

INDICE

L'UOMO DEL CREPUSCOLO <i>Luigi la Gloria</i>	pag.	02
IL FASCINO DELLA MEDICINA RIGENERATIVA: STAMPARE GLI ORGANI <i>Anna Valerio</i>	pag.	06
LA RINASCITA DELLA DIPLOMAZIA ITALIANA NEL DOPOGUERRA <i>Gianfranco Coccia</i>	pag.	09
LA CITTA' D'ORO <i>Giovanni La Scala</i>	pag.	12
PIER LUIGI NERVI: UNA VITA DEDICATA AL CEMENTO ARMATO <i>Alice Fasano</i>	pag.	16
DUE BANCHETTI A CONFRONTO <i>Umberto Simone</i>	pag.	22
GLI SPAZI DELLA CIVILTÀ <i>Piera Melone</i>	pag.	26
JENNY SAVILLE A CA' PESARO PARIGI	pag.	28
NINO SPRINGOLO (1886–1975)	pag.	30
ETRUSCHI E VENETI. ACQUE, CULTI E SANTUARI	pag.	32
APERTURA DEL NUOVO MUSEO. Muvec - Casa Delle Contemporaneità. Mestre, P.le Candiani	pag.	36

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

Vice Direttore
Anna Valerio
Pietro Caffa

Coordinatore Editoriale
Gianfranco Coccia

L'UOMO DEL CREPUSCOLO

Luigi la Gloria



Quando, ancora negli anni 90 dell'Ottocento, Nietzsche andava lentamente spegnendosi dapprima a Naumburg poi a Weimar, si erano già presentate le prime avvisaglie di quello sgomento che avrebbero provocato le sue opere. Uno sgomento che dura ancora oggi e torna continuamente a prodursi in sempre nuove forme. La ragione sta nella natura

scandalosa del suo pensiero. Gli scritti di Nietzsche sbarrano la via al nuovo secolo, al pari di un gigantesco masso vagante che non è facile evitare né aggirare.

Nietzsche è un uomo della seconda metà dell'Ottocento, un'epoca che volgeva al tramonto; un uomo appartenente al mondo di una borghesia che si avviava inesorabilmente verso la sua fine. Ma cosa sarebbe accaduto dopo? Questo è l'interrogativo che più lo assillava e alla cui soluzione dedicò tanta parte dei suoi scritti. La risposta a questa domanda stava dentro la sua dottrina fondamentale che riassumeva in sé tutte quelle accessorie. L'impostazione del mondo cristiano e borghese, la sua morale, il suo tradizionale umanesimo nello sfondo, la sua fede nel progresso, il sorgere della democrazia, del socialismo come perfetta salvaguardia della vita erano il segno di un'infinita ingenuità.

Ai suoi occhi, invece, le prospettive erano pessime.

A simili speranze egli non poteva né voleva dar credito perché era certo che le carte vincenti del futuro sarebbero state *la forza bruta, la barbarie che uccide e incendia, le zanne e gli artigli del predatore della bestia bionda. In conseguenza di ciò occorre essere preparati. Mostrarsi pronti può offrire conforto in un'epoca in cui gli uomini hanno perduto ogni orientamento.*

Tutto ciò sembrava ben accompagnarsi alla decadenza e alla fine della civiltà che si sarebbe diffusa ovunque negli anni del novecento proprio richiamandosi, anche se impropriamente, a Nietzsche. Chissà! Se avesse potuto sapere delle catastrofi che attendevano il nuovo secolo forse le avrebbe giudicate buone notizie? Per Nietzsche a giustificare una guerra non occorreva una buona causa, ma era la buona guerra che giustificava qualunque causa. Se questo pensiero poté diventare, nel XX secolo, una linea direttrice della prassi politica doveva pur esserci una ragione. Muovere guerra a un avversario senza portare una motivazione di principio né fornirla in seguito, con un procedere dove i pretesti e le ragioni, l'illusione e la realtà non hanno necessariamente a che fare gli uni con gli altri, è cosa che farà scuola.

Prendeva piede così il principio dell'uso della forza secondo la massima che tutto il resto poi si aggiusterà da solo. E questo intreccio irrazionale e perverso diventerà poi il marchio distintivo del movimento fascista in Europa e in America Latina. In verità non è cosa facile negare la paternità spirituale a Nietzsche.

Le sue profezie si erano dunque avverate?

Ma non è indispensabile richiamarsi a lui per procedere in questo modo. Abbiamo esempi di altri movimenti che affermavano di lottare per la liberazione dell'umanità e sono rimasti impigliati nella stessa rete. Il comunismo, nella sua versione staliniana, non si è certo fermato davanti alla richiesta di motivazioni da parte di chi chiedeva ragione delle orribili e sanguinose purghe. Con queste regole tanto si può fondare la libertà così come abolirla. Nietzsche senza dubbio aveva prefigurato i rapporti di una politica del futuro con i quali bisognava fare i conti e addirittura accettarli se si

voleva sopravvivere.

Questo è ciò che egli realmente afferma e, paradossalmente, non tanto come monito per gli altri, quanto come verità che incide sulla sua pelle.

In qualche modo Nietzsche fa i conti con se stesso e con quanto ha ricevuto in eredità dalla tradizione, dall'educazione e dagli studi, praticamente con tutto ciò che scorre nelle sue vene. E' per questa ragione che il suo pensare è soprattutto contro se stesso, come uomo e parte di una società decadente prossima alla fine, contro il suo scrivere, anche quando si annovera tra i più eletti degli uomini, quando si sente un dio tra gli dei. Un'autoesaltazione che porta con sé la caduta. E' una tragedia che si svolge nelle forme borghesi del secolo al suo volgere e che Nietzsche trasforma nella rappresentazione scenica di una vita che ha come protagonista se stesso.

Così come percorre la strada che va dal giovane cristiano modello all'"accusatore" del cristianesimo quale religione di sventura. Proprio come in una tragedia di Eschilo, che Nietzsche pone al di sopra di tutti i tragici, nella quale è già contenuto il corso dell'azione, il suo possibile svolgimento e la sua fine.

Della coscienziosità e zelo dell'allievo alla scuola reale di Fporta non si può minimamente dubitare, sebbene una nota scolastica contenga un commento che gli attribuisce *uno sguardo fisso*. Ma Nietzsche non era certo *l'idiota di famiglia*, come Sartre chiama Gustave Flaubert a lui per molti versi affine, con il suo lento sviluppo spirituale durante la prima giovinezza.

