incolmabile. Il sogno e la possibilità che 4 ragazzi di Liverpool tornassero insieme svanivano in quel freddo e buio 8 Dicembre 1980.

Tutto questo per ricordare che, a modesto parere di chi scrive, vizi e stravizi a parte, in quel periodo storico, tra il 1965, allargandoci pure di un decennio fino al 1985, sono stati realizzati e pubblicati i migliori dischi della storia del pop-rock mondiale, con tantissimi brani che ogni cover band di ogni generazione ha suonato e continua a suonare.

Quando riascolto ed eseguo quei brani, mi si rinnova la convinzione che, oltre alle vite o per meglio dire agli stili di vita di questi personaggi, pur affascinanti e spesso borderline, e che devono o avrebbero dovuto rimanere privati, quello che conta e rimane è la Musica: quella sgorgata in cascata libera e resa immortale da quei *geniacci* dalle magiche manine in un particolare ed

irripetibile contesto socio-antropologico, quello appunto anglo-americano, dove ha potuto svilupparsi anche grazie al determinante apporto di risorse umane e materiali da parte dei discografici di allora dal fiuto anche malandrino. Non esisteva, come oggi, l'autoproduzione: solo pochi, infatti, se lo potevano permettere tra la gente comune, perché l'utilizzo degli studi professionali era molto oneroso e l'attrezzatura professionale di un certo livello per produrre la propria musica nel proprio *homestudio*, come si può fare ora, era per lo stesso motivo davvero inarrivabile.

LA CARROZZA A CAVALLI COME PROSEGUIVA UN LUNGO CAMMINO?

Aulo Magagni

Premetto che quanto espongo è una semplice riflessione che intende entrare solo in punta di piedi nella complessa contesa “auto elettrica si o no”.

La UE ha approvato la cessazione della produzione di auto con motori a combustione dal 2035 ed è in corso un dibattito tecnico e politico.

OK. Come ingegnere ambientale (di una volta: dal 1964) non posso che condividere il concetto che è più facile controllare l’emissione “puntuale” di una centrale elettrica. oltre allo stimolo all’uso di energia elettrica da fonti rinnovabili, nei confronti dell’emissione “diffusa” di inquinanti delle singole auto.

Ciò detto, sono molto perplesso per un provvedimento che non considera come affrontare i problemi, diciamo, collaterali. In primis la capacità delle batterie e il tempo di ricarica, lo smaltimento o il recupero delle batterie esauste.

Mi autocritico come fantasioso : io sono per il doppio acquedotto. L’uno per la sola acqua ad uso potabile e l’altro per l’acqua per altri usi (ad esempio riciclando quella in uscita dai depuratori o quella piovana, non potabili).

La mia fantasia mi ha posto da tempo la domanda: ***come proseguiva un lungo percorso la carrozza a cavalli ?***

Non aspettava per dare da mangiare ai cavalli, bensì cambiava i cavalli.

In altre parole non faceva “biada” ma faceva “cavalli”.

L’auto elettrica analogamente, a parere mio, dovrà fare “batteria” e non “ricarica”.

Anziché cioè fermarsi per fare benzina si fermerà per fare “batteria”, dunque un cambio veloce di batteria già carica.

Utopia? Forse, ma si possono sviluppare idee e normative che darebbero forza al blocco ora deciso e contestato.

Come? la mia fantasia pensa ad una norma che imponga batterie “normotipo” o “standardizzate”. Da vecchio spazzino ricordo che i francesi chiamano la pattumiera “poubelle”; perché ?

Correva l’anno 1884 (!) ed il Prefetto di Parigi Poubelle introdusse, e ne rese obbligatorio l’uso, la pattumiera normotipo per facilitare le operazione di raccolta. Idea innovativa all’epoca e che ancora oggi ritroviamo nella standardizzazione dei contenitori per la raccolta rifiuti.

Tornando alla “batteria auto elettrica”, la mia fantasia pensa a definire batterie normotipo, fissando le dimensioni, la tensione e la capacità. Certo in vari modelli : come oggi abbiamo almeno quattro tipi di carburanti. Modelli diversi per appunto dimensioni, tensione e capacità, per le diverse classi di auto (oramai c’è anche questa classificazione di classe o segmento A, B ecc. delle auto).

Normotipo dovrebbe essere anche l’alloggiamento della batteria ed in posizione tale da essere facilmente e rapidamente sostituita.

