



Riflessi

RIVISTA DI APPROFONDIMENTI CULTURALI

Edizione nr. 94, gennaio 2026

SURREALISMO: DELIRIO DI ONNIPOTENZA

Luigi la Gloria

PIU' DI 70 ANNI DOPO: IL DNA E' OGGI ARCHIVIO DEL SAPERE

Anna Valerio

**KLEMENS LOTHAR VON METTERNICH, RESTAURATORE
E CONCERTISTA POLITICO NELL'EUROPA DEL XIX SECOLO**

Gianfranco Coccia

PARO

Giovanni La Scala

COMMON GROUND: LA 13A BIENNALE DI ARCHITETTURA DI VENEZIA

Alice Fasano

UN POETA DI POCHE PAROLE

Umberto Simone

ZANDOMENEGHI E DEGAS. IMPRESSIONISMO TRA FIRENZE E PARIGI

IL KIMONO MASCHILE. TRAME DI VITA, RACCONTI DI STILE

PHILIPPE HALSMAN. LAMPO DI GENIO

MUSEO DEL VETRO DI MURANO. L'OTTOCENTO: DALLA CRISI ALLA RINASCITA

INDICE

SURREALISMO: DELIRIO DI ONNIPOTENZA <i>Luigi la Gloria</i>	pag.	02
PIU' DI 70 ANNI DOPO: IL DNA E' OGGI ARCHIVIO DEL SAPERE <i>Anna Valerio</i>	pag.	06
KLEMENS LOTHAR VON METTERNICH, RESTAURATORE E CONCERTISTA POLITICO NELL'EUROPA DEL XIX SECOLO <i>Gianfranco Coccia</i>	pag.	09
PARO <i>Giovanni La Scala</i>	pag.	12
COMMON GROUND: LA 13A BIENNALE DI ARCHITETTURA DI VENEZIA <i>Alice Fasano</i>	pag.	20
UN POETA DI POCHE PAROLE <i>Umberto Simone</i>	pag.	24
ZANDOMENEGHI E DEGAS. IMPRESSIONISMO TRA FIRENZE E PARIGI	pag.	28
IL KIMONO MASCHILE. TRAME DI VITA, RACCONTI DI STILE	pag.	30
PHILIPPE HALSMAN. LAMPO DI GENIO	pag.	32
MUSEO DEL VETRO DI MURANO. L'OTTOCENTO: DALLA CRISI ALLA RINASCITA	pag.	34

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

Vice Direttore
Anna Valerio
Pietro Caffa

Coordinatore Editoriale
Gianfranco Coccia

SURREALISMO: DELIRIO DI ONNIPOTENZA

Luigi la Gloria



André Breton, Salvador Dalí, René Crevel e Paul Eluard, 1930

Non fu il comunismo, negli anni tra le due grandi guerre, ad essere l'espressione più radicale della lotta contro l'ordine costituito ma il surrealismo, movimento ideologico-artistico. E probabilmente fu proprio la sua irriducibile radicalità, insieme al fascino comunicativo, a favorirne la larga e capillare diffusione facendolo diventare il più longevo fra le avanguardie storiche rispetto a movimenti invece circoscritti nel tempo e nello spazio come il dadaismo o il futurismo.

Il *surrealismo* mosse i suoi primi passi dopo la prima guerra mondiale e il poeta André Breton ne fu

l'indiscusso apostolo. Egli fu certamente influenzato dalla lettura de *L'interpretazione dei sogni* di Freud del 1899 e, dopo averlo letto, arrivò alla conclusione che era inaccettabile che il sogno e l'inconscio avessero così poco spazio nella civiltà moderna e pensò quindi di fondare questo movimento artistico-letterario-ideologico in cui il sogno e l'inconscio rivestissero un ruolo fondamentale.

Quest'idea artistico-letteraria in cui l'automatismo delle pulsioni psichiche avrebbe dovuto spazzar via le costruzioni della coscienza chiara, distinta e volontaria, cioè tutto il mondo umano reale, dovette non poco impressionare una certa classe intellettuale che, in un momento storico caratterizzato dall'incertezza e da grandi sconvolgimenti sociali, la colse come l'espressione di una rivoluzione culturale in un'Europa che s'incamminava verso una colossale crisi economico-politica. Ben presto il surrealismo assorbì il dadaismo, con il quale aveva mosso i primi passi, fino a farlo scomparire e dimenticare non senza aver prima aggregato il suo stesso promotore, il rumeno Tristan Tzara, figura di un certo rilievo nell'Olimpo della poesia francese contemporanea. Si potrebbe dire che l'idea surrealista divenne una sorta di naturale evoluzione del *dada*, perfezionandone la visione nichilista.

Non l'intuizione ma il desiderio illimitato e onnipotente si pone al centro della spinta vitale surrealista: il desiderio ottenebrato e irresistibile dell'oscuro subcosciente nel quale ci si deve ciecamente abbandonare, con totale rinuncia al *refoulement* freudiano. Se l'anarchismo classico partiva dalla convinzione che l'uomo è buono e la *costrizione politico-sociale* malvagia, il surrealista propugnava *l'eliminazione della costrizione* ancor più radicalmente dell'anarchico; ma non per lasciar libero il passo alla bontà naturale, bensì al desiderio individuale e preferibilmente a coloro che la morale classifica come malvagi e perciò esposti al *refoulement*.

Raccapricciante è la frase di Aragon, uno dei fondatori del movimento: *Nos héros sont Violette Nozière la parricide, le criminel anonyme de droit commun, le sacrilège conscient et raffiné.*

Dunque ciò che anima il surrealista non è aspirare alla felicità umana, ma la volontà di potenza che determina il desiderio contro ogni costrizione, barriera sociale o legge dello stato; la stessa concezione della vita del marchese De Sade, che fu infatti, a dire dello storico e apologeta del surrealismo Nadeau, la figura centrale del Pantheon surrealista.

Contemporaneo al surrealismo fu lo sviluppo, in apparenza puramente politico, del nazionalsocialismo di Adolf Hitler. Se Hitler abbia mai saputo del surrealismo o del marchese De Sade non saprei dire. Ma certamente sono surrealistiche e sadiche le sue confessioni riportate da Hermann Rauschning nel libro *Gespräche mit Hitler* (Colloqui con Hitler):

.....acquisto di una visione magica come scopo dell'evoluzione umana.....Diritto divino ad annientare tutto ciò che dura.....Il delitto è l'atto di maggior valore dell'inutilità borghese.....noi dobbiamo essere crudeli e avere la coscienza tranquilla...Noi abbiamo il dovere di spopolare.

Questo *sadismo* mise in atto fin dall'inizio un processo di sublimazione con la pretesa di conquistare una super coscienza, un metodo per il raggiungimento dell'ignoto e dell'inesplorato che è la vera realtà, meglio definita come *surrealtà*, ubbidendo all'automatismo dell'impulso. Ci si doveva mettere con la penna in mano davanti a un foglio di carta e scrivervi esattamente tutto ciò che veniva alla mente, senza scelta o coordinamento, oppure mettersi con il pennello in mano davanti ad una tela e ricoprirla di segni e colori. La massima attività trovava il suo apogeo nella totale passività del pensiero razionale.

I surrealisti per esprimere questo processo spirituale trovavano formule di autentico sapore quietistico***. Allo stesso modo gli ultra-avveniristi o superfuturisti, senza averne coscienza, si rifacevano ad un misticismo di età barocca.

Il *Manifeste du surréalisme* di André Breton nell'autunno del 1924 così definì il surrealismo: *Automatismo psichico puro, attraverso il quale ci si propone di esprimere, con le parole o la scrittura o in altro modo, il reale funzionamento del pensiero. Comando del pensiero, in assenza di qualsiasi controllo esercitato dalla ragione, al di fuori di ogni preoccupazione estetica e morale.*

Dunque annullamento della volontà e della ragione nel completo isolamento dal mondo circostante. Il manifesto interpretava il modello dell'automatismo come una sorta di dittatura del pensiero senza l'influenza esercitata dalla ragione e soprattutto alienandosi da qualsiasi preoccupazione estetico-morale. Non ragionamento, come si è detto, e nemmeno intuizione ma abbandono ad una sorta di meta-pensiero ponendosi come obiettivo una conoscenza superiore, integrale. Più o meno come *la visione magica* di Adolf Hitler.



La voce del movimento fu la rivista, comparsa il primo Dicembre 1924, *La Révolution surréaliste* che pubblicò nei primi numeri *stesure automatiche* in prosa o in versi, racconti di sogni, inchieste, raccolte di cronaca che sembravano materiale di ricerca e analisi. In una conferenza dell'Aprile 1925 Louis Aragon proclamò: *Io non lavorerò mai, le mie mani sono pure. Io maledico la scienza sorella gemella del lavoro, la pigrizia è la sola patria del pensiero autentico.*

Una pigrizia che in realtà nascondeva un'azione estrema perché quello stesso anno sentenziò: *Noi distruggeremo questa civiltà che vi è cara... Mondo occidentale tu sei condannato a morte.*

Il motivo dell'odio verso la civiltà occidentale torna nella lettera aperta del 25 luglio 1925 a Paul Claudel, drammaturgo positivista, che aveva definito "pederastico" il surrealismo: *Noi auguriamo con tutte le nostre forze che le rivoluzioni, le guerre e le insurrezioni coloniali distruggano codesta civiltà coloniale i cui pidocchi voi diffondete fino in Oriente.*

Paradossalmente l'idea della rivoluzione per la rivoluzione, della rivoluzione senza fine che compare in certe esplosioni verbali di Mussolini e anche in taluni suoi comportamenti, è presente, molto più decisamente, nel surrealismo. Scriveva ancora Aragon in uno dei primi numeri di *Revolution surréaliste*: *Io metto lo spirito di rivolta ben al di là di qualsiasi politica.*

Già prima del surrealismo c'era stato chi aveva affermato che la liberazione totale era disfarsi della vita, il suicidio. Il surrealismo prende in seria considerazione questo punto di vista tanto che in un numero della *Revolution* apre un'inchiesta sul suicidio, che deve rispondere al quesito: *Le suicide est une solution?* Tra le risposte vi fu quella di Renè Crevel, poeta surrealista che sosteneva questa,

il suicidio, la giusta e definitiva soluzione. Dopo dieci anni Crevel la applicava suicidandosi con il gas della sua cucina. Ma forse giunse a questa estrema soluzione perché depresso dalle severe critiche che ricevevano i suoi lavori. Pur tuttavia il suicidio rimaneva il punto di arrivo del surrealismo e, a dispetto di ogni logica, la tendenza distruttiva non poteva essere eliminata dal surrealismo come non lo era stata precedentemente dal nichilismo e dall'anarchia. A questo punto era inevitabile che il surrealismo s'incontrasse con il comunismo, dal momento che questo era, il quello specifico contesto storico, il principale movimento di rivolta contro l'ordine politico-sociale esistente e quello ideologico-religioso.



René Crevel, Tristan Tzara et Jacques Baron by Man Ray 1930

I surrealisti rivolsero anche un appello al Dalaï-Lama del Tibet ma non arrivò mai nessuna risposta, nessuna ispirazione. Nell'Asia, che i surrealisti definivano "cittadella di tutte le speranze" adesso si incontrava anche il bolscevismo. L'approccio al comunismo si ebbe, dopo un iniziale diffidente riserva, attraverso l'alleanza con la rivista *Clarté* e con altri gruppi antiborghesi più piccoli. Ne venne fuori il manifesto del 1925 *La Revolution d'abord et toujours* (Rivoluzione prima e sempre) dei cui firmatari il gruppo più numeroso è quello surrealista. Esso snoda i motivi della liberazione totale, dell'isteria patriottica, della civiltà occidentale antiumana per poi riannodandoli intorno al ripudio dell'ordinamento economico-sociale approdando infine al disarmo e all'antimilitarismo rivoluzionari, alla ferma condanna della guerra al Marocco, al rifiuto del patriottismo degli intellettuali, terminando col proclamare: *cette revolution nous ne la concervons que sous sa forme sociale*. Il termine comunismo e l'URSS non figuravano: si parlava solo di occhi rivolti all'Asia. In questa fase il surrealismo aveva cercato un'alleanza, da pari a pari, con il comunismo. Si potrebbe dire che in un qualche modo il movimento aspirasse a fornirgli un'ideologia e ad esserne la mente direttiva. Ma il comunismo sovietico l'ideologia c'è l'aveva eccome e relativo cervello; essa andava in una direzione ben diversa da quella dell'individualismo anarchico dei surrealisti, ed era animata da uno spirito ben diverso perché considerava l'intellettualismo un nemico mortale della rivoluzione. Al comunismo non interessava affatto l'indagine del subcosciente, l'automatismo psichico, la liberazione dalla logica occidentale, nemmeno la rivoluzione permanente ed illimitata. Al contrario, bandiva ogni spirito di rivolta individuale e mirava a una costruzione, nuova sì, ma che utilizzasse gli strumenti forniti dalla società precedente, dunque dalla civiltà occidentale, una costruzione che doveva essere precisa, definitiva e obbligatoria.