Ma il buon carattere di questo figlio di un pastore di campagna, come nella maggior parte degli uomini, ha anche un lato oscuro. C'è in lui un aspetto sinistro pronto a scatenarsi. Se il nome di Nietzsche viene ben presto associato alle nubi minacciose che ricopriranno l'Europa e il mondo, se è vero che le radici dell'orrore verranno attribuite a lui è altresì vero, come spesso accade in questo filosofo, che si sarebbe potuto affermare anche il contrario.

Nietzsche fu un *europeo* in un'epoca in cui questa parola e il suo concetto erano ancora profondamente oscurati dal nascere dello Stato Nazionale. In quell'epoca Nietzsche era già il campione dell'Europa come inconfondibile unità culturale. A Vienna il giovane Hugo von Hofmannsthal risente della sua suggestione; in Francia André Gide e in Italia Gabriele D'Annunzio soggiacciono alla sua seduzione estetica. Tutto ciò che entra in circolazione e viene inteso in tutt'Europa come *decadence* prende l'avvio da lui. Ogni qual volta si è parlato di *malattie* e di *affezioni* che si sono abbattute con effetto crescente sulla civiltà europea Nietzsche, che da raffinato psicologo aveva avviato il discorso in proposito, è stato sempre chiamato in causa. Senza i suoi pensieri, Thomas Mann non avrebbe potuto scrivere i *Buddenbrook* né la *Montagna Incantata*. Il suo doctor Faustus, composto durante l'esilio americano, pur contenendo un monito contro di Lui rappresenta nel contempo un ultimo omaggio al Pensatore.

Nel gennaio del 1889 ha fine la biografia intellettuale del quarantaquattrenne Nietzsche. Così come sarà protagonista dell'intera sua tragica vicenda esistenziale il cui ultimo atto inizia ora e durerà ancora undici anni, egli fino a quel momento è anche autore della propria biografia. I suoi libri, dalla *Nascita della Tragedia Greca* allo scritto *Nietzsche contro Wagner* ai *Ditirambi di Dionisio*, contengono la storia della sua vita. A partire dalle poesie giovanili fino ai fuochi d'artificio degli aforismi, Nietzsche non scrisse una sola riga che non riconducesse, come una sottile ramificazione, al tronco che affonda le radici nella sua stessa vita. Nelle sue contraddizioni esistenziali, trasvalutazioni, repentini rivolgimenti, così come le sue vicende biologiche, alternantisi tra malattie, deperimenti fisici e convalescenze. Qui sta la chiave di lettura dei tanti aspetti, per altri versi difficilmente comprensibili, di Nietzsche.

E' la storia della sua vita, con i suoi vari stadi, la perfetta introduzione al suo pensiero, alla sua filosofia intesa come filosofia vitale, vale a dire come mezzo per suscitare le forze che contrastano la malattia e la minaccia della morte. Una prospettiva privilegiata per capire meglio la complessa natura di Friedrich Nietzsche dove l'anima dell'artista e del pensatore coincidono con l'enigma della violenza esplosiva del suo linguaggio.

Egli, dunque, si presenterà alla storia come un'improvvisa meteora infuocata, fuoriuscita impetuosamente dalle imperscrutabili profondità della mente umana, che con la sua luce, squarcia l'opprimente orizzonte della tradizione che soffocava, con ostinata caparbia, l'audacia intellettuale tipica degli uomini dell'antichità. Sarà una di quelle irripetibili figure d'uomo, partorite dal grembo della ribellione, che il fato, stanco di ipocrisie, ha scagliato sul cammino del pensiero occidentale, proprio nel momento in cui il trofico conservatorismo cominciava a manifestare i primi segni di decadenza.

Con il piglio dell'inquisitore, si erge dal suo pulpito immaginario e lancia alla sua Germania, narcotizzata da un'eredità storico-culturale antica di duemila anni, un forte monito affinché le menti dei suoi contemporanei, ottenebrate da secoli di oscurità, si aprano alla luce di una nuova visione metafisica dell'essere e le invita ad una comune ricerca orientata verso una palingenesi morale che apra la via ad un nuovo "principio".

Ma il disperato grido di questo novello Adamo si infrange contro la poderosa barriera dell'arroganza e della consuetudine che crede che le verità sulla vita e sull'esistenza siano state già rivelate dalla religione. Non c'è accoglienza per le idee che hanno in sé il seme dell'anarchia e della sovversione poiché minacciano pericolosamente le inamovibili consapevolezze sulle quali poggia la consolidata concezione della felicità.

Egli supera con agilità l'ascendente esercitato su di lui dalla filosofia di Schopenhauer, per il quale la vita è crudele, cieca ed irrazionale e intrisa di dolore e distruzione, ben presto va oltre il pessimismo del suo filosofo preferito e si invola, senza soluzione di continuità, verso una concezione dell'esistenza in cui il sentimento tragico della vita e la sua incondizionata accettazione si evidenziano come elementi imprescindibili per la sua stessa interpretazione; una sorta di esaltante assenso a tutti gli aspetti dell'esistenza, anche i più terribili, poiché *tutto fa parte dell'immensa marea della vita*.

Poi, con La Nascita della Tragedia Greca, si spalanca la porta alla sua personale immagine dell'esistenza. In un'accurata e profonda analisi della rappresentazione tragica della vita nel mondo greco intravede l'ultimo lembo della stagione spiritualmente più elevata e ricca dell'umanità. In questo suo primo straordinario saggio si avverte come per magia la sua mano prendere la nostra e condurci, con la maestria di un aspirante demiurgo, alla scoperta di un'innovativa e più profonda interpretazione della tragedia classica.

Indaga in profondità, scopre una civiltà pervasa da un profondo senso del tragico ed in essa individua, a suo sentire, l'unico criterio di rapportarsi alla crudezza del vivere.

L'uomo greco percepiva con coraggiosa chiarezza l'aspetto orrido ed assurdo dell'esistenza; tuttavia, attraverso quell'arte somma, sapeva trasfigurare l'orribile e l'assurdo in immagini ideali, rendendo così accettabile la vita. Ecco dunque che Nietzsche giunge alla conclusione che la tragedia greca è la forma suprema d'arte, in quanto in essa si compongono gli impulsi vitali e creativi dello spirito dionisiaco e la moderazione, l'equilibrio, la razionalità dello spirito apollineo. Egli introduce un nuovo principio sul quale fonda la sua idea di vita, fissa la base dell'equilibrio dell'esistenza su questi due elementi contrapposti, ma assolutamente complementari: l'ebbrezza di Dionisio e il sogno di Apollo, l'animalità del satiro ed il candore dell'arte in una trasfigurazione dove bene e male non rappresentano più gli elementi portanti della vita umana. Egli ritrova nell'animo dell'ateniese, che assiste alla rappresentazione, qualcosa di quell'elemento originario dal quale è scaturita la tragedia stessa, ossia la componente *dionisiaca*. Essa viene recepita dallo spettatore come un elemento metafisico primigenio, come un impulso primaverile che porta con sé il gioco, assieme all'ebbrezza, e la soppressione del *principium individuationis*; il risultato è dunque un saldo legame tra uomo e uomo, tra uomo e Natura, la cui forza plasmante fa sì che ogni individuo partecipi dell'Uno- Tutto e diventi esso stesso opera d'arte.