Ricordo un’auto americana che aveva un paraurti che in realtà si apriva come un cassetto e conteneva ben due ruote di scorta. Ricordo anche prime auto che sfruttavano lo spazio sotto il sedile come bagagliaio : un po’ come i pullman hanno il bagagliaio laterale.

Ricordo anche che il motore elettrico ebbe molte applicazioni si dall’800 in macchine operatrici, ma tra le prime auto elettrica viene considerata quella presentata nel 1898 ed ora esposta al Museo di Stoccarda : la prima Porsche di tutti i tempi !!! sigla P1 o più in dettaglio Egger.Lohner C-2 Pheaton: sì opera di quel genio dell’automobile che fu Ferdinand Porche. Ma già si facevano gare di auto elettriche.

Ma torniamo dalla storia alle mie fantasie.

Quindi la batteria non è di proprietà dell'automobilista, ma viene "noleggiata carica" e poi cambiata ovviamente a pagamento con un'altra. Come oggi paghiamo il carburante. Dove? presso una Stazione di Servizio della stessa marca di batteria o di auto.

Come un tempo si usava far carburante della stessa Compagnia, ritendendoli diversi per processo di raffinazione.

Le stazioni di servizio potrebbero anche avere batterie di più "marche" oltre che i vari modelli.

Evidentemente occorre una organizzazione produttiva (purché normotipo per dimensioni e tensione, potrebbero essere prodotte batteria con tecnologie e componenti diverse), una organizzazione di distribuzione e ritiro per recupero, una rete (infrastruttura) di Stazioni di Servizio a ciò attrezzate (ricarica e sostituzione).

Trasformazione "epocale", certo più "fantasiosa" della diffusione di colonnine per ricarica rapida.

Si ha notizia anche di batterie di produzione cinese a "sogliola" cioè di altezza 10-12 cm e dimensioni anche 200x160, che alcune progettazioni hanno previsto di utilizzare inserendole al centro del pianale dell'auto. E qualcuno dice già : rimovibili o predisposte.

Ricordo anche la Balilla di mio padre nell'immediato dopoguerra con due bombole di metano sul tetto e allora non si faceva "metano" ma "bombola" (le bombole, infatti, venivano ricaricate in appositi impianti centrali e poi distribuite localmente).

Ed erano bombole normotipo.

Questo mi fa pensare alle auto a idrogeno. Allo stato della tecnica, come fu per il metano, non mi risulta vi siano garanzie di sicurezza per una ricarica delle bombole di idrogeno (più di una in un'auto), ma si prevede la sostituzione di dette bombole.

Anche le bombole idrogeno dovranno essere normotipo ovviamente.

Utopia? Se penso ai 140 anni trascorsi dall'idea di Poubelle

Speravo, intanto, di vedere diffondersi il doppio acquedotto, di cui ho detto, e di cui parlo io da almeno 30 anni (ma non ho la presunzione di essere il solo, tanto mi pare logica). Forse aiuterebbe a modificare la problematica dell'approvvigionamento idrico.

RIFLESSIONI NOTTURNE

www.studioesseci.net



Venezia, Museo Fortuny - Piano terra
5 maggio – 1 ottobre 2023

Per la riapertura dei nuovi spazi espositivi di Palazzo dei Diamanti una grande mostra su Ercole de' Roberti e Lorenzo Costa

A seguito di un complesso intervento di restauro e riqualificazione, Palazzo dei Diamanti il 18 febbraio 2023 riaprirà i battenti accogliendo la mostra dedicata a due grandi maestri ferraresi del Rinascimento: Ercole de' Roberti e Lorenzo Costa.

L'esposizione costituisce la prima tappa di un progetto più ampio e ambizioso intitolato Rinascimento a Ferrara 1471-1598 da Borso ad Alfonso II d'Este, che indagherà la vicenda storico-artistica del periodo compreso tra l'elevazione della città a ducato e il suo passaggio dalla dinastia estense al diretto controllo dello Stato Pontificio. Gli altri momenti del percorso – idealmente inaugurato dalla rassegna *Cosmè Tura e Francesco del Cossa. L'arte a Ferrara nell'età di Borso d'Este*, tenutasi a Palazzo dei Diamanti nel 2007 – saranno dedicati ai grandi protagonisti di quella stagione: Mazzolino e Ortolano, Dosso e Garofalo, Girolamo da Carpi e Bastianino.

Le oltre cento opere esposte, provenienti da musei e collezioni di tutto il mondo, offriranno al pubblico un'occasione unica, e forse irripetibile, per scoprire (o riscoprire) l'arte di due grandi interpreti del Rinascimento italiano: Ercole de' Roberti e Lorenzo Costa.