Che cosa poteva giovare a Breton, d'innanzi a questa irremovibile realtà, accettare il programma sovietico o porre il surrealismo al servizio della rivoluzione bolscevica? A nulla. Pur tuttavia Breton benché consapevole che il suo principio di *potenza assoluta della contraddizione*, insieme al



Salvador Dalí

desiderio di autonomia, non erano compatibili con i comunisti europei e tanto meno con Mosca accettò lo stesso un improbabile compromesso. Ma ad un certo punto avvenne l'inevitabile divisione. Chi voleva a tutti i costi incorporarsi con il partito comunista uscì dal movimento. Avvenne così lo scisma di Aragon del 1931 che tuttavia non danneggiò gran che il movimento, che anzi si rinforzò di nuovi adepti. La rottura tra essi ed il partito comunista francese divenne completa quando alla fine del 1933 Breton ed Eluard furono espulsi dal partito. Tuttavia essi continuarono ad occuparsi di politica formando un gruppo di estrema sinistra ma senza particolare rilievo. Si verificò però la rottura tra l'azione politica e quella artistica; questo divorzio consumato all'interno del movimento ne favorì la decadenza e la dissoluzione. Il movimento surrealista, nel suo breve periodo di storia, ritrae con

perfetto realismo le condizioni mentali e morali di una parte della classe intellettuale occidentale: confusione di idee, sterilità di sentimenti, atrofizzazione o addirittura perversione della coscienza morale, perdita del senso della realtà. Il pensiero si trasforma gioco, la volontà reazione isterica. Per i più il surrealismo si è espresso soprattutto con pittura e certamente Salvador Dalì ne è stato un geniale interprete, tuttavia molto prima la pittura metafisica italiana, il cui caposcuola era stato Giorgio de Chirico, già sperimentava ciò che vi è oltre l'apparenza fisica e oltre l'esperienza dei sensi. Mark Chagall già dipingeva nel 1912 il mondo surreale dell'inconscio e vi tornò più tardi negli anni 30 con le sue fantasie di sogni bizzarri e paurosi. Nella poesia il movimento surrealista non ha creato quasi nulla; ha teorizzato posizioni intellettuali preesistenti che hanno continuato ad esistere parallelamente alle pubblicazioni surrealiste. In letteratura, L'Ulisse di Joyce, pubblicato nel 1922 ma scritto nel 1914, realizza in anticipo l'automatismo surrealistico nei monologhi interiori dei suoi personaggi che esistono unicamente per se stessi: balbettii confusi e interminabili, inseriti monotonamente uno dietro l'altro senza interesse nè senso, senza capo nè coda. Insomma ancor prima che Breton e compagni componessero i loro manuali, il mondo della cultura e dell'arte già sondava e sperimentava, con fini certamente più costruttivi, i misteriosi percorsi dell'inconscio.

PIU DI 70 ANNI DOPO: IL DNA E' OGGI ARCHIVIO DEL SAPERE

Anna Valerio



Quel 28 febbraio 1953 nell'Eagle Pub di Cambridge quando Watson e Crick annunciarono agli amici di aver scoperto il segreto della struttura del DNA, forse solo la fantascienza più spinta poteva immaginare che quella stessa molecola, cuore della vita sulla terra, a poco più di 70 anni di distanza sarebbe stata usata come il più potente mezzo per immagazzinare la conoscenza di un intero pianeta.

Invece è proprio questo il futuro che ci attende grazie alla straordinaria scoperta di un gruppo di ricercatori diretti da Nick Goldman, che lavorano in Gran Bretagna all'European Bioinformatics Institute (EBI) di Hixton, il centro più avanzato in Europa per la ricerca in campo biologico, qualche cosa come il Cern di Ginevra ma dedicato agli studi di biologia anziché alla fisica delle particelle. E' stato realizzato un sogno ma ciò che colpisce è il significato profondo di questa scoperta: passare dal mondo inorganico del silicio al mondo organico della molecola della vita per conservare tutto il nostro sapere.

Da che cosa è partita questa ricerca?

Non ci si pensa mai ma persino quando banalmente scriviamo al computer qualche cosa che poi vogliamo salvare aggiungiamo byte su byte alla già enorme mole di informazione digitale, stimata essere oggi intorno a 3 mila miliardi di miliardi di byte, che grava sulla nostra terra. E' una quantità destinata a crescere e l'archiviazione di tutti questi dati è la sfida del futuro. Nonostante in questo campo negli ultimi anni la tecnologia abbia fatto passi da gigante (passando dal floppy all'hard disk e poi a CD e al DVD) superando ogni volta se stessa, questa massa di dati sempre meno potrà essere conservata con i metodi tradizionali. Gli hard disk infatti sono troppo costosi e soprattutto dipendono da una fonte costante di energia, mentre i sistemi magnetici hanno il limite di degradarsi nel tempo.

Ecco allora l'idea: immagazzinare le informazioni in un frammento di DNA.

Ma perché proprio il DNA?

Perché in un grammo della doppia elica possono essere contenuti 2 petabyte (10^{15}) di dati (oggi per questo ci servirebbero 3 milioni di CD), perché non c'è bisogno di energia elettrica (basterà conservare il "DNA-drive" in un luogo buio, fresco e asciutto) e perché la tipologia di immagazzinamento garantisce un'affidabilità per migliaia o forse centinaia di migliaia di anni (la vita sul nostro pianeta lo testimonia meglio di qualsiasi altro criterio di attendibilità) senza che di debba pagare il prezzo di cambi di tecnologia che oggi rendono difficile o impossibile la lettura di dati stoccati con sistemi obsoleti. Infatti le stesse strumentazioni che verranno usate per leggere un codice genetico andranno bene per accedere a tutte le informazioni di una civiltà, anche se stivate migliaia di anni prima.

Ah, *last but not least*, lo spazio richiesto è davvero ridottissimo: nel pugno di un bimbo il sapere della terra.

Loro, quelli dell'EBI, proprio lì vicino alla Cambridge di Watson e Crick, hanno trovato il modo.

Ci lavoravano da tempo in collaborazione con altri centri di ricerca perché, se leggere le informazioni contenute nel DNA era già possibile e relativamente semplice, scrivere invece sulla doppia elica era ancora troppo complicato.

Lui, Nick Goldman, ha una grande esperienza nel campo poiché fin dagli esordi della sua carriera di ricercatore ha usato proprio metodi per l'analisi del DNA e delle sequenze di amminoacidi per studiare l'evoluzione.

Ciò che sono riusciti a fare insieme è ideare un codice con il quale archiviare i dati sul DNA.

Ma che cos'è il DNA? E' una macromolecola, cioè una struttura di grandi dimensioni, formata da una successione di unità più piccole monomeriche, legate le une alle altre come le perle in una collana. I monomeri sono chiamati nucleotidi e sono di quattro tipi (come se le perle della nostra collana fossero di 4 colori diversi). Ciò che dà il "colore" alle perle è una specifica componente, la base azotata, che può essere di 4 tipi differenti: Adenina, Guanina, Timina e Citosina (A, G, T, C). Due lunghi filamenti di "perle" fatti in questo modo si uniscono insieme a formare la doppia elica del DNA, una molecola ISAC: Informazionale (porta un'informazione), Spiralizzata (è avvolta a spirale per autoprotettersi), Antiparallela (i due filamenti si guardano testa-coda), Complementare (le coppie che si formano tra le basi "dirimpettaie" sono fisse e fedeli).

Come apprendiamo dal loro articolo apparso su Nature, proprio la stessa rivista che nel 1953 riportò le conclusioni di Watson e Crick, i ricercatori si sono mossi così: sono partiti da un'informazione codificata in formato digitale, normalmente espressa in bit, e l'hanno convertita in base 3 (trit), cioè nell'unità di base di un sistema numerico che utilizza tre cifre (generalmente 0, 1 e 2) al posto delle solite due (0 e 1). A ogni *trit* hanno poi fatto corrispondere un nucleotide dei quattro (A, T, G o C). E' stato possibile in questo modo formare lunghi filamenti di DNA nei quali, grazie alle molteplici combinazioni numeriche ottenibili con un codice a tre cifre, era quasi impossibile che due nucleotidi dello stesso tipo fossero vicini e si generassero polimeri strutturalmente identici (questo è il maggior problema che si incontra con questo tipo di tecnologie!).

Hanno poi diviso il lungo filamento in frammenti più corti di circa 100 basi, certamente più agevoli da manipolare e, come sistema di controllo a garanzia della correttezza della codifica, hanno approntato altri segmenti nei quali gli stessi dati erano stati archiviati in ordine inverso (come scrivere una parola al contrario); infine vi hanno legato sequenze *segnale* che permettessero di indicarne la posizione precisa all'interno del filamento originale e quindi di ricostruire l'intero file.

In questo "DNA pioniere" sono stati memorizzati: una clip audio mp3 con il discorso di Martin Luther King "I Have a Dream", i 154 sonetti di Shakespeare in un file .txt, un .pdf con la memoria scientifica di James Watson e Francis Crick nella quale annunciavano al mondo la struttura a doppia elica del codice della vita e infine un file di immagine che illustra l'intero processo di codifica.

Questi diversi elementi del messaggio scelto per l'esperimento sono stati trasmessi dall'EBI all'Agilent Technologies di Santa Clara (California) che ha provveduto a trasformarli in una stringa di basi nucleotidiche, consegnate poi a un laboratorio di Heidelberg, che le ha lette con un sistema laser e le ha inviate al professor Goldman che ha potuto fare il confronto con i dati iniziali. Non sono stati riscontrati errori: nel DNA erano state stoccate correttamente le informazioni che si volevano conservare.

Nel passato si erano già fatti tentativi di registrare informazioni sul DNA ma c'erano stati dei problemi in quanto si era riusciti a produrre solo brevi sequenze per di più con molti errori. Ora Goldman e collaboratori hanno saputo superare questi ostacoli non solo grazie all'invenzione del nuovo codice che impedisce le ripetizioni ma anche all'idea di rompere la sequenza in una serie di

frammenti che si sovrapponevano alle estremità e che contenessero un segnale per essere poi ricollocati al posto giusto. In questo modo c'era la possibilità di verificare la bontà del sistema: solo ritrovando lo stesso errore in 4 diversi frammenti, evento statisticamente quasi impossibile, si sarebbe mancato il bersaglio con il conseguente fallimento. Certamente ora ci sono molti aspetti pratici da risolvere ma la scelta del DNA è sicuramente vincente in quanto la sua densità e la straordinaria durevolezza ne fanno una molecola ideale per l'archiviazione.

Gli autori scrivono che "la conservazione su DNA è già economicamente valida per archivi a lunga scadenza e con una bassa aspettativa di accesso frequente, come gli archivi storici e governativi", per i quali si può prevedere un orizzonte di conservazione compreso fra i 600 e i 5000 anni. Non si esclude però che in futuro il metodo possa diventare conveniente anche per grandi insiemi di dati che si vogliano conservare "solo" per 50-100 anni o per tempi inferiori.

Qualcuno ha parlato di primo passo verso il computer biologico, capace di conservare quantità di dati inimmaginabili come e più della mente umana, del resto il DNA contiene tutte le informazioni che definiscono le caratteristiche di ognuno di noi viventi. Qualcun altro ha ricordato i sogni mai sopiti di elaborare un'intelligenza artificiale e di creare macchine in grado di pensare e agire come gli esseri umani, ma con potenzialità enormemente maggiori.

Certo ne sono stati fatti di passi avanti da quel lontano 1964 quando, a tutto il mondo, era parsa fantascienza la realizzazione da parte di Joseph Weizenbaum, allora giovane ricercatore del MIT, di Eliza (nome ispirato al personaggio del Pigmalione di G. B. Shaw) uno dei primi programmi di intelligenza artificiale in grado di sostenere una conversazione in inglese su "copioni" prestabiliti di diverso argomento.

Ci chiediamo: in un futuro che in questo momento ci appare ancora lontano qualcuno non avrà forse l'idea di costruire un robot-archivio dotandolo di un "proprio" DNA che contenga tutto il sapere della terra?

A questo punto è quasi impossibile non ripensare a "2001: Odissea nello spazio" dove la mente di Stanley Kubrick aveva creato Hal 9000, computer intelligente, sensibile all'arte, in grado di governare la Discovery e ... di prendere decisioni autonomamente.

KLEMENS LOTHAR VON METTERNICH, RESTAURATORE E CONCERTISTA POLITICO NELL'EUROPA DEL XIX SECOLO

Gianfranco Coccia



La caduta dell'Impero napoleonico nel 1814-1815 apre una fase nuova nella storia europea. Dopo oltre vent'anni di guerre, rivoluzioni e sconvolgimenti politici, le potenze vincitrici si trovano di fronte al problema di ridisegnare gli equilibri continentali. Il Congresso di Vienna, che si svolge tra il mese di settembre del 1814 e quello del giugno del 1815, diventa così l'occasione non solo per ridistribuire

territori, ma anche per elaborare un sistema di relazioni internazionali che garantisca stabilità e pace.