Apollo incarna la componente formale-razionale, egli è il dio del sogno e l'arte apollinea è il gioco con il sogno, è il momento della rappresentazione della realtà e come tale implica una sorta di misurata limitazione dagli impulsi più selvaggi, portando con sé quella saggezza e quella calma ascrivibili specificamente alla solarità e alla essenza di dio plastico. Con tali caratteristiche Apollo interviene dunque sul suo oppositore con il suo intelligente senso della misura, in maniera tale che esso non si accorga di *andare in giro semiprigioniero*.

Questa visione dell'esistenza è espressa con scrupolosa cura nelle opere di Eschilo e di Sofocle, che riuscirono a conciliare ed armonizzare in modo sublime queste due contrapposte pulsioni, alternando con grande equilibrio i momenti più prettamente teatrali con la musica e la danza del coro. Tuttavia egli predilige la forma più arcaica della tragedia greca, dove l'animalità dionisiaca, appena sfiorata dall'alito apollineo, strappa lo spettatore dalla realtà di un'esistenza opaca per possederlo e contemporaneamente immergerlo nel suo magma di assurdità e caos. Una raccapricciante astrazione che conduce lo spettatore in un ambito della mente dove la visione dell'universo è *pathos*.

Ma quando nel mondo greco comincia ad affermarsi una concezione razionalistica e teoretica della vita, relegando all'oblio *la sublime animalità del satiro di Dionisio* e celebrando così il trionfo di Apollo, Nietzsche annuncia la caduta dell'uomo nel *precipizio dell'ignoranza* che lo allontanerà sempre di più dal suo essere vitale.

Con la stesura delle Considerazioni Inattuali, il filosofo errante inizia la sua formidabile critica ad ogni manifestazione culturale, affermando che la coscienza ed il linguaggio si sono sviluppati dal bisogno di comunicare, comandare, difendersi e relega così la scienza ad un ruolo di semplice proseguimento della costruzione concettuale iniziata nel linguaggio e capace solo di ricondurre, opportunisticamente, il mondo ad un'unità, dando vita ad un universo *regolare e rigido* che si limita a descrivere solo la parte superficiale delle cose.

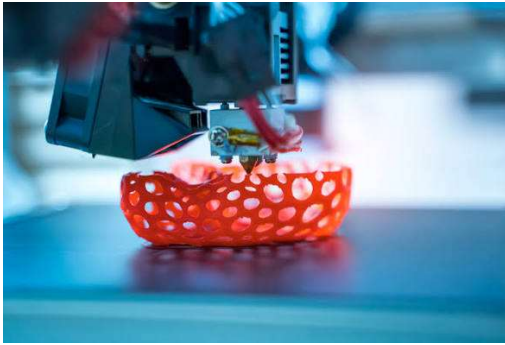
Nietzsche condanna le filosofie che hanno portato l'uomo, inizialmente *tragico* e portato a *dir di sì* alla vita, a reprimere il proprio impulso vitale, violentando la vita stessa con *la sferza dei suoi sillogismi*. Le parole più dure le riserva alla religione cristiana; essa, predicando l'espiazione, il pentimento, la sottomissione, la pietà, rende l'uomo debole e passivo di fronte al mondo, confinandolo in una condizione di inferiorità rispetto ad un fantomatico Dio trascendente che fissa limiti e regole. Il cristiano rappresenta in questo senso l'antitesi alla vita, un autolesionista, in preda a continui sensi di colpa che avvelenano la sua esistenza. L'ideale nietzschiano, invece, è un uomo che accetta totalmente l'avventura terrena in tutti i suoi aspetti: piacere e dolore, felicità e tristezza, odio e amore, bene e male. E' un uomo fedele alla terra e al corpo, che non si mortifica attendendo supposti premi nell'aldilà, ma ha il coraggio di guardare nell'abisso dell'esistenza, prendendo atto della mancanza di senso e valori, restando tuttavia aggrappato alla vita, senza rifugiarsi nella consolazione offerta da vaghe entità metafisiche. E' questo l'Übermensch, il cosiddetto *Superuomo* o se preferite *Oltre-uomo*.

Per Nietzsche la vita è lotta, distruzione, dolore, incertezza. Di fronte a questo, l'uomo ha due possibilità: può accettarla con rinuncia e fuga, tale è l'atteggiamento della morale cristiana, oppure può prenderla come essa è, esaltandola. Così, se Zarathustra è il profeta dell'accettazione della vita, Dionisio ne è il simbolo divinizzato. Egli è l'affermazione religiosa della vita totale, è l'esaltazione entusiastica del mondo così come esso è, è l'infinita esaltazione dell'esistenza. Dionisio è il dio dell'ebbrezza e della gioia: egli bandisce ogni tentativo di fuga di fronte alle avversità, è il mezzo per poter accettare la vita nella sua totalità.

Questo consenso trasforma il dolore in gioia, la lotta in armonia, la distruzione in creazione; insomma, l'accettazione stessa della vita rinnova profondamente la tavola dei valori morali.

IL FASCINO DELLA MEDICINA RIGENERATIVA: STAMPARE GLI ORGANI

Anna Valerio



Fino a qualche anno fa, pensare di costruire organi umani in laboratorio era davvero fantascienza che traeva le sue radici dalla penna di una giovinetta inglese che intendeva dar voce alle paure inconfessate nei confronti del rapidissimo sviluppo delle scienze che quell'epoca non era ancora pronta ad accettare.