Dotato di un incredibile talento compositivo, straordinario per qualità ed espressività emotiva, Ercole de' Roberti (Ferrara c. 1450 – 1496) era l'erede dell'Officina ferrarese, il più

giovane e intelligente tra quanti parteciparono al clima culturale di Palazzo Schifanoia, negli ultimi anni del governo di Borso che proprio allora riceveva il titolo di duca (1471). Operò a più riprese a Bologna, dove lasciò una impronta profondissima, ma non vi è dubbio che a Ferrara trovò l'ambiente più adatto in cui esprimersi durante l'ultimo decennio della sua vita, trascorso alle dipendenze della corte.

Fu Lorenzo Costa (Ferrara 1460 – Mantova 1535), di dieci anni più giovane, a raccoglierne l'eredità e a continuarne lo stile nelle opere giovanili. Ma durante un lungo soggiorno a Bologna la sua pittura mutò in direzione di una maggiore morbidezza, di una classicità calma e distesa. Il mondo stava cambiando, Leonardo e Perugino stavano imponendo una nuova "maniera", che Costa comprese subito e della quale fu tra i maggiori interpreti, anche dopo il trasferimento a Mantova alla corte dei Gonzaga.

I visitatori potranno seguire la carriera di Ercole attraverso oltre venti opere (di gran lunga il numero maggiore mai riunito), dagli esordi alla compiuta maturità. Tra le prove giovanili saranno presenti gli scomparti del polittico Griffoni, eseguito a fianco di Francesco del Cossa, e i luminosi *Ritratti di Giovanni II e Ginevra Bentivoglio* che giungeranno da Washington, una commissione che sancisce il prestigio raggiunto nella vicina Bologna. Le sale dedicate agli ultimi anni, quando Ercole dopo il rientro in patria era divenuto pittore di corte degli Este, saranno impreziosite da quattro dipinti di rara raffinatezza, grazie al prestito eccezionale concesso dalla National Gallery di Londra: oltre al dittico che appartenne alla duchessa Eleonora d'Aragona, la *Raccolta della manna* e *l'Istituzione dell'Eucarestia*, forse provenienti da una chiesa ferrarese. Dal Kimbell Art Museum di Forth Worth arriva la tavola con *Porzia e Bruto* che sarà ricongiunta alla compagna con *Lucrezia, Bruto e Collatino* della Galleria Estense di Modena.

Non meno ricca la selezione di lavori di Costa, che prende avvio dal periodo giovanile, durante il quale il pittore è impegnato in un fruttuoso confronto con Ercole, come dimostrano le *Storie degli Argonauti* qui riunite per la prima volta. Questa fase, che passa attraverso capolavori come la *Natività* del Musée des Beaux-Arts di Lione, trova un termine e una sintesi in una serrata successione di straordinarie pale d'altare degli anni Novanta del Quattrocento. Per illustrare il Costa più classicheggiante e pacato sarà in mostra una serena *Sacra Famiglia* dal Museo di Toledo in Ohio; mentre per documentare il periodo mantovano, finora meno frequentato dagli studi, interverranno la *Santa Veronica* del Louvre, il *Ritratto di cardinale* del Minneapolis Institute of Art, sino all'ultima opera nota, la *Madonna e santi* della chiesa di Sant'Andrea a Mantova, datata 1525.

I due protagonisti saranno affiancati da maestri nobili e da compagni di viaggio contemporanei: Mantegna, Cosmè Tura, Nicolò dell'Arca, Marco Zoppo costituiranno il punto di partenza, mentre Antonio da Crevalcore, Guido Mazzoni, Boccaccio Boccaccino, Francesco Francia e Perugino offriranno una sponda di dialogo lungo il percorso espositivo.

La mostra avrà il suo prologo ideale a Palazzo Schifanoia, dove il giovane Ercole de' Roberti esordì nel Salone dei Mesi realizzando il mese di *Settembre*.