In questo scenario emerge a chiare lettere con straordinaria autorevolezza la figura di Klemens Wenzel Nepomuk Lothar von Metternich-Winneburg- Beilstein, e dal 1813 principe di Metternich-Winneburg, ministro degli Esteri austriaco in seguito anche cancelliere. Nobile cosmopolita, uomo del XVIII secolo proiettato nell'Ottocento, Metternich incarnava l'essenza della Restaurazione: *conservare, reprimere, equilibrare*. Sarà tra i fautori del principio di legittimità dinastica e della difesa dell'ordine sociale tradizionale e, al tempo stesso, il regista di una diplomazia raffinata che affermerà il concetto di *Concerto d'Europa*, quanto a dire la concertazione tra potenze per preservare la pace. La sua figura, tuttavia, rimane controversa: celebrato come uno dei più grandi diplomatici della Storia, sarà anche un ostinato oppositore del liberalismo e del nazionalismo e davvero ottuso nel non voler comprendere le forze nuove proiettate a rimodellare la configurazione dell'Europa del XIX secolo. Questo capitolo è dedicato all'analisi della sua complessa personalità e della sua eredità politica, passando attraverso la sua formazione, il suo ruolo al Congresso di Vienna, la sua azione di governo e di indirizzo a Vienna, la costruzione della Santa Alleanza e, infine, il suo declino iniziato nel 1848.

Formazione e mentalità

Metternich nato a Coblenza il 15 maggio 1773, crescerà in un ambiente internazionale - tra Germania, Paesi Bassi e Austria - dove riceverà un'educazione rigorosa, nutrita dalle idee dell'Illuminismo, ma radicata nei valori dell'ordine e della tradizione. Frequenterà, poi, l'Università di Strasburgo e quella di Magonza, venendo a contatto con il pensiero razionalista e con i fermenti politici della fine del Settecento. La Rivoluzione Francese, esplosa quando era appena ventenne, costituirà per lui un trauma duraturo. Da quel momento inizierà a svilupparsi nella sua mente un'avversione radicale verso ogni forma di rivolgimento popolare e verso un'idea anche pallida di sovranità nazionale. Per Metternich la società era una costruzione fragile che solo grazie alla guida delle élites aristocratiche e monarchiche si poteva preservare. La sua filosofia politica si fondava sul *pessimismo antropologico*: gli uomini non possono essere in grado di governarsi da soli, il compito dello Stato è quello di impedire il caos e, se del caso, di reprimerlo affermando pure che *"...gli abusi del potere generano le rivoluzioni, le rivoluzioni sono peggio di qualsiasi abuso. La prima frase va letta ai sovrani, la seconda ai popoli"* La mentalità di Metternich si conformerà sempre a questa visione. Uomo del XVIII secolo più che del XIX, rifiuterà per tutta la vita i principi di democrazia e di progresso sociale, considerandoli minacce all'ordine. La sua stessa autobiografia testimonierà un cinismo disincantato: per lui la politica è *"l'arte di applicare al presente le lezioni del passato, senza illudersi sul futuro"*.

Il Congresso di Vienna: diplomazia e legittimità

Quando Napoleone verrà sconfitto nel 1814 a Waterloo, troveremo Metternich, allora ministro degli Esteri d'Austria, al centro delle trattative nel corso delle quali i Vincitori ambiscono a ridisegnare politicamente l'Europa: il Congresso di Vienna vedrà, quindi, le grandi potenze (Austria, Russia, Prussia, Gran Bretagna e, sorprendentemente, anche la Francia scaltramente rappresentata da Talleyrand) riunirsi nella capitale austriaca per dar vita a un negoziato diplomatico che durerà oltre il tempo inizialmente previsto. Metternich si distinguerà come abile regista di questo *processo*, più che congresso. A differenza di altri delegati, egli eviterà di irrigidirsi in posizioni unilaterali, preferendo manovrare, mediare e bilanciare gli interessi in gioco a tutto campo. Il suo obiettivo è duplice:

1. *ristabilire l'ordine dinastico* mediante il principio della legittimità, cioè il ritorno sui troni di appartenenza delle dinastie ivi spodestate dal *Corso*;
2. *garantire l'equilibrio di potenza*, affinché nessuna nazione possa nel futuro nuovamente dominare il continente, in altri termini il *Balance of the Powers*.

Sotto la sua influenza, il Congresso sancirà il ritorno dei Borbone in Francia, di Ferdinando I a Napoli e di altre dinastie nei rispettivi troni da cui erano stati spodestati. Allo stesso tempo, l'Austria otterrà il controllo del Lombardo-Veneto, rafforzando la sua posizione in Italia e in Germania. L'aspetto più innovativo sarà, però, l'istituzione del *Concerto d'Europa*: un sistema di incontri periodici fra le potenze finalizzati a risolvere pacificamente le controversie e a prevenire conflitti. Questo modello di diplomazia collettiva rappresenterà una novità assoluta, anticipando forme di cooperazione internazionale che saranno riprese nel XX secolo.

La Restaurazione e la repressione

Tornato a Vienna, Metternich diverrà il vero dominatore della politica austriaca e, in larga parte, anche europea. Il suo programma sarà sin da principio ben chiaro, cioè quello di preservare l'ordine minacciato dai moti liberali e nazionali. Conservatore tradizionale, egli metterà in atto un accurato metodo di *censura* e di *controllo poliziesco* attraverso la famigerata "polizia segreta" e un sistema di spionaggio capillare. Ogni movimento culturale, ogni pubblicazione sospetta, ogni società anche lontanamente segreta saranno visti e, del pari, perseguiti come minaccia all'integrità dell'Impero. In Germania il "Decreto di Karlsbad", da lui promosso nel 1819, imporrà restrizioni severe alle università e alla stampa, soffocando le prime avvisaglie di liberalismo. In Italia sarà il principale oppositore dei moti carbonari del 1820–21 e delle rivoluzioni del 1830–31. Per Metternich la libertà di stampa, le costituzioni, i parlamenti rappresentavano illusioni pericolose: solo il potere monarchico poteva garantire la stabilità. Questa visione rigidamente conservatrice gli farà guadagnare l'ammirazione dei sovrani europei, ma anche l'odio dei patrioti e dei riformatori. Con l'Italia non sarà tenero specie quando, nel 1847, la definirà "*una espressione geografica, una qualificazione che riguarda la lingua, ma che non ha il valore politico che gli sforzi degli ideologi rivoluzionari tendono ad imprimerle*", affermazione che riprenderà l'anno successivo usandola strumentalmente per risvegliare il sentimento anti-austriaco degli italiani. Più che uno sprezzante giudizio nei riguardi della penisola italica e di quanti anelavano alla sua unificazione, il Metternich, secondo taluni, aveva fatto un calcolo politico ben preciso nel voler mantenere l'Italia divisa, per consentire all'Impero Austro-Ungarico di esercitare una stringente influenza sugli stati e staterelli situati lungo lo *stivale italico*, tanto per rimanere nel termine della sua *espressione geografica*.

La Santa Alleanza: idealismo e cinismo

Un altro pilastro del sistema di Vienna sarà la *Santa Alleanza*, proposta nel 1815 dallo zar Alessandro I di Russia: questi era personaggio davvero particolare, intriso di misticismo tanto da essere convinto di essere stato chiamato da Dio a salvare il mondo. L'alleanza verrà sottoscritta da Austria, Russia e Prussia. Ufficialmente si presentava come un patto di fratellanza cristiana, ispirato

ai valori di pace e solidarietà, poi, in realtà, si trasformerà in un micidiale *strumento politico* per coordinare la repressione dei movimenti rivoluzionari onde mantenerne lo *status quo*.

Metternich sarà favorevole all'iniziativa, ma senza dividerne l'enfasi, o meglio, l'esaltazione spirituale, considerando la Santa Alleanza solo un utile strumento di legittimazione privo di reale sostanza. Non a caso, nelle sue *Memorie*, in tarda età, la definirà con disprezzo "*un'idea vacua e sonora*". Il suo atteggiamento conferma ancora una volta la distanza da ogni visione idealistica: per lui la politica è pragmatismo, equilibrio e calcolo, mai ideologia.

Il declino e il 1848

Considerato tra i fondatori del realismo politico, fautore di una politica dell'equilibrio, nonché maestro insuperabile dell'arte diplomatica, ne perfezionerà sia il metodo che il sistema che resisteranno per oltre trent'anni, garantendo una relativa stabilità all'Europa. Tuttavia, le forze di cambiamento - liberalismo, nazionalismo, industrializzazione - stavano già spuntando inarrestabili da sotto la superficie. Nel 1848, l'anno delle rivoluzioni, la struttura della Restaurazione crollerà: a Vienna scoppieranno manifestazioni popolari che costringeranno Metternich a dimettersi e a fuggire in esilio in Inghilterra. Il simbolo del conservatorismo europeo verrà abbattuto dall'onda rivoluzionaria. Al suo ritorno in Austria, avvenuto anni dopo, gli ritaglieranno un ruolo marginale: ormai il suo tempo era passato e così sarà sino alla sua morte allorquando gli sopravverrà nel 1859. Nel concludere

Il bilancio storico di Metternich resta, quindi, *ambivalente* perché:

-*da un lato* egli è stato senza dubbio uno dei più grandi diplomatici dell'età moderna in quanto, grazie alla sua abilità negoziale, l'Europa ha conosciuto un lungo periodo di pace dopo le devastazioni napoleoniche, grazie anche al citato *Concerto d'Europa* che, seppur imperfetto, ha rappresentato una forma embrionale di cooperazione internazionale; -*dall'altro lato* Metternich è stato un campione del conservatorismo e, per giunta, incapace di cogliere i segnali dei cambiamenti sociali e politici che in qualsiasi consorzio umano prima o poi sopravanzano; mai va dimenticato che la sua repressione, ha soffocato per decenni le aspirazioni di libertà senza peraltro impedirne la crescita. La sua eredità, quindi, non è solo quella di un restauratore coltissimo, arguto, cinico, scaltro e opportunista e, del pari, di un architetto che ha garantito una certa stabilità internazionale: ma sta proprio nella sua contraddizione che si misura la complessità della sua figura che, a due secoli di distanza, continua comunque a esercitare fascino e a suscitare interessanti dibattiti.

PARO

Giovanni La Scala

IQUITOS, lunedì ore 19



Ancora seduto sul mototaxi che mi ha portato dall'aeroporto a Plaza 28 de Julio, guardo allibito i muri anneriti dal fumo e ciò che rimane degli infissi dell'Hotel Rio Grande distrutto dall'incendio. Avrei potuto prendere un'auto, più pratica per sistemare il bagaglio, ma ho preferito un motokar, il folcloristico mezzo di trasporto locale completamente aperto, per meglio sopportare l'opprimente, umida calura di questa città amazzonica.

«Non ti preoccupare » mi dice Mario « ti ho trovato posto all'Amazon Suite: avrai un soggiorno, due camere e due bagni. »

Con Mario collaboro da anni ad alcuni progetti in ambito socio-sanitario nell'Amazzonia peruviana. Vive in Perù e ha sposato la direttrice del Rio Grande.

«Ma come è successo?» gli chiedo.

«Un *paro*, qui lo chiamano così, uno sciopero, una rivolta, chiamala come vuoi. Il governo centrale fa poco per l'Amazzonia. Gli interessi del governo non coincidono con quelli di questa regione. Qui ci sono grossi interessi che vedono coinvolte multinazionali straniere, soprattutto nel settore petrolifero e del legname. Il risultato è un grave danno ambientale e poco lavoro per la gente del posto: il denaro non va ai locali ma altrove.

E c'è molta povertà, come sai. Sempre più spesso ormai la gente reagisce.

Tre giorni fa abbiamo ospitato nel nostro Hotel il primo ministro in visita alla città: hanno incendiato l'Hotel! Sono riuscito a portare in salvo il ministro passando per il tetto mentre il fuoco si estendeva rapidamente. Fammi posto sul motocarro, ti accompagno all'Amazon Suite. E' in Plaza de Armas, ci starai benissimo.»

Mario sale sul sedile del mototaxi portando con sé alcuni lunghi rotoli di carta:

«Queste sono le carte e le mappe satellitari della regione. Devi acquisire una certa conoscenza del territorio. Comincia da questa sera, domani vengo a prenderti presto. Viaggeremo tutto il giorno e arriveremo al villaggio di Yarina con il buio.»

Lo ascolto distrattamente; sto osservando l'aspetto della città mentre ci avviciniamo al centro.

«Ma qui ci sono altri edifici bruciati, anche la torre dei telefoni! Mario, non mi hai detto tutta la verità!»

«Un *paro* è un *paro*. Qui, quando si muovono, fanno sul serio. C'è anche un movimento separatista che lotta per l'indipendenza dell'Amazzonia. In effetti hanno incendiato diversi edifici. Ci sono stati sei morti. Ma sono passati ormai tre giorni, adesso è tutto tranquillo, non c'è più alcun motivo di preoccuparsi. Ecco il tuo Hotel. Lascia qui i bagagli e andiamo a mangiare sul Malecon, così definiamo alcuni dettagli del programma di viaggio. Ti aspetto.»