Ma oggi, grazie alla collaborazione di specialisti di altissimo livello in campi diversi del sapere scientifico, ci si sta avvicinando, a passi da gigante, alla realizzazione di

questo sogno. Sto parlando di quello strumento che viene chiamato *bioprinter*, realizzato dalla Organovo, società di Medicina Rigenerativa in partnership con l'australiana Invetech. Il nome scelto è legato al fatto che funziona proprio sul principio della stampante a getto d'inchiostro, nella quale ogni goccia di bio-inchiostro (bio-Ink) è composta da sferette che contengono decine di migliaia di cellule umane. Queste sfere vengono iniettate in una struttura di fogli biologici di acqua-gel che, in condizioni che riproducono quelle naturali, si fonderanno insieme. Una volta depositate sull'impalcatura biologica, le cellule, contenute in questo "inchiostro organico", fanno quello che normalmente farebbero in natura: si aggregano e si auto-organizzano per formare un tessuto. Sì, perché, usando le parole di Gabor Forgacs, biofisico dell'Università del Missouri, fondatore della Organovo, *"la materia biologica, da sola, sa esattamente cosa fare"*.

E così gli strati di tessuto vengono depositati uno dopo l'altro fino al completamento della struttura. Si parla di Bio-stampa o 3DBioprinting precisata dal Servizio di ricerca del Parlamento Europeo in questo modo: *"La biostampa 3D è definita come utilizzo di tecnologie di stampa in 3D per applicazioni correlate al corpo, indipendentemente dal fatto che i prodotti risultanti contengano o meno materiale biologico e che servano o meno a un fine medico. Questa definizione si riferisce a qualsiasi applicazione per la riabilitazione, il sostegno o il potenziamento di qualsiasi tipo di funzionalità biologica."* Parlando di 3DBioprinting si introduce il concetto di medicina rigenerativa che è *"quella branca della medicina relativamente nuova e fortemente interdisciplinare focalizzata sulla riparazione, rigenerazione e sostituzione di cellule, tessuti o organi per ripristinare funzionalità fisiologiche compromesse da cause quali difetti congeniti, malattie, traumi o invecchiamento."*

È avvincente l'idea di poter realizzare in laboratorio organi funzionanti, ciò vuol dire riduzione della sperimentazione farmacologica sugli animali e sugli esseri umani e, come target ultimo, la possibilità di fornire organi per il trapianto dando una nuova prospettiva alla soluzione delle problematiche connesse alla loro frequente carenza.

Il lavoro in 3D della "stampante" consiste, per semplificare, nella deposizione robotica tridimensionale, strato dopo strato, di micro tessuti viventi e funzionanti, usando come mattoni sferoidi di cellule. I micro tessuti e gli sferoidi di cellule sono tessuti viventi, con loro proprietà e caratteristiche biologiche ben definite e misurabili.

Secondo l'ipotesi di *adesione differenziale*, formulata qualche tempo fa da Steinberg, nella quale si assume che le cellule siano mobili e che i tessuti costituiti da tali cellule posseggano una tensione superficiale, è possibile costruire strutture tri-dimensionali delle dimensioni volute. Si parte da aggregati sferici di cellule di uguale diametro, con determinate proprietà di adesione, che vengono inseriti in gel biocompatibili. Se si scelgono opportunamente le proprietà delle cellule e del gel, oltre alla simmetria della configurazione iniziale, gli aggregati contigui si fonderanno all'interno delle strutture. Naturalmente, per scegliere le forze e le condizioni ottimali per il modello di struttura, vengono eseguite delle simulazioni al computer, che hanno dimostrato come il

parametro di controllo, quindi il punto-chiave, del modello evolutivo è la tensione all'interfaccia tra gel e tessuto.

L'*organ printing*, tra i settori più promettenti dell'ingegneria dei tessuti che mette insieme biofisici, biologi cellulari e computerizzazione di alta precisione nonché supporto di AI, si ripromette, dunque, di realizzare *in vivo*, a partire da un prelievo di cellule umane, nuovi tessuti per riparare o sostituire parti danneggiate del nostro corpo. Questa tecnologia è destinata a cambiare in modo drammatico il settore dell'ingegneria tissutale, rendendo possibili le fabbricazioni robotiche su larga scala di tessuti e organi viventi umani. Un progetto estremamente ambizioso al quale il mondo della medicina guarda con grande interesse, considerando i problemi legati alla carenza d'organi da trapiantare e la conseguente lunga attesa, a volte fatale, per i pazienti.

La tecnica non è del tutto nuova infatti, già da tempo, le cellule vengono impiantate o seminate in strutture artificiali in grado di sostenere la formazione tri-dimensionale di tessuto. E proprio queste strutture, chiamate *scaffold* (impalcature), rappresentano spesso l'elemento critico dell'intero processo, in quanto devono permettere l'adesione e la migrazione delle cellule che vi sono state seminate, devono poter trattenere e rilasciare fattori biochimici e nutrienti cellulari di varia natura ed esercitare specifiche influenze di ordine meccanico e biologico per modificare il comportamento della componente cellulare. A questo proposito i nanotubi al carbonio sono tra i migliori candidati in quanto biocompatibili e biodegradabili. In queste strutture sono indispensabili, infatti, un'elevata porosità e uno specifico diametro dei pori per facilitare la semina e la diffusione delle cellule attraverso l'intera superficie. Infine, è importante che il materiale sia riassorbibile da parte dei tessuti circostanti perché non si rendano necessarie successive rimozioni chirurgiche dell'impalcatura, una volta che il tessuto è stato ripristinato.

Gli addetti ai lavori sostengono che è molto importante l'approfondimento proprio dello studio delle interazioni cellule-impalcatura. Infatti, usando diversi tipi di spettroscopi e tecniche di scansione con sonda, si può valutare quel ruolo specifico che hanno le interazioni nanomeccaniche, legate al costruito tissutale, nell'invasione cellulare, nella proliferazione e nell'espressione della funzione. A tal fine si applicano specifici principi ingegneristici per creare costrutti tissutali altamente efficienti che permettano trasferimenti intelligenti di fattori di crescita, proteine, nutrienti, ossigeno etc. e che siano capaci anche di fornire dati all'ingegneria tissutale sulla performance e la progressione della funzione dell'organo in divenire.

Hod Lipson, ingegnere della Cornell University, ha ideato una tecnologia simile al bioprinting che utilizza una stampante tri-dimensionale per "stampare" le cellule, strato dopo strato, fino a costituire una struttura 3D. Egli afferma che: "*Stampare organi, piuttosto che coltivarne le cellule entro un'impalcatura, è un modo migliore per indurre i vasi sanguigni a crescere all'interno dell'organo, cosa che è una delle sfide attuali più grandi nel campo della biologia rigenerativa.*" Egli è convinto di riuscire a "stamparli" direttamente all'interno della struttura dell'organo, in posizioni e decorsi corretti. La sfida si concentra ora all'estensione delle attuali potenzialità dell'ingegneria tissutale da un "organo laminare" come potrebbe essere la vescica a un organo tri-dimensionale come ad esempio il rene.