CARLA ACCARDI. Gli anni Settanta: i lenzuoli

www.studioesseci.net



Venezia, Museo Correr, Sala delle Quattro Porte
28 aprile - 29 ottobre 2023

“L’iniziativa del Museo Correr – afferma la dirigente Area Attività Museali e co-curatrice della mostra Chiara Squarcina - cade a ridosso del centenario della nascita dell’artista che, pur avendo vissuto a Roma, ha stabilito, nel corso della propria esistenza, un legame costante con Venezia, sia a livello individuale che professionale. Tra l’altro, nel 1948 ha esordito alla Biennale facendovi ritorno nel 1964 (sala personale introdotta in catalogo da Carla Lonzi), 1976, 1988 (sala personale) e nel 1993 comparso anche nell’edizione del 2022. Opere, foto ed altro materiale documentario attestano il suo rapporto con la città lagunare compresa una immagine del 1952 quando, in occasione di una mostra alla Galleria del Cavallino, visitò col marito, l’artista Antonio Sanfilippo, e Tancredi Parmeggiani la collezione Guggenheim”.

Il progetto veneziano a cura di Pier Paolo Pancotto (in collaborazione con l’Archivio Accardi Sanfilippo, Roma) in quanto omaggio e non mostra antologica, presenta, sotto forma di installazione, una ristretta selezione di lavori posti in dialogo con gli ambienti storici del museo, in particolare quelli della Sala Quattro Porte posta lungo il percorso della Quadreria allestita da Carlo Scarpa. Si tratta dei Lenzuoli, un ciclo di opere avviato negli anni Settanta del 900 raramente visibile nel suo insieme e che, pur nella sua specificità visiva e semantica, risulta del tutto indicativo della ricerca dell’artista e, a suo modo, riassuntivo del suo percorso creativo.

“Varie ragioni – annota il curatore della mostra, Paolo Pancotto - rendono Carla Accardi (Trapani, 1924 – Roma, 2014) una delle figure più significative dell’arte del XX secolo. Nel secondo dopoguerra ha contribuito all’affermazione dell’arte non figurativa in Italia promuovendo - unica donna in un consesso interamente maschile - il gruppo Forma (1947); negli anni Cinquanta ha sviluppato la poetica del segno affermandosi tra i protagonisti dell’Art autre di Michel Tapié; nel decennio seguente ha introdotto l’uso di un inedito materiale plastico trasparente, il sicofoil, ed ha abbandonato le tempere a favore di vernici colorate e fluorescenti aprendo la sua ricerca ad effetti optical e ambientali. Superati i Settanta, segnati da un marcato impegno nelle attività sociali e nel femminismo (con Carla Lonzi e Elvira Banotti nel 1970 è stata tra le fondatrici di Rivolta femminile), ha attraversato gli anni 80 e 90 del Novecento ed è approdata al nuovo Millennio con un rinnovato interesse per la pittura sviluppando costantemente il proprio linguaggio fatto di segni e giustapposizioni cromatiche.

IMPRONTE DI UN MASCARER Luogo spazio e tempo del gesto

www.studioesseci.net



Venezia, Casa di Carlo Goldoni e Biblioteca di Studi Teatrali
15 aprile – 1 ottobre 2023

Dal 15 aprile al primo ottobre, il Museo Casa di Carlo Goldoni, nello storico Palazzo Centanni a San Polo, presenta la mostra “Impronte di un Mascarer – luogo spazio e tempo del gesto” ideata da Gualtiero Dall’Osto e curata da Chiara Squarcina e Tobia Dall’Osto.

Ad essere proposto è un percorso espositivo di impronte e di maschere, maschere-impronte e impronte-maschere, attraverso l’esposizione di calchi negativi in alabastro, grandi mascheroni, quindi positivi, in cartapesta e resina, disposti sia al piano terra che al primo piano. L’artista e ideatore del progetto, Gualtiero Dall’Osto, innesca molteplici e personali riflessioni su questi particolari oggetti “simbolo”, legati non solo alla Commedia dell’Arte -a cominciare dalla riforma del teatro goldoniano – ma anche alla nostra contemporaneità, con un fil rouge che porta ad interrogarci sul significato della maschera del nostro tempo. Molteplici i significati della “maschera”, non ultimo quello strettamente connesso all’arte di chi la crea, il mascarer. Tuttavia Dall’Osto, nella sua “ossessione” d’artista, da tempo non si stanca di dimostrare che la maschera non è solo un semplice oggetto da indossare: è per l’artista una creatura, dotata di vita propria, con un dentro e un fuori, capace di trasmettere l’urlo muto di dolore o di indignazione per quanto accade intorno a noi ed è per questo motivo che la ripropone in una forma inusuale, drammaticamente ingigantita, come un’enorme tela sulla quale sviluppare una ricerca introspettiva e psicologica sulla maschera contemporanea.