Poco dopo siamo seduti al Gaucho, sul lungofiume. Il locale è situato in un palazzo storico di Iquitos, ricordo dello splendore architettonico della città all'epoca del boom economico legato al commercio del caucciù. All'interno, sulle pareti, sono in mostra le foto scattate durante le riprese di "Fitzcarraldo", il famoso film di Herzog.

«Cercheremo di raggiungere Nauta con un *colectivo*» mi spiega Mario «come sai sono solo 100 km, ma questo percorso rappresenta sempre un'incognita. L'ultimo tratto, di circa 30 km, è una pista nella foresta e non è facile prevedere se sarà transitabile. Se comincia a piovere, diventano

30 km di fango argilloso e acqua stagnante. E allora si torna tutti indietro. L'unica alternativa possibile è il classico viaggio in nave lungo l'Amazonas: 12 ore di navigazione notturna, come sai, sospesi in un'amaca, in una ressa incredibile di persone, galline e animali vari.

Non credo che tu abbia voglia di ripetere questa esperienza, se non è necessario.»

«Beh! Sono esperienze interessanti. Condividere le abitudini di vita di questa gente ti aiuta a capire tante cose.»

Usciamo dal locale. Ci fermiamo qualche minuto ad osservare i riflessi della luna sull'acqua e a goderci la leggera brezza proveniente dal Rio delle Amazzoni.

RISERVA PACAYA-SAMIRIA, mercoledì ore 17

Ci facciamo strada lentamente tra la fitta vegetazione della giungla sotto una pioggia scrosciante.

Siamo protetti da un poncho impermeabile, ma l'umidità è tale che i nostri vestiti sono completamente inzuppati di acqua e sudore. Procediamo a fatica, quasi al rallentatore. Mi sento soffocare.

La pioggia batte sulle foglie delle palme con un rumore assordante che copre ogni altro suono della foresta.

Juan, in testa alla fila, apre un varco con il macete tra il fogliame, i rami secchi, le felci. I suoi stivali affondano nello strato di foglie morte e muschio. Quando il terreno è particolarmente insidioso avverte gli altri con un cenno o indicando con il macete.

Dietro di lui, nell'ordine, io, Mario, e quindi Armildo che chiude in retroguardia il gruppo. Juan e Armildo sono guide esperte. Sono cresciuti in questa foresta e ne conoscono ogni segreto.

Mentre cammino, ad un tratto, vedo sollevarsi lo strato di foglie del sottobosco davanti ai miei stivali, faccio un salto lateralmente mentre la sagoma scura di un grosso serpente si muove rapidamente per scomparire in pochi secondi tra le radici aeree di un grande *kapok*.

I serpenti sono l'unico vero motivo di preoccupazione per me quando mi trovo in questi luoghi: una paura razionale, non istintiva. Imprevedibili, a volte molto pericolosi, possono essere ovunque. Mi rivolgo a Mario:

«Stiamo camminando da tre ore, vorrei sapere come fa Juan a orientarsi in questo labirinto verde, senza un solo punto di riferimento. Non ha neanche una bussola.»

«Stai tranquillo, è il suo mestiere. Neanche io so come faccia. Comunque abbiamo anche il nostro satellitare.»

«Che non serve assolutamente a nulla con questa pioggia, con questo cielo coperto e nascosto dalla vegetazione!»

Juan si ferma vicino a un albero. Recide con un sol colpo di machete un ramo, tenendolo con la mano sinistra, poi lo solleva e si disseta con il liquido limpido che ne fuoriesce abbondante. Quindi lo porge agli altri.

Approfittando della breve sosta, vorrei appoggiarmi al tronco di un albero, ma vengo trattenuto per le braccia appena in tempo da Armildo che mi mostra come la corteccia sia dotata di uno strato di lunghi aculei.

«Questa foresta non mi vuole!» sospiro. Sono esausto e lo do a vedere.

«Siamo molto vicini alla barca» mi dice rassicurante Juan «è qui vicino: la vedremo appena avremo superato questo dosso.»

La barca è davvero lì, galleggia immobile sull'acqua calma del fiume, il tetto di foglie di palma lucido e gocciolante di pioggia.

“Incredibile! Come avrà fatto?” continuo a chiedermi, felice di essere fuori da questa giungla soffocante e a me sconosciuta, felice di trovare rifugio sotto un piccolo ma provvidenziale tettuccio di foglie, al sicuro sul fondo asciutto di questo tronco d'albero lungo 12 metri che, scavato in un sol pezzo, costituisce l'opera viva dell'imbarcazione.

«Siamo in ritardo» fa notare Mario salendo a bordo «arriveremo all'accampamento con il buio.»

RISERVA PACAYA-SAMIRIA, rio Yanayacu, mercoledì ore 20

La barca procede molto lentamente, con il piccolo fuoribordo al minimo.

In questa stagione l'acqua del fiume è bassa e navigare di notte richiede una certa prudenza.

Ha smesso di piovere, ma l'alta vegetazione amazzonica tende a richiudersi su di noi impedendo alla tenue luce della luna e delle stelle di rischiarare la superficie dell'acqua.

Non è facile avvistare in tempo rami semisommersi o altri ostacoli.

Il rischio maggiore è rappresentato dai tronchi sommersi, radicati nel fondo, pericolosi per lo scafo e soprattutto per il motore.

Juan, seduto a prua, dirige il fascio di luce della torcia elettrica verso la riva e sull'acqua, indicando di continuo ad Armildo, al timone, il percorso più sicuro.

Guardo affascinato i riflessi che gli occhi dei caimani, colpiti dal fascio di luce, emettono come tanti piccoli specchi posti a livello dell'acqua, lungo la riva.

«Sembrano i catarifrangenti di un'autostrada» osservo, colpito da quello spettacolo e dal grande numero di alligatori concentrato in quella zona.

«Qui si riproducono indisturbati,» mi chiarisce Mario «siamo a diverse ore di viaggio dal villaggio più vicino. Inoltre abbiamo istituito un servizio di guardia per impedire l'ingresso ai bracconieri. La Riserva si sta ripopolando di tutti i suoi abitanti: tartarughe, uccelli, pesci commestibili, scimmie, capibara»

Mario viene interrotto da Juan che ci avvisa che siamo arrivati. Per un tratto la riva è priva di vegetazione, il terreno nudo scende quasi a picco sull'acqua per un paio di metri; una rudimentale scaletta di sassi e pezzi di legno ci permette di raggiungere il piccolo pianoro soprastante, sgombero da alberi.

Tre piccole tende da campo sono state allestite in precedenza per noi.

«Ci hanno lasciato anche da mangiare» dice Mario ridendo. Ha con sé un secchio. Alla luce della torcia elettrica posso scorgere all'interno un trancio di coda di caimano.

Ho già mangiato carne di alligatore in Africa e in Sudamerica, ma non mi entusiasma: sembrava pollo col sapore di pesce.

«Questo ti piacerà» mi rassicura Mario «è cotto alla maniera indigena con erbe aromatiche.»

Ne stacco un pezzo e lo assaggio: in effetti è squisito. Allora caimano e gallette per cena, questa sera!

Più tardi nella mia tenda non riesco a prendere sonno: le raffiche di vento tra le cime degli alberi annunciano ancora brutto tempo. O forse è solo il verso delle scimmie urlatrici.

Il caldo e l'umido sono un incubo in mancanza di un'amaca, al chiuso della tenda. Sto fermo, immobile, pensando solo a respirare.

Nel fiume i caimani non dormono. E' in corso una lotta feroce accompagnata da ruggiti e violenti colpi di coda nell'acqua.

E la tenda è molto vicina, soltanto a pochi metri.

Difficile dormire, questa notte!

NAUTA, ospedale, venerdì ore 12

Nauta è una cittadina rivierasca, sorta in una posizione strategica: là dove i due grandi fiumi, l'Ucayali e il Maragnon, confluiscono a formare il Rio delle Amazzoni.

L'ospedale è una costruzione color ocra, bassa, a un piano. E' protetto da un muro di cinta decorato, vicino al suo ingresso, da vivaci murales che danno informazioni alla popolazione

riguardo alle malattie più frequenti, come la malaria, oppure istruzioni alle mamme su come allevare i neonati.

Ecco un bel problema, penso mentre supero l'ingresso: non ho visto mucche in questi luoghi e di conseguenza il latte non può essere l'elemento base dell'alimentazione dei bambini.

L'ingresso al pronto soccorso è sotto un portico dove alcune panchine, lì protette da eventuali piogge, rappresentano la sala d'attesa.

A pochi metri è parcheggiata un'autoambulanza. Mi fermo qualche minuto ad ammirare l'enorme pik-up dalle gigantesche ruote, le sospensioni in vista, la croce rossa dipinta sugli sportelli e sul cofano. Avevo visto qualche cosa di simile solo negli Stati Uniti, paese che ama certe esagerazioni. "Questo mostro deve essere imbattibile su queste strade infangate" penso entrando nel pronto soccorso.

Il medico è giovane, con i lineamenti più tipici dei popoli andini che amazzonici. Mi spoglio e, disteso sul lettino, mi lascio visitare mentre racconto le mie disavventure.

«Aveva le calze?» chiede il medico

«Come?» chiedo a mia volta. Non capisco la domanda.

«Quando si spostava nella foresta aveva le calze?»

«Sì» rispondo «calze di spugna sotto gli stivali, alte fino al ginocchio. Le ho tenute anche di notte nella tenda perché avevo paura degli insetti»

«Ha mai visto un indio, bambino o adulto, con le calze?»

«No »

«Dovrebbe saperle, queste cose. Nella foresta si dovrebbe andare nudi, protetti solo da un repellente. Con le calze nella foresta! Questa poi! Le ha cambiate?»

«Come?»

«Quelle sporche le ha messe nello zaino?»

«Certo»

«Bene, adesso non deve indossare nulla di quello che ha nello zaino.

Si tratta di un insettino, l'*isango*, piccolo come una capocchia di spillo. Si introduce sotto la pelle e vi rimane alcuni mesi dando grossi fastidi.

Gli indios sono più bravi di noi nel rimuoverli. Le darò antibiotici e cortisone.»

«E con tutte queste vesciche come faccio? Le mie gambe sembrano grappoli di uva bianca. Posso usare solo le scarpe basse.»

«Per la verità non ho mai visto una reazione così imponente. Probabilmente si è sensibilizzato in un viaggio precedente. Bisogna vuotarle ad una ad una aspirando con una siringa e poi lasciarle seccare. Naturalmente deve stare a riposo fino a quando non si sono asciugate, c'è il rischio di infezione»

Esco dall'ospedale e mi dirigo verso il piccolo porto fluviale della cittadina. Per oggi purtroppo non è prevista alcuna nave in transito diretta a Iquitos.

Chiedo informazioni a un soldato della Marina peruviana, nella speranza di trovare una barca disponibile, ma la mia ricerca risulta vana. Mi dirigo nuovamente verso la piazza sperando di raggiungere Iquitos lungo la *carretera*, pur sapendo che la strada è impraticabile dopo la pioggia di quei giorni. E infatti nessun autista di auto o mototaxi si dimostra disponibile ad affrontare quel percorso.

Mi fermo un momento di fronte all'unico Hotel della città (ne avevo visti di peggiori) ma poi cambio idea: mi trattiene il pensiero di non poter sostituire i miei vestiti con altri puliti. E poi mi angoscia pensare di dover rimanere in quel posto squallido in attesa di una nave di passaggio.

Devo assolutamente trovare un modo per raggiungere Iquitos: lì ho i miei vestiti di ricambio e anche la possibilità di portare lo zaino e il suo contenuto in una lavanderia.

Mi dirigo all'Ufficio di Polizia. Espongo i miei problemi a un militare che si dimostra cortese e comprensivo.

«Avrei fatto volentieri un tentativo con il fuoristrada in nostra dotazione» mi dice con un sorriso «ma, purtroppo, è guasto.»

«Non può in ogni caso andare a Iquitos» aggiunge poi con espressione seria «c'è un *paro*, non troverà nessuno disposto ad andare là.»

«Come un *paro*? Un altro?»

«Sì. In questo periodo c'è un po' di malcontento. Si rassegni a rimanere nella nostra città.»

Mi allontanano pensando che chiamare città quel posto in capo al mondo, sperduto nell'immensità della foresta pluviale peruviana è usare un eufemismo.

“Eppure deve esserci una soluzione” mi dico, soffermandomi pensieroso a guardare le acque torbide del Maragnon.

«Sì!» dico all'improvviso come parlando a me stesso «Sì! Una possibilità esiste: l'autoambulanza!»

Ritorno sui miei passi verso l'ospedale, in cerca del medico del pronto soccorso.

«Posso considerare il fatto che lei è ammalato e quindi giustificare il noleggio dell'autoambulanza.» dice il medico, dimostrando un certo interesse «ma le costerà caro.»

«Caro quanto?»

«100 soles. Darà poi una mancia all'autista.»