Sicuramente la stampa di tessuti e organi è lo scenario più suggestivo ma anche più sperimentale. Il primo passo nella realizzazione di un organo artificiale consiste nel creare un modello dell'originale utilizzando campioni provenienti da biopsie, immagini del paziente che necessita della struttura (TC, RMN). Solo successivamente si plasma una coltura di cellule e nutrienti (chiamata BioInk) mediante una modalità di strato su strato per realizzare strutture molto simili ai tessuti. La "stampante" pone in maniera accurata cellule, proteine, DNA e fattori di crescita appunto in una struttura spazialmente organizzata atta a guidare la formazione di un tessuto e/o quindi dell'organo. L'obiettivo è quello di tentare di rigenerare o riparare i tessuti. Al momento i progetti più promettenti riguardano la cute e la realizzazione di valvole cardiache.

Relativamente alla cute, uno dei settori della medicina che mostra particolare interesse riguardo al *bioprinting* è la cura delle ustioni in quanto questa tecnica pare essere abbastanza veloce da applicarsi tanto da poter arrivare in tempo a prevenire la perdita di preziosi fluidi corporei che si accompagna all'ustione. La "stampante" deve disporre di uno o più serbatoi di cellule di cute sana prelevate dal paziente da depositarsi sui tessuti lesi che scatenerebbero una sorta di reazione allergica capace di innescare il processo di guarigione. Oggi questo tipo di esperimenti sono avanzatissimi e, dopo essere stati portati a termine con successo sul maiale, guardano all'uomo. Ma la pelle è una struttura a strati, praticamente in due dimensioni e non sembra poi così difficile posizionare sulla lesione uno strato dopo l'altro di cellule. Altro è, invece, pensare di costruire un organo tridimensionale.

Esistono numerose aziende attive nell'esplosivo settore del 3DBioprinting, facendo una rapida ricerca su web vi imbatte ad esempio in alcune il cui principale obiettivo è quello di sviluppare tessuto epatico *in vivo* per il trattamento di una serie di patologie del fegato per le quali attualmente non esistono terapie efficaci in alternativa al trapianto d'organo. Il target finale dichiarato è quello di riuscire a posticipare o a ridurre la necessità del trapianto. Oggi sono addirittura commercializzate cellule epatiche e renali, ottenute con il 3DBioprinting, per essere utilizzate nella ricerca biomedica e farmacologica. In Giappone opera un'azienda che utilizza un approccio innovativo al 3DBioprinting: la loro tecnologia non utilizza 'impalcature' su cui utilizzare il *BioInk* ma piuttosto genera tessuti e organi fondendo le cellule tra di loro. Recentemente hanno biostampato tessuto epatico umano che ha mantenuto nel tempo capacità metaboliche funzionali alla sperimentazione di farmaci.

Un discorso a parte riguarda il cuore. Di recente alcuni ricercatori israeliani hanno realizzato un cuore vascolarizzato a partire da cellule riprogrammate e da altro materiale biologico fornito da un donatore. La sperimentazione riguarda la realizzazione di modelli 3D basati su pazienti reali per fornire modelli per la didattica avanzata e per la simulazione degli interventi cardiologici offrendo uno strumento per la simulazione esplorativa dell'anatomia e della funzionalità dei vasi e delle valvole, la pianificazione e simulazione di interventi emodinamici via catetere. Siamo ancora agli albori ma è in corso un grande sforzo nello studio dello sviluppo di tecnologie che permettano la produzione di valvole cardiache, cuori artificiali vascolarizzati, vasi sanguigni.

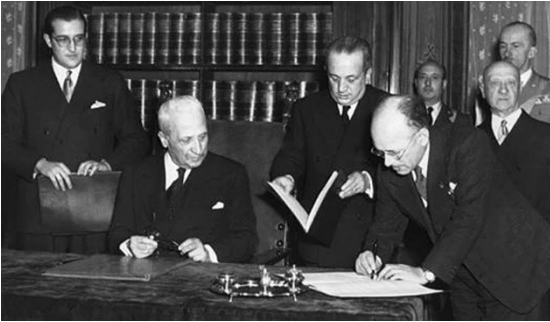
Un altro settore interessato a queste tematiche è quello ortopedico in cui la stampa 3D ha il vantaggio di permettere la produzione di dispositivi ortesici e protesici che si adattino perfettamente alla parte del corpo cui devono essere applicati in quanto sono stati modellati con precisione sulla persona che ne farà uso. Per il 3DBioprinting si deve pensare alle lesioni condrali od osteocondrali con la possibilità di sostituire il tessuto danneggiato con porzioni biostampate. La sperimentazione in questo settore è ancora agli inizi e le difficoltà che si incontrano per il momento sono ancora considerevoli.

In odontoiatria da tempo è possibile effettuare scansioni orali e stamparle direttamente in 3D attraverso stampanti 2D o service di stampa 3D. Le stampanti 3D per il settore dentale utilizzano materiali (metallo, ceramica o resine fondibili) funzionali alle necessità del prodotto che si vuole ottenere (protesi fisse e rimovibili).

Lasciamo la soluzione dei molti problemi tecnici a quei pionieri di discipline così diverse che solo qualche anno fa non si pensava potessero interagire tra loro e guardiamo avanti ai benefici per l'umanità che potranno derivare dallo sviluppo di questo settore. Vincere il problema della carenza d'organi per i trapianti e, di conseguenza, allungare la vita e ridare speranza a coloro che si trovano "alla fine della lista d'attesa" fa diventare realtà il sogno di molti medici e di altrettanti pazienti. Anche se l'idea di poter avere a disposizione tessuti e organi "su richiesta" indubbiamente porta con sé molti interrogativi inquietanti.

LA RINASCITA DELLA DIPLOMAZIA ITALIANA NEL DOPOGUERRA

Gianfranco Coccia



Il 25 luglio 1943, con la caduta di *Benito Mussolini* e lo scioglimento del Gran Consiglio del Fascismo, l'Italia entrerà in una fase di profonda crisi politica e istituzionale. La destituzione del Duce, sancita da re Vittorio Emanuele III e dal nuovo governo guidato dal maresciallo *Pietro Badoglio*, non rappresenterà soltanto la fine del regime politico ventennale, segnerà anche l'inizio di un lungo e tormentato processo di ridefinizione della collocazione

internazionale del Paese. Dal 1943 al 1949 la politica estera italiana attraverserà, pertanto, una fase di transizione complessa: l'Italia passerà da potenza aggressiva dell'Asse a nazione sconfitta, occupata e divisa, per poi reinserirsi, seppur con dolorose forzate rinunce territoriali, in seno alla comunità internazionale occidentale.