“Infatti, proprio grazie all’intuizione di Dall’Osto di proporre questa inedita esposizione di sue creazioni si potranno analizzare i reconditi significati, alcuni anche antropologici, connessi alla maschera e al suo creatore. Si comprenderanno anche le fasi creative di questo “saper fare” e come si rapporti con la contemporaneità traducendo con vivida lucidità le inesauribili suggestioni, anticipa la Responsabile di Casa di Goldoni Chiara Squarcina.

“Il progetto – evidenzia Mariacristina Gribaudo, Presidente di Fondazione MUVE - sarà l’occasione anche per focalizzare la storia di quest’arte. Non si dimentichi, infatti, che già nel 1271 a Venezia indossare la maschera era ampiamente documentato in quanto proprio in quell’anno i mascareri si riunirono in 'arte' insieme ai pittori. Una categoria che, grazie all’uso sempre più frequente delle maschere soprattutto durante le feste del Carnevale, riuscì ad ottenere il 10 aprile 1436 uno specifico statuto, detto “mariegola”, con il quale la Serenissima, regolamentando l'attività, ne riconosceva l'importanza e l’autorevolezza artistica”.

“La casa in cui nel 1707 nacque Carlo Goldoni è un luogo magico e teatrale. Questa Casa Museo è stata oggetto – ricorda Luigi Brugnaro, Sindaco di Venezia - di un ampio restyling. Comune di Venezia e Fondazione MUVE per il nuovo allestimento, si sono avvalsi di ogni risorsa della museografia contemporanea sia per salvaguardare la specificità di questo palazzetto gotico, sia per offrire le migliori opportunità di comunicazione e la partecipazione del pubblico. I nostri musei civici sono un tesoro inestimabile di opere d'arte e di elementi della tradizione veneziana. Un patrimonio che in questi anni abbiamo voluto valorizzare e arricchire e il Museo Casa di Carlo Goldoni è proprio una testimonianza di questo impegno”.

“Il nuovo allestimento – spiega Chiara Squarcina dedica le tre sale del piano nobile ai temi principali del teatro goldoniano. Dipinti e arredamenti originali dell’epoca sono inseriti in allestimenti di scene attentamente ricostruite basandosi su alcune famose opere di Carlo Goldoni. Nella casa si trova inoltre un piccolo teatro delle marionette risalente al XVIII secolo. Il museo offre mezzi moderni per avvicinarsi alla figura del commediografo e al suo tempo. Importanti sono soprattutto l’archivio e la biblioteca (oltre 30.000 opere) di testi e studi teatrali con manoscritti autentici”.

A Casa Goldoni sono disponibili laboratori e percorsi attivi per grandi e piccoli: dalle marionette in gioco personalizzate, ispirate al prezioso teatrino esposto in museo, all’itinerario Carlo Goldoni nella Venezia nel Settecento, per scoprire la figura del grande commediografo veneziano e la sua rivoluzione teatrale, sullo sfondo della Venezia del Settecento, quando la città era una delle capitali della cultura europea. E dall'estate ritorna disponibile l’itinerario combinato che include anche la visita di Ca’ Rezzonico.

Molto rilevante, come si accennava, la Biblioteca di Casa di Goldoni. “Le raccolte librerie e documentarie qui conservate fanno della Biblioteca di Casa Goldoni una delle principali biblioteche specializzate in materia teatrale, che raccoglie fondi relativi alla storia del teatro che confluirono dal Museo Correr. Il settore più consistente e documentato è naturalmente quello legato alla figura e all’opera di Carlo Goldoni, con il cospicuo fondo di edizioni dal Settecento al Novecento in oltre 30 lingue, con una raccolta pressoché completa dei lavori critici a lui dedicati e con un’ampia documentazione sulle rappresentazioni delle sue commedie in Italia e all'estero. La Biblioteca possiede inoltre una raccolta di materiale audiovisivo di circa 200 esemplari, in continuo aggiornamento. Di notevole importanza è la raccolta di libretti d'opera - circa 3.000 - dal XVII al XVIII secolo. Tra gli archivi conservati presso la biblioteca anche l’importante archivio della famiglia Vendramin fondamentale per la ricostruzione della vita dei teatri veneziani del Settecento e per l’attività di Goldoni al Teatro San Luca di Venezia”, afferma ancora la Responsabile di sede.

RIFLESSI ON LINE

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

Direttore Responsabile

Luigi la Gloria
luigi.lagloria@riflessionline.it

Vice Direttore

Anna Valerio
Pietro Caffa

Coordinatore Editoriale

Gianfranco Coccia

www.riflessionline.it