Sono esultante. La cifra è veramente irrisoria se convertita in valuta italiana, e il mezzo è quanto di meglio possa sperare. Non vedo l'ora di essere nel mio albergo e di avere un pasto decente dopo una settimana trascorsa tra fiumi e foreste. Oggi in particolare ho navigato, accompagnato da Juan, per sette ore di seguito da Yarina a Nauta.

«Affare fatto» dico sorridendo «vorrei partire subito.»

CARRETERA NAUTA-IQUITOS, venerdì ore 15

Butto lo zaino all'interno dell'autoambulanza, chiudo lo sportello posteriore e mi arrampico, cercando qualche appiglio, al mio posto davanti.

L'autista è un tipo alto dai lineamenti europei. Di solito è facile notare i risultati di secoli di incroci tra razze diverse nei tratti somatici dei meticci. Ma Pedro, così si chiama l'uomo, sembra appena arrivato nel nuovo mondo: è un uomo ancora giovane, dalla carnagione chiara, i capelli castani leggermente brizzolati.

Aveva accettato con entusiasmo di accompagnarmi: quella che dovevamo percorrere era l'unica strada della regione e mettere alla prova il suo mezzo era motivo di orgoglio e soddisfazione.

Ci allontaniamo dall'ospedale procedendo a passo d'uomo per le stradine di Nauta, tra bancarelle di frutta, pesce, verdura e qualche carrettino dove è possibile bere un succo di papaya spremuto al momento o gustare una granita fatta con ghiaccio triturato in uno strano macinino a manovella. Un gruppo di ragazzini ci rincorre: sono ammirati da quello che sembra un enorme giocattolo.

La pista si apre nel folto della foresta, tra alberi altissimi.

Al nostro passaggio le scimmie si fermano incuriosite a sbirciare tra il fogliame. Le coppie di are, disturbate, si alzano in volo emettendo il solito cra-cra tipico di questa specie di pappagalli.

Procediamo per qualche chilometro, senza eccessive difficoltà.

«*Señor*» spiega Pedro «sono dieci anni che cercano di finire questa strada, senza risultato. E' quasi sempre impraticabile. Il terreno argilloso non tiene. Piove un po' e diventa tutto fango.»

Infatti poco dopo cominciano le difficoltà. Le ruote affondano sempre di più nel terreno, nonostante Pedro cerchi di mantenersi nella parte più elevata della pista.

I chilometri successivi mettono a dura prova le capacità del mezzo e l'abilità del pilota. Il fango arriva quasi ai mozzi e solo la potenza del motore e la larghezza delle gomme permette di proseguire. Il rischio di restare impantanati è reale, ma l'ottimismo di Pedro non sembra diminuire. Sospetto che si stia divertendo.

“Eppure restare bloccati qua non è uno scherzo” mi dico, “non è certo possibile tornare indietro a piedi con il fango fino alle ginocchia, in piena foresta, a poche ore dal sopraggiungere della notte.”

In alcuni tratti in leggera discesa l’auto sbanda e scivola di traverso mentre l’autista controsterza nel tentativo di riprenderne il controllo. Decisamente avevo sottovalutato le difficoltà e i rischi di quel percorso. Mi tengo ben saldo facendo finta di non notare il sogghigno malizioso e decisamente incosciente di Pedro.

Finalmente, dopo più di un’ora di fuoristrada impegnativo, l’aspetto della pista sembra cambiare in meglio: la strada è più asciutta e anche la vegetazione del bosco si va diradando.

«Ne siamo fuori» dice Pedro «ce l’abbiamo fatta. Da qui in avanti è una passeggiata tranquilla.» Solo allora mi rendo conto di quanto sono teso. Cerco di rilassarmi.

CARRETERA NAUTA –IQUITOS, venerdì ore 17

«Mi sembra di vedere del movimento là in fondo» osservo.

«Sì»

«Non capisco, siamo ancora lontani da Iquitos»

«C’è un *paro* oggi» dice Pedro, rallentando.

Il *Paro*! Me ne ero proprio dimenticato. Tutto preso dalle difficoltà appena superate non ci avevo più pensato. La strada è ingombra di rami spezzati e sassi, mentre alcuni uomini armati di lunghi bastoni sono fermi sulla pista e guardano nella nostra direzione.

«Ma non hanno altro da fare» dice Pedro «noi siamo gli unici che possono passare da qui oggi. La zona coltivata è appena cominciata. Non credo che vedranno altri mezzi oltre al nostro.»

Rallenta, ma è costretto a fermarsi quando si accorge che la strada è disseminata di bottiglie rotte e pezzi di vetro taglienti. Come per un’improvvisa intuizione, gira il volante, si inoltra nella boscaglia a lato della pista e si porta oltre il blocco, destreggiandosi tra gli alberi e i cespugli.

Rientriamo quindi sulla strada, che ormai può chiamarsi tale visto che adesso è asfaltata, anche se in pessime condizioni.

Il secondo sbarramento lo incontriamo dopo pochi chilometri. Ha l’aspetto di una vera barricata: oltre a rami e sassi ci sono tronchi, pezzi di vecchi mobili e quant’altro di utile allo scopo era stato rinvenuto nei dintorni. Il solito letto di vetri rotti rende inagibili gli ultimi cinquanta metri prima dello sbarramento. Una deviazione attraverso la foresta questa volta non è praticabile.

Pedro porta lentamente le grosse ruote dell’autoambulanza sui frammenti di vetro. Il viso dell’autista è impassibile.

Proseguiamo a passo d’uomo. Per ironia della sorte i vetri rotti impediscono ai dimostranti, qui più numerosi, di venirci incontro. Tuttavia lo scontro è inevitabile. Due uomini cercano di salire sul mezzo mentre altri battono forte i pugni sulla lamiera del cofano, sbraitando, nel tentativo di bloccare l’auto.

All’improvviso Pedro inserisce la sirena che coglie alla sprovvista i manifestanti più facinorosi che, intimiditi, si ritraggono.

«Questa è un’autoambulanza» dice Pedro calmo «devono lasciarci passare!»

Trova uno spazio libero vicino al ciglio della strada e prosegue oltre.

L’uso della sirena ci apre anche i blocchi successivi e in qualche caso veniamo anche aiutati dai manifestanti a superare gli sbarramenti.

«A Iquitos sarà molto peggio» osserva Pedro «ci conviene rallentare ed entrare in città all’imbrunire. A quell’ora di solito la manifestazione si esaurisce e la gente ritorna a casa.»

In effetti è così: la città è praticamente deserta.

Le strade, di solito affollate e festose, sono vuote, surreali, ingombre di vetri rotti, mattoni, mobili in disuso, telai arrugginiti di vecchie moto, elettrodomestici che qualcuno aveva già da tempo abbandonato all’aperto.

E silenzio: la città più rumorosa del mondo per l'intenso traffico di moto e mototaxi è piombata in un silenzio spettrale, mentre si accendono, all'imbrunire, i pochi lampioni rimasti integri. Non esiste un tratto di carreggiata pulito: ovunque ostacoli e pezzi di vetro sull'asfalto. Pedro ha messo da parte a sua sicurezza e manifesta una comprensibile preoccupazione per i pneumatici. E' impensabile raggiungere l'Hotel a piedi o con altro mezzo.

Gentilmente, anche se imprecando e procedendo a zig-zag per evitare, per quanto possibile, gli ostacoli, Pedro mi accompagna fino a destinazione.

Al mio arrivo il personale dell'albergo e altre persone comparse dal nulla si avvicinano guardare. Sono incuriositi e preoccupati per la presenza dell'autoambulanza.

Scendo con un salto, saluto con riconoscenza il mio autista, recupero il mio zaino aprendo lo sportello posteriore e, dopo aver rivolto un sorriso e un saluto alla piccola folla incuriosita, supero l'ingresso dell'Amazon Suite.

LIMA, aeroporto, lunedì ore 14

L'aereo dell'Iberia per Madrid parte alle 20,30.

Sei ore di attesa!

Ripenso al mio colloquio del giorno prima con l'impiegata dell'AEROPERU':

«Vorrei un volo per Lima per domani pomeriggio»

«Mi dispiace, gli aerei non decollano più nel pomeriggio, abbiamo tre voli al mattino.»

«Ma io al mattino ho da fare e poi dovrei passare molte ore a Lima ad aspettare il mio volo per l'Europa.»

«Capisco, ma i voli del pomeriggio sono stati soppressi.»

Vorrei capire: che motivo c'era di sopprimere i voli del pomeriggio?»

«*Los gallinazos* »

«Vuole dire quegli uccellacci neri che infestano il porto e il quartiere di Belen? Cosa hanno a che fare con voi?»

«Nel pomeriggio arrivano a torme attratti dal calore della pista.»

«E perché non sopprimete *los gallinazos* invece di sopprimere i voli?»

«Scherza: nella stagione secca sono gli spazzini dei fiumi, dei canali del quartiere galleggiante. Guai se non ci fossero *los gallinazos*!»

Sei ore di attesa in aeroporto, dunque. Ho tutto il tempo di annoiarmi.

Mi reco all'edicola, compero un giornale qualsiasi e prendo posto a un tavolino del piccolo ristorante della sala d'attesa.

Ordino un piatto di *ceviche*, pesce marinato nel succo di *lime*, il piatto nazionale tipico peruviano e comincio a sfogliare distrattamente il giornale.

In seconda pagina spicca la foto della nota torre dei telefoni di Iquitos, annerita dall'incendio, gli infissi bruciati, le finestre ridotte a neri buchi vuoti. L'articolo non risparmia parole sui gravi fatti di violenza che hanno caratterizzato la vita della città negli ultimi tempi: le manifestazioni, gli scontri con l'esercito e le barricate per le vie, i palazzi incendiati, le decine di feriti, i morti. E poi le proteste contro le compagnie petrolifere, l'occupazione delle terre demaniali alla periferia della città, gli sgomberi forzati a opera della polizia e dei militari.

Il cameriere curioso sbircia l'articolo che sto leggendo. Poi non si trattiene e fa il suo commento, voglioso forse di avviare una conversazione:

«Il Perù è un paese tranquillo adesso. Sa come sono i giornali. Esagerano sempre!»

E' un uomo minuto, con i baffi e una chioma nera impomatata.

L'innocente invadenza del cameriere mi provoca una sorta di vaga irritazione: come se cercasse di intrufolarsi nel bagaglio delle mie esperienze appena vissute.

Non ho voglia di incoraggiare una conversazione.

«Ha ragione» ribadisco sorridendogli gentilmente «è proprio così: non ci si può fidare dei giornalisti. Esagerano sempre!»

COMMON GROUND: LA 13A BIENNALE DI ARCHITETTURA DI VENEZIA

Alice Fasano



La 13^a Mostra Internazionale di Architettura, in corso a Venezia dal 29 Agosto al 25 Novembre 2012 presso i Giardini e l'Arsenale, è sicuramente la manifestazione più attesa e prestigiosa in campo architettonico, essendo il palcoscenico prediletto dai nomi più importanti dell'architettura contemporanea. L'occasione per tale manifestazione nasce e si sviluppa dall'impegno che la Biennale di Venezia, presieduta da Paolo Baratta, sostiene nel perseguire le traiettorie di ricerca ed educazione in campo architettonico. Dopo molte edizioni dirette e curate da critici e

storici d'arte e di architettura, nel 2011 la direzione della Mostra è stata affidata ad un architetto: Kazuyo Sejima, la prima donna che abbia mai ricoperto questo incarico. L'edizione di quest'anno è invece diretta dall'architetto inglese David Chipperfield, che ha organizzato un'esposizione distribuita in 10.000 m² di terreno urbano, una vasta area che dai suggestivi spazi delle Corderie-Artiglierie dell'Arsenale conduce ai magnifici Giardini dove si trova il Padiglione Centrale. La Mostra si articola in 69 progetti realizzati da architetti, fotografi, artisti e studenti che hanno sviluppato, secondo modalità molto differenti e personali, il tema proposto da Chipperfield, presentando opere e installazioni individuali e collettive nate dal medesimo interrogativo progettuale: cosa significa la formula *Common Ground* e come è possibile sviluppare architettonicamente questa idea?

Il tema della 13^a Biennale di Architettura riguarda appunto la condivisione. Nel proporre questa tematica il direttore ha voluto prima di tutto incoraggiare i colleghi architetti a reagire alla profonda crisi morale che da anni ammorba questa professione, troppo spesso chiamata a soddisfare i capricci di una società alla deriva. L'architettura, costretta a seguire le tendenze culturali ed economiche contemporanee che incoraggiano l'individualità e l'egocentrismo, si è gradualmente allontanata dalla sfera sociale per diventare un privilegio di lusso, una compiaciuta manifestazione di opulenza economica ed intellettuale. Ai professionisti sono stati commissionati edifici sbalorditivi che devono distinguersi dalla mediocrità delle costruzioni circostanti per l'unicità del loro linguaggio formale, spesso veramente aggressivo. Conseguenze dirette di questa tendenza sono dunque la discontinuità e l'isolamento degli elementi architettonici, che sembrano distribuiti sul suolo urbano secondo capriccio: totem solitari eretti in nome di un'eccentrica schizofrenia sociale. In questo modo si è creata una frattura che ha notevolmente accresciuto le distanze tra scienze architettoniche e urbanistiche e società civile. La riflessione stimolata dalla tematica del *Common Ground* deve ristabilire una connessione tra queste due sponde: i 69 progetti esposti tra l'Arsenale e i Giardini verranno così a rappresentare metaforici ponti tramite i quali il pubblico della Mostra potrà giungere alla comprensione dei concetti più all'avanguardia dell'architettura contemporanea e familiarizzare con gli obiettivi e le



Sir David Chipperfield

problematiche di questa meravigliosa disciplina. Riscoprendo il piacere di progettare gli spazi della vita collettiva e privata in modalità che stimolano la cooperazione e l'integrazione degli individui nella società civile, i professionisti troveranno la via per la rigenerazione morale dell'architettura che tornerà ad occuparsi delle esigenze e dei bisogni sociali.