La crisi dell'estate 1943 e l'armistizio

All'indomani del 25 luglio 1943, Badoglio proclamerà che *"la guerra continua"*, nel tentativo maldestro di rassicurare i tedeschi e allo stesso tempo di guadagnare capziosamente tempo per trattare meglio con gli Alleati. In realtà, già dal mese di agosto, verranno avviati contatti segreti con gli anglo-americani, culminati nella firma dell'armistizio a Cassibile (3 settembre 1943), reso pubblico l'8 settembre. La notizia provocherà il collasso dell'esercito e il repentino e molto discusso spostamento della monarchia e del governo a Brindisi, lasciando Roma e gran parte del territorio nazionale alla mercé delle truppe tedesche. L'Italia si troverà così divisa: al Nord nascerà di lì a poco la *Repubblica Sociale Italiana*, Stato sotto il diretto controllo nazista, mentre a Sud sopravviverà il cosiddetto *Regno del Sud*, con capitale provvisoria a Brindisi.

Il Regno del Sud e la cobelligeranza

Con la dichiarazione di guerra alla Germania del 13 ottobre 1943, l'Italia diventerà *"cobelligerante"* a fianco degli Alleati. Non si tratta ancora di un pieno ritorno nel consesso delle nazioni, ma di un rapporto subalterno regolato dall'*Allied Control Commission*, organismo alleato che supervisiona l'azione del governo italiano. La scelta della cobelligeranza sarà tuttavia decisiva: consentirà di riaccreditare, almeno parzialmente, l'Italia come alleata nella cacciata dei nazisti dal territorio nazionale e, nel contempo, aprirà a un suo futuro reinserimento diplomatico.

Il Regno del Sud resterà tuttavia politicamente molto fragile e poco credibile per gli stessi italiani: il re e Badoglio godranno infatti di scarsa legittimità sia presso la popolazione che presso le forze antifasciste, mentre la sovranità territoriale sarà limitata alle zone progressivamente liberate dagli Alleati. Va sottolineato, però, che, proprio in questo periodo, si porranno le basi della rinascita istituzionale e del riposizionamento internazionale del Paese.

I primi governi di unità e i riconoscimenti internazionali

Nel 1944 il quadro politico evolverà grazie al contributo dei partiti del Comitato di Liberazione Nazionale. La *"svolta di Salerno"*, proposta da Palmiro Togliatti, segretario del Partito Comunista Italiano rientrato dall'URSS, permetterà di superare temporaneamente la questione istituzionale: i

comunisti e le altre forze antifasciste accetteranno di collaborare con la monarchia fino alla fine della guerra, rinviando il giudizio sulla forma istituzionale del Paese. Questa scelta di compromesso faciliterà la formazione del governo Bonomi, primo esecutivo di unità nazionale con la partecipazione diretta dei partiti antifascisti. Sul piano internazionale un momento cruciale sarà rappresentato dal riconoscimento del governo italiano da parte dell'Unione Sovietica nel marzo 1944: Mosca romperà l'isolamento diplomatico dell'Italia cobelligerante, affermandone la legittimità e contribuendo a restituire uno *status* diverso da quello di semplice nazione sconfitta.

La liberazione di Roma e i governi di unità nazionale

Con la liberazione di Roma avvenuta il 4 giugno 1944, la capitale tornerà sotto controllo italiano. Vittorio Emanuele III, ormai screditato, delegherà i poteri al figlio Umberto in qualità di Luogotenente del Regno. Nei mesi successivi si susseguiranno governi guidati da *Bonomi*, *Parri* e infine da *Alcide De Gasperi*. Si tratta di esecutivi di unità nazionale, in cui siedono democristiani, comunisti, socialisti, liberali e azionisti, tutti uniti dalla necessità di concludere la guerra e ricostruire lo Stato.

Sul piano internazionale questi governi lavoreranno per consolidare i rapporti con gli Alleati, ma anche per tutelare gli interessi nazionali nelle trattative di pace. Era chiaro fin dall'inizio che l'Italia avrebbe dovuto subire cessioni territoriali e limitazioni di sovranità, ma la presenza nei governi di forze antifasciste fortemente radicate contribuirà a dare credibilità alla nuova identità democratica italiana.

Dalla monarchia alla Repubblica

La questione istituzionale, sospesa dal compromesso di Salerno, riemergerà in tutta evidenza alla fine della guerra. Il 2 giugno 1946 gli italiani, chiamati a scegliere tra *monarchia* e *repubblica* attraverso un referendum popolare, si pronunceranno a favore della Repubblica (12,7 milioni di voti contro 10,7): si chiuderà così l'epoca monarchica con l'apertura di una nuova fase politica. Contestualmente verrà eletta l'Assemblea Costituente con il preciso compito di redigere la nuova Carta Costituzionale.

Sul piano estero la nascita della Repubblica avrà un effetto rilevante: il nuovo ordinamento democratico restituirà all'Italia una maggiore credibilità internazionale, facilitando la normalizzazione delle relazioni diplomatiche.

Il ridimensionamento del ruolo britannico e l'ascesa degli Stati Uniti

Durante la fase iniziale dell'occupazione, il Regno Unito eserciterà un'influenza significativa sull'Italia, soprattutto attraverso la *Mediterranean Allied Force*. Tuttavia, già dal 1945, si assisterà a un progressivo ridimensionamento della presenza britannica a favore di una crescente *leadership* americana, in relazione alla quale è innegabile che gli Stati Uniti stessero già vedendo nell'Italia un Paese strategico, una sorta di portaerei nello scenario adriatico - mediterraneo, nonché di frontiera finalizzata al contenimento del comunismo. Il sostegno economico, culminato nel *Piano Marshall* (1947), consoliderà il legame tra Roma e Washington, mentre il Regno Unito, indebolito dalla crisi postbellica e dal declino imperiale, si ridimensionerà politicamente e non potrà più esercitare la sua storica influenza.

La questione dei confini orientali: Venezia Giulia e Trieste

Una delle questioni più spinose della politica estera italiana del dopoguerra riguarderà i confini orientali. Già alla fine della guerra la Jugoslavia di Tito aveva occupato militarmente Trieste e parte della Venezia Giulia, rivendicando quei territori come parte integrante dello Stato slavo. La resistenza italiana e le pressioni anglo-amicane costringeranno Tito a ritirarsi da Trieste, ma il contenzioso rimarrà comunque aperto.