Paolo Baratta, Presidente della Biennale di Venezia

Introducendo le finalità espositive della Mostra, Paolo Baratta ha parlato del suggestivo concetto di *Risonanze*. Nelle precedenti edizioni, spiega il Presidente della Biennale, ad ogni artista o architetto era assegnato uno spazio monografico da gestire autonomamente, prassi che incoraggiava l'individualizzazione delle partecipazioni e dei contributi in singoli eventi artistici e in discontinue installazioni. Quest'anno invece la parola d'ordine, tassativa e inderogabile, è una sola: *CONDIVISIONE*. Condivisione dei compiti e dell'organizzazione espositiva tra architetti e curatori; condivisione degli spazi e dei mezzi messi a disposizione dei partecipanti; condivisione delle idee che stanno alla base della cultura architettonica contemporanea. Seguendo queste linee direttive e tenendo ben presente la connotazione sociale insita nella proposta tematica di Chipperfield, la Mostra di quest'anno è diventata un'occasione per sperimentare nuovissime modalità associative per la presentazione di progetti molto eterogenei. Il visitatore si troverà così inevitabilmente

attratto dall'eco di questo sistema di risonanze che collegano idealmente ogni progetto a quello precedente e a quello successivo, lungo tutto il percorso espositivo. Inoltre quest'anima pulsante non pervade esclusivamente gli spazi della mostra vera e propria, ma risuona in tutto il centro urbano, accoglie e guida il visitatore fin dal momento in cui, mettendo piede in città, stupefatto per la prima (o centesima) volta dalle meraviglie della laguna, vedrà spalancarsi davanti ai suoi occhi il magnifico panorama veneziano. In questo luogo, dove natura e architettura si incontrano armonizzandosi in maniera perfetta, possiamo godere di uno degli spettacoli più suggestivi ed emozionanti del mondo: le seducenti forme della città riflettono la storia dell'uomo e della cultura, esibendo magnifiche architetture generate da un'evoluzione civile intesa sia come atto individuale che come parte di un grandioso progetto. Per questo motivo il visitatore che intenda godere veramente fino in fondo dell'esperienza in Biennale, dovrebbe cominciare la giornata con una lunga passeggiata per Venezia, lasciarsi trasportare dal flusso dei turisti lungo le arterie principali, attraversare i ponti deviando di tanto in tanto per seguire uno dei mille angusti viottoli che conducono nelle zone più oscure della città, luoghi magici immersi in un'atmosfera senza tempo. Il campanile della basilica marciana, unica verticale del profilo urbano, svetta elegante nel cielo e se per caso, immersi nel groviglio di calli, si ha l'impressione di avere perso la via, basta alzare gli occhi e incamminarsi nella direzione che questo ci indica per giungere, inevitabilmente, a piazza San Marco. L'aurea visione della meravigliosa chiesa del santo Patrono riporta alla mente tradizioni lontane e leggende della storia sacra, in una perfetta armonia tra le tendenze stilistiche occidentali e la maniera orientale (o bizantina). Questa architettura rappresenta un magistrale esempio della civiltà che si evolve e che edifica i suoi spazi e i suoi monumenti secondo principi di condivisione e di cooperazione. Costeggiando il Palazzo Ducale e seguendo la sponda del canale di San Marco, dopo aver dedicato un minuto per ammirare il Ponte dei sospiri, finalmente si arriva in prossimità dell'Arsenale, dove comincia la mostra vera e propria.

Il percorso, organizzato negli ambienti delle Corderie-Artiglierie, si articola in diversi spazi molto ampi dove sono state allestite esposizioni di vario genere. Alcuni scatti di Thomas Struth introducono la tematica del *Common Ground* riflettendo sull'urgenza di ripensare la struttura urbana in rapporto alle necessità della vita contemporanea e futura. Nell'ambiente successivo Norman Foster celebra la sua personale visione dello spazio pubblico con un'installazione molto coinvolgente che rappresenta a sua volta un luogo d'incontro e di condivisione, poiché si svolge in prossimità dell'ingresso alla Mostra. Modellini, disegni tecnici e ogni sorta di materiale utile ad illustrare i vari stadi di sviluppo dei progetti raccontano storie di edifici realizzati o solo immaginati. Proseguendo il percorso si entra in un ambiente allestito dallo studio Märkli Architekt dove le opere dello scultore svizzero Josefsson, disposte secondo uno schema ben preciso, instaurano un dialogo con il visitatore che le percepisce in stretta relazione l'una con l'altra ma anche rispetto all'ambiente nel quale sono esposte e che condividono. Sam Jacob e Cino Zucchi propongono una riflessione sul concetto di copia e di originale, sviluppando il tema del *Common Ground* a partire dal concetto di riproduzione, intesa come modalità per realizzare qualcosa di comune, una sorta di linguaggio formale condiviso. Farshid Moussavi ha creato un ambiente suggestivo ed emozionale, dove proiezioni grafiche accompagnate da suoni rilassanti comunicano le qualità astratte delle forme architettoniche per estrarne un significato affettivo accessibile a tutti e per questo condivisibile. Il progetto "Wall House" di Anupama Kundoo è la riproduzione in scala reale di un'abitazione sviluppata lungo un muro: gli spazi di transizione da un ambiente all'altro sono molto generosi, mentre tutto il resto è distribuito in maniera compatta con una particolare attenzione per i materiali ecologici e le tecniche di costruzione sostenibili. Un'insegna luminosa coloratissima e di gigantesche dimensioni, chiaro riferimento alla pop-art, segnala l'ingresso in un singolare ambiente che lascia alquanto perplesso



Uno degli ambienti delle Corderie

il visitatore: le scritte al neon parlano di un ristorante aperto h24 che serve pollo e specialità messicane. Varcando la soglia del locale, delimitato da un muro di mattoni rossi sul quale sono esposte delle fotografie, si accede ad uno spazio occupato da sedie e tavolini. Sulla sinistra c'è perfino il bancone di un bar, dove un'insegna molto artigianale reca la scritta "Ordenar aqui"... Ma è veramente possibile trovare una tavola calda messicana all'interno di una mostra di architettura? Ebbene sì. Ma questo spazio, oltre a funzionare come snack bar, riproduce gli ambienti della Torre David, un edificio rimasto incompiuto e abbandonato che la comunità di Caracas ha occupato e gestito spontaneamente, dimostrando determinazione e talento. Urban-Think Tank (Alfredo Brillembourg, Hubert Klumpner), Justin McGuirk e Ivan Baan, curatori di questo spazio, insieme alla comunità di Caracas hanno vinto il Leone d'oro come miglior progetto della Mostra poiché, citando le motivazioni fornite dalla Giuria, «questa iniziativa può essere intesa come un modello ispiratore che riconosce la forza delle associazioni informali».



Progetto Torre David / Gran Horizonte curato da Urban-Think Tank, Justin McGuirk e Ivan Baan



Grafton Architects, progetto per un campus universitario a Lima

L'Esposizione continua nei magnifici Giardini della Biennale dove, immersi nel verde, si trovano gli spazi riservati ai contributi nazionali di più di trenta paesi. I lavori presentati da Polonia (*Making the walls quake as if they were dilating with the secret knowledge of great powers*), Stati Uniti (*Spontaneous Interventions: Design Action for the Common Good*) e Russia (*i-city*) sono stati premiati dalla Giuria con una menzione speciale. Il Leone d'oro per la miglior partecipazione nazionale è stato assegnato al Padiglione giapponese curato da Toyo Ito, uno dei più celebri nomi dell'architettura internazionale che, collaborando con architetti più giovani e con la comunità locale, ha affrontato la ricostruzione di un centro devastato dallo tsunami del 2011.

Allison Crawshaw riflette sull'aggressività dello sviluppo urbano abusivo nelle periferie romane con un'installazione sulla facciata del Padiglione Centrale. Il tradizionale percorso per entrare in questo prestigioso spazio espositivo è stato deviato da un intervento artistico dei curatorial designers Kuehn-Malvezzi che utilizzando il mattone, materiale archetipico per eccellenza, hanno creato un ambiente molto particolare nel quale esporre alcune fotografie dei loro progetti. Il Leone d'argento per un promettente studio di architettura è stato assegnato al team Grafton Architects, guidato da Shelley McNamara e Yvonne Farrel, che ha impressionato la Giuria con la brillante installazione dei disegni e dei modelli per un nuovo campus universitario a Lima. Toshiko Mori propone un confronto tra cinque progetti di grandi maestri dell'architettura (Frank Lloyd Wright, Marcel Breuer, Mies Van der Rohe, Philip Johnson e Paul Rudolph) e altrettanti suoi lavori, invitando a riflettere sull'importanza dei dettagli come luogo di condivisione tra la scienza delle costruzioni, la tecnologia e la teoria filosofica dell'architettura. Il gruppo Elemental, fondato nel 2000 dall'architetto Alejandro Aravena e dall'ingegnere Andreas Iacobelli, presenta un lavoro di forte impatto psicologico: "*The Magnet And The Bomb*" è una considerazione sulle città metropolitane, metaforicamente interpretate come *magneti* che attirano persone, conoscenza, sviluppo e capitali. Le tensioni e i conflitti provocati dalla concentrazione di tutte queste realtà, attratte irresistibilmente verso l'ambiente urbano, spesso degenerano innescando *bombe sociali*. Il compito dell'architetto è quindi progettare in modo che le città possano essere magneti per lo sviluppo, senza che la bomba sociale rischi di esplodere.

Il Leone d'oro alla carriera è stato assegnato all'architetto portoghese Álvaro Siza Vieira come riconoscimento al brillante talento del maestro, manifestazione di un intelletto «sostanzialmente educato dalla saggezza del dubbio all'amore per la conoscenza».

Ormai si è fatta sera e, uscendo dai Giardini della Biennale con i piedi doloranti, sono quasi tentata di prendere il vaporetto per farmi comodamente trasportare verso la stazione, cullata dalle acque del Canal Grande... ma qualcosa mi spinge a proseguire a piedi verso il cuore della città dove, guidata dai borbottii del mio stomaco, capito in una di quelle famose *bettole* dove si mangia e si beve "*massa ben*", per concludere questa magnifica giornata con un tipico momento di condivisione all'italiana: una prelibata cenetta di pesce.

UN POETA DI POCHE PAROLE

Umberto Simone



Nell'aforisma *Contro gli innovatori della lingua*, Nietzsche elogia gli antichi Greci per avere, invece che alla ricchezza di vocabolario, puntato piuttosto alla sua limitazione: secondo il pensatore tedesco, tale "nobile povertà" avrebbe permesso loro di avere *meno*, rispetto al composito e lussureggiante parlato popolare, ma, questo poco, di averlo *meglio*, cosicché non si finisce mai di ammirare il loro leggero e delicato modo di riplasmare ciò che è ordinario e ciò che da gran tempo è in apparenza consunto, sia per quanto concerne le parole, sia per quanto concerne le espressioni. La prima volta che ho letto queste righe, ricordo di avere pensato innanzi tutto al famoso sonetto di Mallarmé sulla tomba di Edgar Poe, sonetto nel quale

al Poeta viene riconosciuta la capacità di restituire una purezza essenziale allo sfruttatissimo linguaggio comune (*donner un sens plus pur aux mots de la tribu*, dice letteralmente il testo); subito dopo, però, mi è venuto in mente qualcuno al quale la frase di Nietzsche si adattava proprio a meraviglia, quasi che non dai Greci antichi fosse stata suggerita, ma esattamente da lui: il sommo tragediografo francese del *Grand Siècle*, Jean Racine.

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

Anche riguardo al lessico raciniano ho letto tempo fa qualcosa, ma, non avendo sotto mano l'articolo in questione, non posso essere così preciso nei numeri come lo sono stato col Cigno di Stratford. Mi sembra, ma molto vagamente, di ricordare un totale aggirantesi intorno alle 2.000 voci, quantità che, pur se può apparire formidabile rispetto, poniamo, alla desertica subumana eloquenza di un concorrente tipo del Grande Fratello (il cui bagaglio verbale non ritengo superi le 150 unità, sempre, beninteso, che nel conto vengano calcolati anche i *burp* e i borborigmi) se riferita ad uno scrittore, per di più talmente importante, non è certo tale da impressionare.