Il trattato di pace del 10 febbraio 1947 sancirà la perdita dell'Istria e di buona parte della Venezia Giulia, assegnate alla Jugoslavia, e l'istituzione del *Territorio Libero di Trieste* sotto amministrazione internazionale. Questa soluzione, provvisoria e contestata, rifletterà il difficile equilibrio tra le potenze vincitrici e le aspirazioni nazionali italiane. La questione triestina rimarrà aperta fino al *Memorandum di Londra* del 1954.

Il trattato di pace del 1947 e la ripresa delle relazioni diplomatiche

Il trattato di pace, firmato a Parigi il 10 febbraio 1947 ed entrato in vigore il 15 settembre, rappresenterà un momento doloroso per la diplomazia italiana. L'Italia subirà dolorose mutilazioni territoriali: oltre alla penisola istriana, perderà il Dodecaneso (assegnato alla Grecia), l'Albania e le colonie africane (Libia, Eritrea, Somalia); verranno, inoltre, imposte restrizioni militari e obblighi economici di riparazione.

Eppure, il trattato segnerà anche un punto di svolta: con la pace l'Italia tornerà a essere formalmente sovrana e potrà riprendere rapporti diplomatici regolari con tutti gli Stati. È l'inizio del reinserimento internazionale, sebbene in posizione subordinata e ridimensionata rispetto al passato.

Il definitivo reinserimento: 5 maggio 1949

Negli anni immediatamente successivi al trattato la politica estera italiana si orienterà sempre più nettamente per la scelta di campo verso occidente. La firma del *Patto Atlantico* nell'aprile 1949 e l'ingresso nel *Consiglio d'Europa* il 5 maggio dello stesso anno segneranno la piena integrazione dell'Italia nel sistema delle democrazie occidentali e, in meno di sei anni, verrà compiuto un percorso radicale: da nazione fascista e sconfitta a membro riconosciuto della comunità internazionale occidentale. Si tratterà di una trasformazione ottenuta a prezzo di sacrifici territoriali e militari, ma resa possibile dalla scelta repubblicana, dall'alleanza con gli Stati Uniti e dal consolidamento democratico interno.

Tra il 25 luglio 1943 e il 5 maggio 1949 la politica estera italiana, come abbiamo visto, ha attraversato una profonda trasmutazione. L'Italia ha dovuto affrontare la sconfitta militare, la divisione interna, la perdita di territori e il ridimensionamento del suo ruolo internazionale. Tuttavia è riuscita, seppure faticosamente, a ricostruire la propria credibilità diplomatica, dapprima con l'impegno nella cobelligeranza e nei riconoscimenti internazionali, successivamente, con la nascita della Repubblica e l'adesione al fronte occidentale.

Il risultato è stato quello di un'Italia ridimensionata, ma reinserita, pronta a partecipare alla costruzione europea e atlantica. La parabola di quegli anni, contrassegnata da lacerazioni e compromessi, sarà il fondamento della politica estera italiana della seconda metà del Novecento: un'Italia non più potenza imperiale, ma nazione occidentale e democratica, collocata stabilmente nel blocco euro-atlantico, ancorché con una sovranità relativamente condizionata.

LA CITTA' D'ORO

Giovanni La Scala



Il mio problema è che non ho più le scarpe. Come passare inosservato per le vie di Jaisalmer senza le scarpe?

Poi vedo i pellegrini che si recano scalzi a visitare il tempio di Rishabdeva e mi mescolo a loro.

Le mie scarpe sono rimaste sul fondo melmoso di una fognatura a cielo aperto dove sono sprofondato fino alle ginocchia.

Nelle città del Rajasthan occidentale bisogna sempre stare attenti a dove si mettono i piedi. La gente del

posto acquisisce questa abitudine fin dalla giovane età, anche per la presenza di molte mucche per le vie e il diffuso ricorso ai dromedari come animali da soma.

Ed infatti, con mia meraviglia, non vedo nessun altro cadere in quello scolo che attraversa la strada, nonostante la folla che vi transita sopra lo nasconda alla vista.

Continuo così a camminare fino all'ingresso del tempio dove un'anziana e corpulenta venditrice d'acqua, seminascosta tra enormi anfore di terracotta e lucidi contenitori di alluminio, mi permette di lavarmi i pantaloni e le mani.

Mi sento addosso gli occhi di un gruppo di uomini che, accovacciati nella polvere ai lati della strada, seri e impassibili mi studiano continuando a fumare e a masticare betel. Lancio loro un'occhiata indispettita, anche per il fatto che sono sfaccendati, mentre le loro mogli sono al lavoro dietro le bancarelle o impegnate a vendere cibo e fiori ai pellegrini.

In India le donne lavorano senza sosta dedicandosi alle attività più varie e ai lavori più pesanti: ho visto donne lavorare nei campi, pascolare i bufali, trasportare sul capo ghiaia e mattoni, bidoni d'acqua o enormi ceste piene di legna. E anche impastare la malta e usare la cazzuola, e costruire strade, ma sempre con dignità e sempre eleganti nei loro sari colorati.

Le donne inoltre si fanno carico della famiglia e delle attività casalinghe senza concedersi un minuto di tregua e di riposo.

In questa parte dell'India, a prevalenza musulmana, il tempio jainista di Rishabdeva è meta di pellegrinaggio per numerosi fedeli provenienti anche da molto lontano. Il tempio si trova all'interno del Sonar Qila, il forte risalente al 1156 che con i suoi 5 chilometri di cinta muraria delimita la città vecchia.

In questa regione desertica, antico centro carovaniero, la frontiera penetra per vari chilometri in quello che geograficamente dovrebbe essere territorio pakistano. Il sole cocente e il clima molto caldo e secco spiegano l'abbigliamento della gente che qui ricorda il mondo fantastico delle mille e una notte: gli uomini portano enormi turbanti il cui colore rivela la città o il villaggio di provenienza, vestono abiti tradizionali più pakistani che indiani. Hanno enormi e lunghi baffi, la carnagione scura, i denti macchiati dal betel che masticano in continuazione e che comperano nelle numerose bancarelle poste ai lati delle strade. Il consumo del betel è così diffuso che le vie sono letteralmente tappezzate di bustine argentate con le quali il prodotto viene confezionato.

Le donne indossano sari coloratissimi realizzati con stoffe molto sottili, quasi trasparenti, decorate a volte con sottili fili di argento o d'oro. Queste sete permettono loro di muoversi senza difficoltà anche con il viso coperto.