D'altronde, qui non sono in fondo necessari né articoli né computer: basta scorrere con lo sguardo, a casaccio, in una qualsiasi scena, di verso in verso, per accorgersi che dovunque in Racine ci sono sempre gli stessi termini, per esempio *voeu*, *faiblesse*, *transport*, *courroux*, *sujet* e il suo simile *objet*, e *les appas*, e *l'éclat*, e così via, e che persino le rime ritornano sempre uguali, per esempio *larmes*, lacrime, a parte qualche punto in cui fa coppia con *charmes*, cioè bellezze, di solito riecheggia o viene riecheggiato da *alarmes*, cioè paure. Miracolosamente, con questi pochi vocaboli, per di più quasi tutti di genere astratto, e pertanto per nulla corposi, per nulla sensoriali, Racine riesce a rigirarci come guanti. Si sa, anche nei caleidoscopi la sorgente della magia risiede in appena cinque o sei frammentini opachi, informi, banali, sufficienti tuttavia ad originare, raggruppandosi, complesse geometrie e mirabili abbinamenti di colori, e già l'istante dopo un minimo impercettibile movimento, una lievissima scossa fa franare la visione, ma solo perché essa immediatamente si ricomponga in un modo completamente differente, e ogni volta completamente originale, benché i poveri e minuscoli ingredienti di tante meraviglie, quelli non cambino mai. Ebbene, con Racine avviene pressappoco qualcosa del genere ... oppure, è come se egli giocasse con dadi truccati, o meglio stregati: i dadi sono sempre quelli, ma ad ogni tiro, incredibilmente, il risultato varia, e varia all'infinito: in reiterato sberleffo alla matematica, lo smistamento degli addendi, a sorpresa, stravolge di continuo la somma. Naturalmente, come ogni prestigiatore che si rispetti, egli può avvalersi, per raggiungere tale scopo, di capaci collaboratori, ovvero, riprendendo il primo paragone, il suo caleidoscopio, oltre ai frammentini, nasconde anche degli specchietti, anzi essi non sono nemmeno nascosti, ma evidenti, scoperti, direi quasi nudi: la musicalità è quello che armonizza le geometrie, e quello che alimenta le tinte è la passione.

All'inizio di *Phédre* Teseo, il re di Atene, è da sei lunghi mesi scomparso, nel corso di una delle sue scorribande che purtroppo, col passar degli anni, sono diventate più erotiche che eroiche. A Trezene il suo figlio di primo letto, Ippolito, nato da un'Amazzone, manifesta all'aio Teramene il proprio intento di partire alla ricerca del padre, e siccome Teramene cerca di dissuaderlo col ricordargli che è lì casa sua, il luogo familiare dove ha trascorso i giorni più sereni, risponde con malinconia: "Quel tempo felice non c'è più. Tutto ha cambiato volto / da quando su queste rive gli Dei hanno mandato / la figlia di Minosse e di Pasifaè." (... *depuis que sur ces bords les Dieux ont envoyé / la fille de Minos et de Pasiphaé*). Quest'ultimo verso è ritenuto unanimemente uno dei più belli dell'intera letteratura francese, perché, a parte la sua straordinaria sonorità, attua concisamente ma compiutamente la propria funzione, che è quella di fare irrompere all'improvviso, e subito, appena al rigo 36 del dramma, in un dialogo che finora poteva sembrare abbastanza normale, quasi borghese, il mondo ancestrale e ferino del mito: Fedra, la nuova sposa di Teseo, non è insomma solo la detestabile matrigna che perseguita il figliastro con ogni mezzo, ma, appunto, anche la figlia del tenebroso re di Creta che nell'Ade è diventato il giudice dei morti (*i pallidi umani*, com'è detto meravigliosamente in un altro punto), e di colei che, invaghitasi di un toro, si accoppiò con esso nascosta nella vacca di legno costruita apposta da Dedalo, generando così l'orrido Minotauro. Da questo momento in poi, nonostante l'impeccabile nitore da marmo ellenico del verso alessandrino (il verso più maestoso che esista, quello per antonomasia della *grandeur*, e pertanto il più consono ai nostri boriosetti cugini d'oltralpe, specie all'epoca del Re Sole) e malgrado l'incessante ipnotica carezzevole rima baciata, ci toccherà stare sempre all'erta, perché sempre più spesso, quando meno ce l'aspetteremo, piomberanno su noi immagini primordiali e barbare: l'ossame sparpagliato del gigante ad Epidauro, il sangue dello stesso Minotauro che cola al suolo fumando, i cani antropofaghi che divorano Piritoo in caverne senza luce, e altri mostri ancora più paurosi di questi, perché giacciono tuttora accovacciati anche dentro di noi, mai del tutto addomesticati, in attesa che l'istinto li scateni.

Come ben sanno coloro che grazie ad Euripide già conoscono la trama, rimodellata comunque da Racine con straordinaria abilità, non è odio in realtà quello che Fedra prova per Ippolito, ma un amore impossibile, che la sta consumando a morte, e che essa per vergogna ostinatamente si

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

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

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

attribuisce all'amore di Fedra per lo sposo appena perduto, ed ecco a questo punto lei cosa gli risponde:

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

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

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

ZANDOMENEGHI E DEGAS IMPRESSIONISMO TRA FIRENZE E PARIGI

www.studioesseci.net



Rovigo, Palazzo Roverella
27 febbraio - 28 giugno 2026

Palazzo Roverella presenta una grande mostra che mette in dialogo, per la prima volta in maniera organica, un protagonista dell'arte italiana dell'Ottocento e uno dei nomi più incisivi della scena europea: **Federico Zandomenighi** (Venezia 1841 – Parigi 1917) ed **Edgar Degas** (Parigi 1834 – 1917). L'esposizione, curata dalla storica dell'arte Francesca Dini, ricostruisce il rapporto intenso – talvolta spigoloso, sempre fecondo – che unì i due artisti nel corso di una lunga amicizia parigina. Il percorso espositivo illumina affinità, rimandi e sorprendenti convergenze tra due maestri capaci di ridefinire lo sguardo moderno ed è reso unico da prestiti nazionali e internazionali di straordinaria qualità, provenienti da importanti musei e collezioni.

L'esposizione è promossa dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo, in collaborazione con il Comune di Rovigo e l'Accademia dei Concordi, con il sostegno di Intesa Sanpaolo, e prodotta da Silvana Editoriale.

La storiografia dell'epoca descrive Zandomenighi e Degas come due personalità dal carattere non facile, ma accomunate da una profonda stima reciproca. Degas fu per Zandò un maestro e un mentore e il pittore italiano definiva il collega "l'artista il più nobile e il più indipendente dell'epoca nostra", mentre Degas lo chiamava, con leggero sarcasmo affettuoso, "le vénétien", alludendo all'orgoglio con cui il collega difendeva la propria identità italiana all'interno dell'ambiente impressionista. La mostra indaga in modo puntuale gli scambi, le influenze e gli arricchimenti che, in questo confronto costante, alimentarono l'opera di entrambi.

Il racconto prende avvio a Firenze, città in cui i due artisti – seppur in momenti diversi – maturarono parte della loro formazione. Degas vi giunse nel 1858 e trovò nel Caffè Michelangelo un luogo di dialogo creativo con i giovani pittori toscani. Qui approfondì lo studio della pittura rinascimentale

e affinò il proprio linguaggio grazie al contatto con gli artisti legati alla poetica della “macchia”, come Vincenzo Cabianca.

Il soggiorno fiorentino portò Degas verso una pittura attenta alla vita contemporanea, e fu in questo contesto che prese forma il suo capolavoro giovanile, *La famiglia Bellelli*: proviene dal museo Ordrupgaard di Copenaghen il prezioso quadro preparatorio, per la prima volta esposto in Italia, evento davvero straordinario anche per la delicatezza della tecnica a pastello che ne ha fin qui sempre scoraggiato il prestito. Accanto alle opere di Degas, come i ritratti di *Thérèse de Gas* e di *Hilaire de Gas*, prestito eccellente del Musée d'Orsay, trovano spazio confronti inediti con alcuni capolavori macchiaioli, tra cui *Cucitrici di camicie rosse* di Odoardo Borrani, il *Ritratto di Augusta Cecchi Siccoli* di Giovanni Fattori, e *Dalla soffitta* di Giovanni Boldini.

La seconda sezione mette al centro gli anni italiani di Zandomeneghi, profondamente legato a figure come Giuseppe Abbati – di cui viene esposto il restaurato *Monaco al coro* (Museo e Real Bosco di Capodimonte) – e lo stesso Cabianca, rappresentato con studi di ciociare strettamente connessi al dipinto dei poveri che mangiano la zuppa sulla scalinata di una chiesa romana. È questo infatti il periodo in cui Zandò realizza l'opera che Manet ammirò a Brera: una testimonianza dell'energia creativa che precede la sua definitiva svolta parigina.

La mostra segue poi la conversione di Zandomeneghi all'impressionismo, avvenuta dopo il trasferimento a Parigi. Opere come *A letto* (Gallerie degli Uffizi – Palazzo Pitti) e *Le Moulin de la Galette* (courtesy Fondazione Enrico Piceni) mostrano un artista che assimila suggerimenti della modernità visiva di Degas – la spontaneità dell'attimo, l'impianto tagliente dell'inquadratura, la gestualità sospesa – ma li rielabora secondo una sensibilità personale, nutrita dalla tradizione cromatica veneziana. Centrale, in questa fase, il confronto con dipinti come *Dans un café* di Degas (Musée d'Orsay), celebre rappresentazione della bevitrice d'assenzio.

Entrato nel vivace ambiente del Caffè Nouvelle Athènes, Zandomeneghi si ritrova parte di un gruppo affiatato di artisti e intellettuali: Mary Cassatt, Forain, Rouart, Tillot, Madame Bracquemond, Raffaelli. Nel 1878 lo raggiunge l'amico critico Diego Martelli, che favorisce nuovi scambi con Degas, Duranty e Pissarro. L'anno successivo, Zandò espone alla quarta mostra impressionista, in avenue de l'Opéra, dove Martelli viene ritratto sia da Degas sia dallo stesso Zandomeneghi.

Gli anni Ottanta, illustrati nella quarta sezione, segnano una stagione di piena maturità per l'artista veneziano. Opere come *Mère et fille*, *Il dottore*, *Le madri*, *Visita in camerino*, *Al caffè Nouvelle Athènes* testimoniano una partecipazione convinta al percorso impressionista, pur in dialogo costante con una ricerca personale. In mostra queste opere si confrontano con lavori di Degas quali *Lezione di danza* e con la celebre scultura della *Piccola danzatrice di quattordici anni*, proveniente dall'Albertinum, Staatliche Kunstsammlungen di Dresda, prestito eccezionale che sarà accompagnato da un saggio in catalogo (Silvana Editoriale) relativo al recente restauro cui l'opera è stata sottoposta.

Il percorso si chiude con l'anno **1886**, ultima collettiva del gruppo impressionista, che segna una svolta: Zandomeneghi, pur rimanendo vicino ai compagni di stagione, evolve verso una sintesi più autonoma. La morbidezza della forma, la compostezza classica e un nuovo equilibrio narrativo caratterizzano dipinti come *Sul divano*, *Il giubbetto rosso*, *La conversation*, *La tasse de thé*, *Bambina dai capelli rossi*, *Fanciulla in azzurro di spalle* e *Hommage à Toulouse-Lautrec*. È l'esito di un percorso personale e coerente, che offre una lettura limpida e al tempo stesso sorprendente del contributo italiano alla modernità europea.

Questa mostra non solo illumina un rapporto artistico di straordinaria vitalità, ma restituisce la complessità di un'epoca in cui Firenze e Parigi, la tradizione e l'avanguardia, la macchia e l'impressione, dialogavano in un intreccio serrato che continua a parlarci con forza.

IL KIMONO MASCHILE TRAME DI VITA, RACCONTI DI STILE

www.studioesseci.net

Venezia, Museo di Palazzo Mocenigo
Centro Studi di Storia del Tessuto, del Costume e del Profumo
5 dicembre 2025 - 4 aprile 2026



Il Museo di Palazzo Mocenigo torna in Oriente: una nuova tappa nella geografia della moda e delle culture. Dopo la fortunata collaborazione con il Museo della Seta di Suzhou per la mostra *L'Asse del Tempo*, il Museo di Palazzo Mocenigo – Centro Studi di Storia del Tessuto, del Costume e del Profumo prosegue il proprio viaggio nelle culture tessili del mondo, presentando un nuovo e importante progetto dedicato, questa volta, al Giappone. Una mostra che si inserisce nel più ampio programma del museo, da sempre impegnato nel raccontare le molteplici forme

dell'abito come linguaggio identitario, archivio di memorie e crocevia di relazioni tra luoghi, epoche e civiltà.

Con *IL KIMONO MASCHILE. Trame di vita, racconti di stile*, il museo apre una finestra su un ambito ancora poco esplorato – l'eleganza maschile nipponica – offrendo un percorso immersivo che intreccia arte, storia, religione, teatro, paesaggio, tradizione e modernità, attraverso un significativo *corpus* di produzione tessile giapponese della fine dell'Ottocento e del primo quarantennio del Novecento.

Attraverso una selezione di *haori* e *nagajuban*, molti dei quali esposti per la prima volta al pubblico, insieme ad oltre sessanta oggetti provenienti dal Museo d'Arte Orientale di Venezia, la mostra indaga il ruolo del kimono maschile come tessuto narrativo: un indumento che, racchiuso nella sobrietà esteriore, custodisce spesso un mondo nascosto di immagini, racconti e simboli.

Un viaggio nelle narrazioni interne: *l'ura moyō*

Il percorso espositivo ricostruisce la ricchezza delle decorazioni interne – *l'ura moyō*, letteralmente traducibile come "motivo sul retro" o "schema secondario" – che nel Giappone del XX secolo trasformavano la fodera del kimono in un vero manifesto personale. Riflettendo sul kimono come specchio dell'uomo e della società, la mostra mette in luce un aspetto fondamentale della cultura giapponese: l'idea che l'eleganza maschile risieda nel dettaglio discreto, nella raffinatezza non ostentata, nella sorpresa custodita all'interno.

Superfici segrete che intessono racconti e tematiche, che scandiscono le 10 sezioni dell'esposizione: religione e spiritualità, tra sincretismi shinto-buddhisti, divinità della fortuna e figure come Bodhidharma; storia antica e moderna del Giappone, dalle navi olandesi del periodo Sakoku al sistema del Sankin Kōtai, fino alle riforme *Meiji* e alla crisi economica, la "crisi dell'oro del 1929"; e ancora, la tradizione con riferimenti a cultura popolare, proverbi, leggende, il culto dei guerrieri evocando l'onore e la storia dei samurai; il teatro e la musica, tra storie, personaggi e leggende del teatro Nō e Kabuki, omaggi ai grandi attori delle dinastie storiche e al mondo delle maschere; la cultura e lo stile, evocando la raffinatezza degli abbinamenti e l'eleganza degli accessori, tra le cinture *obi*, *sagemono*, *inrō*, *netsuke*, calzature tradizionali completano il racconto

di un sistema estetico complesso, in cui ogni elemento – anche il più piccolo – diventa simbolo, rituale, gesto di stile. A seguire, l'omaggio agli artisti, con scene e motivi che celebrano l'abilità e la creatività dei grandi dell'arte giapponese, tra le raffinate atmosfere di Kitagawa Utamaro (1753-1806), i paesaggi armoniosi di Utagawa Hiroshige (1797-1858), la vitalità eccentrica di Itō Jakuchū (1716-1800) ed il virtuosismo decorativo di Kamisaka Sekka (1866-1942); un inedito sguardo sul mondo dei bambini in cui, complice l'entusiasmo per la cultura occidentale, i piccoli kimono si coprono di motivi che evocano la fascinazione per la modernità, lo sport, immagini militariste, trasformandosi in manifesti nazionalisti. E poi, la natura e il paesaggio, un repertorio ricco di simboli e filosofia, motivi decorativi ispirati al mondo naturale raccontano una storia di profonda connessione tra il Giappone e il paesaggio che lo circonda. La modernità si racconta con gli *omoshirogara*, i "motivi bizzarri" degli anni Trenta e Quaranta, in particolare, che celebrano progresso, trasporti, sport, propaganda e scambi con l'Occidente. L'ultima sezione ospitata nella project room in androne al piano terra, trasformata per l'occasione in Kimono LAB, indaga le tecniche tessili e decorative di haori e di sottokimono, tra realizzazioni in sete pregiate o lane importate, esterni sobri ma riccamente decorati all'interno tramite tecniche tradizionali come *kasuri*, *katayuzen*, *yuzenzome*, *rōrā nassen* ed elaborate varianti dello *shibori*.

Con questa nuova esposizione, Palazzo Mocenigo conferma la sua vocazione a indagare il tessuto come linguaggio globale, terreno d'incontro tra mondi lontani e strumento privilegiato per osservare identità, poteri, credenze, economie e trasformazioni sociali. Un percorso che, dopo avere esplorato secoli e geografie diverse, torna in Oriente per approfondire ancora una volta il dialogo tra Venezia e l'Asia, da secoli uniti da scambi commerciali, artistici e culturali.

PHILIPPE HALSMAN
LAMPO DI GENIO

www.studioesseci.net



Piove di Sacco (PD), Palazzo Pinato Valeri
6 dicembre 2025 - 19 aprile 2026

La Città di Piove di Sacco presenta la mostra: Lampo di genio, a Palazzo Pinato Valeri dal 6 dicembre 2025 al 19 aprile 2026, dedicata a Philippe Halsman, uno tra i più originali ed enigmatici ritrattisti del Novecento.

Tra i più grandi ritrattisti della storia della fotografia, Philippe Halsman (Riga 1906 - New York 1979) ha saputo lavorare sempre tra sguardo e introspezione, intuizione immediata, surrealismo, lampi di genio e tecnica raffinata.

“È un grande onore per la nostra città inaugurare questa straordinaria retrospettiva dedicata a Philippe Halsman, il maestro del ritratto del XX secolo. L’evento espositivo

rappresenta un momento culturale di altissimo livello per la nostra città e siamo fieri di ospitare una tale collezione.” dichiara il sindaco Lucia Pizzo.

Attraverso gli occhi del fotografo che ha immortalato icone come Marilyn Monroe e Salvador Dalí, questa mostra offre un viaggio affascinante nella storia e nella psicologia dei suoi soggetti. Dalla celebre “Jumpology” alla profonda indagine sul volto umano, Halsman ha saputo trasformare un semplice scatto in un lampo di genio e spontaneità.

L'Assessore alla Cultura Paola Ranzato evidenzia: “Questo evento conferma il nostro impegno a fare della cultura un motore di crescita e bellezza di Piove di Sacco e della Saccisica. Invitiamo tutti i cittadini a non perdere questa opportunità unica per confrontarsi con l'arte di un maestro che ha reinventato il ritratto moderno.

Non può venir meno in questa occasione di ringraziare ancora una volta BCC Veneta per il fondamentale partenariato in questo progetto espositivo su Palazzo Pinato-Valeri, frutto di un accordo che ci accompagnerà anche per i prossimi due anni nella realizzazione di grandi mostre e che, siamo certe, porterà ulteriori frutti.

Non ultimo un grazie a Contrasto, che, con le sue curatrici (Alessandra Mauro e Suleima Auditore), ha saputo trasformare le sale del palazzo in un luogo altro, immerso nell'arte e la bellezza saputa creare dall'artista.”

Dopo la rassegna dello scorso anno dedicata all'importante artista piovese, Ugo Valeri, BCC Veneta sostiene la mostra Lampo di genio, perché rappresenta un passaggio di grande rilievo per la comunità della Saccisica, sia per il valore dell'autore, uno dei più autorevoli protagonisti della fotografia del Novecento sia per il contesto in cui l'esposizione viene ospitata.

“Portare a Piove di Sacco le opere di Philippe Halsman - sostiene Flavio Piva, Presidente di BCC Veneta – significa inserire il nostro territorio in un dialogo diretto con la grande storia culturale del secolo scorso. Le sue fotografie hanno attraversato musei e capitali di tutto il mondo: ospitarle qui è un risultato che dà valore non solo alla città, ma all'intera area della Saccisica.

In linea con i principi statutari, BCC Veneta promuove la cultura come strumento strategico per rafforzare il senso di comunità, ma anche favorire nuove opportunità di crescita e sviluppo sociale. La riqualificazione recente di Palazzo Pinato Valeri e la sua restituzione alla cittadinanza come polo culturale sono esempi concreti di come il territorio possa crescere attraverso investimenti intelligenti e condivisi.

Ringraziamo l'Amministrazione comunale di Piove di Sacco, le curatrici della mostra e l'Archivio Halsman di New York per aver reso possibile questa collaborazione. Siamo certi che Lampo di genio offrirà ai cittadini, ai giovani e alle famiglie un'occasione significativa di conoscenza, partecipazione e apertura al mondo.”

Curata da Alessandra Mauro e Suleima Autore in collaborazione con l'Archivio Halsman di New York, la mostra è promossa e prodotta da Città di Piove di Sacco (PD)|Cultura e Contrasto e COOPCULTURE, con l'importante sostegno di BCC VENETA Credito Cooperativo S.C.. L'iniziativa è realizzata in collaborazione con la Camera di Commercio di Padova e Venicepromex. Il catalogo è edito da Contrasto.

MUSEO DEL VETRO DI MURANO L'OTTOCENTO: DALLA CRISI ALLA RINASCITA

www.studioesseci.net

sezione permanente, dal 12 dicembre 2025

Museo del Vetro, Murano (Ve)



Fondazione Musei Civici di Venezia prosegue il lavoro nell'ambito della tutela e del miglioramento delle proprie sedi storiche. Rientra in questa attività anche l'apertura del nuovo spazio allestito al Museo del Vetro di Murano, dedicato al vetro veneziano dell'Ottocento. Questa nuova sezione permanente del percorso espositivo, ospitata nelle ex Conterie e aperta al pubblico dal 12 dicembre 2025, concentra l'indagine

sulla produzione vetraria del XIX secolo, attraverso alcune centinaia di oggetti, molti dei quali mai esposti prima e sinora conservati nei depositi e rientra nel progetto complessivo di riorganizzazione del percorso museale che verrà completato il prossimo anno.

La sezione, curata dalla Direttrice Chiara Squarcina con la collaborazione di Mauro Stocco, presenta i vetri più belli custoditi nelle collezioni del museo con l'obiettivo di valorizzare e di portare a conoscenza del pubblico la ricca e variegata collezione ottocentesca del Museo del Vetro di Murano, la più importante e completa a livello mondiale, esponendola per la prima volta nella sua quasi totalità.

La rassegna presenta i vetri più belli custoditi nelle collezioni del museo con l'obiettivo di valorizzare e di portare a conoscenza del pubblico la ricca e variegata collezione ottocentesca del Museo del Vetro di Murano, la più importante e completa a livello mondiale, esponendola per la prima volta nella sua quasi totalità.

Ad essere raccontate sono le travagliate e affascinanti vicende della produzione vetraria muranese dell'Ottocento, dalla crisi derivata dalla caduta della Repubblica di Venezia (1797) alla rinascita dell'arte e al suo pieno sviluppo nella seconda metà dell'Ottocento grazie a maestri e imprenditori che hanno saputo introdurre le loro competenze per far rivivere il glorioso passato dell'isola.

Per tutta la prima metà dell'Ottocento l'economia di Venezia fu caratterizzata da una grave crisi delle attività industriali e commerciali. Il settore vetrario fu uno dei più colpiti e la produzione del vetro artistico cessò quasi del tutto, anche a causa della predilezione da parte del mercato per gli stili vetrari di altri paesi europei quali la Boemia e l'Inghilterra. I primi segnali di un rinnovato interesse nei confronti del vetro veneziano e di una ripresa della realizzazione di soffiati artistici si ebbero verso la metà del XIX secolo. Un ruolo fondamentale rivestì in questo senso il recupero di rare qualità di materiali vitrei e soprattutto delle tradizionali tecniche di lavorazione, come la rinascimentale filigrana, ripresa con successo da Domenico Bussolin nel 1838 e pochi anni dopo da Pietro Bigaglia di cui vengono esposte alcune selezioni di vetri granito. Molti di questi manufatti furono donati da Bigaglia stesso al Museo del Vetro nel 1861, anno della fondazione del museo e degli archivi. Lorenzo Radi lavorò invece al recupero delle paste colorate a foglia d'oro per mosaici e portò a nuova vita anche il vetro calcedonio, perfezionato nel 1856. Nel 1854 venne fondata la Fratelli Toso, destinata a diventare una delle vetrerie più rinomate nel panorama artistico

muranese dell'Ottocento e del Novecento, mentre nel 1859 l'avvocato vicentino Antonio Salviati aprì a Venezia uno stabilimento per la produzione di mosaici e nel 1866 diede vita a una fornace di vetri soffiati con la quale avvenne la rinascita vera e propria, documentata nel percorso museale con preziose coppe, calici e altri oggetti.

L'esposizione mette in luce come gli splendidi soffiati rinascimentali e barocchi già all'epoca presenti nel Museo del Vetro siano stati una preziosa fonte di ispirazione per i maestri della Murano ottocentesca che, dopo il difficile periodo di crisi, hanno riprodotto i più raffinati vetri dei secoli passati, aggiornandoli al gusto dell'epoca grazie all'aggiunta di finissime e policrome ornamentazioni spiega Chiara Squarcina, Direttrice del Museo.

Il nuovo allestimento propone anche una sezione dedicata alla ripresa delle forme e tecniche dei modelli archeologici romani e preromani: l'arte vetraria del mondo romano venne infatti guardata con molto interesse, dal punto di vista delle forme come dello stile. La lavorazione che ebbe maggiore successo fu senza dubbio quella del vetro-mosaico o murrino, associata in modo particolare al nome di Vincenzo Moretti.

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