Non ho intenzione di entrare nel tempio: in questo momento mi interessano di più le bancarelle vicino all'ingresso che vendono di tutto, soprattutto dolci e fiori, ma anche, per mia fortuna, scarpe e sandali.

Una donna avvolta in un sari verde, con modi un po' frettolosi perché impegnata con altri clienti, mi convince a comperare un paio di sandali molto economici. Scopro presto che sono talmente rigidi e mal costruiti che mi è impossibile usarli.

Continuo a camminare scalzo con i sandali in mano, ma questo già mi fa sentire meglio e non devo vergognarmi di essere senza scarpe: sembra una mia scelta. Mi soffermo ad osservare un baffuto incantatore di serpenti che in realtà non sembra attirare molto l'attenzione dei passanti. Scambio un saluto e un sorriso con un *guru*, uno dei tanti santoni che si incontrano in India in prossimità dei luoghi sacri. Seduto su una stuoia con le gambe incrociate, ha il viso dipinto con pigmenti gialli e rossi, e fiori dello stesso colore tra i capelli. Ha una lunga barba grigia, due enormi orecchini di metallo, una stoffa arancione attorno alle spalle con alcune scritte per me illeggibili. Mi colpisce il suo sguardo intelligente, penetrante. Noto che la gente del posto lo saluta con rispetto e qualcuno lascia una piccola offerta. Metto alcune rupie nella ciotola di ottone posta vicino ai suoi piedi.

A quell'ora del tardo mattino la luce calda del sole conferisce agli antichi muri di arenaria gialla della città un caratteristico colore dorato, e tutta la città vecchia si accende di una luce magica. Jaisalmer: la città d'oro!

Mi trovo in un labirinto di stradine animate da bambini vocianti, botteghe, banchi di frutta, verdura, fiori, donne indaffarate incredibilmente ingioiellate, mucche che impediscono il traffico anche ai pedoni. Cammino verso il centro della città godendomi il piacevole vento caldo proveniente dal deserto.

Ad un tratto mi sento chiamare alle spalle:

«Hai caldo ai piedi oggi?»

E' la voce di Akshaj, un amico indiano, architetto, a volte guida turistica.

Akshaj veste all'occidentale, ha baffi e capelli nerissimi. E' di animo buono, ospitale e generoso. Ha uno spiccato senso dell'ironia che manifesta soprattutto quando si lascia andare a raccontare storie o a descrivere le tradizioni della sua gente. Quando poi mi racconta del suo recente matrimonio con tanto di cavallo, spada e vestito d'epoca, comincia a ridere da solo e non si ferma più.

Vedendomi scalzo e intuendo quello che mi è successo, sta già a ridendo e mi prende in giro:

«Ti sei dimenticato le scarpe al tempio? Guarda che hai scelto la strada meno adatta per una passeggiata a piedi nudi!»

Ci addentriamo in un piccolo mercato dove alcune donne sedute per terra espongono frutta e verdura su stuoie o teli di plastica. L'insieme dei loro sari variopinti e delle molte varietà di frutta, è una incredibile tavolozza di colori.

Vedo avvicinarsi una giovane donna. Anche lei ha i piedi scalzi, ma indossa un sari sgualcito e ha i capelli scarmigliati e impolverati, come se il vento vi avesse depositato la fine sabbia del deserto del Thar. Tiene in braccio un bambino di un paio di anni che sembra addormentato ed ha un aspetto denutrito. Non mi chiede nulla ma mi rimane vicino mentre camminiamo. Non è una mendicante, non ho visto mendicanti a Jaisalmer, a differenza delle altre città indiane, ma, vedendo in me un occidentale, forse spera in un mio gesto di generosità.

E' mia intenzione aiutarla, ma aspetto il momento propizio, un posto dove dare meno nell'occhio.

Akshaj invece non ha fatto caso alla donna e continua a parlare e a camminare lentamente. Come può essere così insensibile? penso; è come se non la vedesse!

Quando Akshaj si dirige verso una bancarella per comperare alcune banane, dico a me stesso: hai visto che ti sbagliavi? In fondo, anche se è indiano, se è abituato a questa realtà, ha un cuore! Per un momento resto solo vicino alla ragazza; poi Akshaj torna indietro, ma ci supera e si dirige verso il centro della strada dove una placida mucca lo sta osservando con i suoi grandi occhi neri. Si avvicina alla mucca e le mette in bocca le banane. L'animale, con un movimento lento della testa, si guarda attorno lasciando sgocciolare la bava mentre mastica.

Sono allibito: ha dato le banane alla mucca!

«Bisogna avere rispetto delle mucche.» dice guardandomi con espressione seria. Non pronuncio parola, ma di nascosto do una manciata di rupie alla ragazza.

«Senti, Akshaj,» dico spostando il pensiero ad altro «ho un piccolo problema: questa mattina ho tentato di prelevare dei soldi in banca, ma gli sportelli automatici non funzionavano. Come possiamo fare?»

«Vieni con me, in centro c'è una banca con servizi sempre in funzione; andiamo. Però mettiti i sandali.»

Qualche minuto dopo Akshaj fa strada tra la folla, tra le mercanzie esposte, il vociare dei bambini, i motorini e le mucche, mentre io lo seguo a fatica zoppicando, con i denti stretti per il dolore ai piedi provocato da quegli infernali strumenti di tortura.

Quando arriviamo in prossimità della banca mi accorgo che davanti allo sportello del bancomat c'è in attesa una lunga fila di uomini, almeno una decina, vestiti con abiti dalle fogge più varie. Non ci resta che accodarci. Per fortuna stando fermo si attenua il tormento ai piedi.

Il distributore bancomat si trova all'interno di un locale della banca al quale si accede aprendo una porta di vetro. Educatamente le persone entrano una alla volta mentre gli altri aspettano fuori rispettosi della coda. Akshaj cerca di far passare il tempo chiacchierando. Come temevo il discorso scivola ancora sul suo matrimonio: devo ascoltare un'altra volta la storia delle 64 donne che sua madre aveva individuato come candidate a diventare sua sposa e che poi il bramino, fatti i dovuti oroscopi, aveva sconsigliato.

Alla fine era stato combinato il matrimonio con la moglie attuale della quale Akshaj è molto fiero.

«Mia moglie è una pediatra. E' venuta a vivere a casa nostra e tratta mia madre con molto riguardo. Quando la incontra per casa si copre il viso in segno di rispetto. A tavola, se c'è la mamma, si copre gli occhi con il velo.» E qui Akshaj comincia a ridere mentre io lo guardo in silenzio.

«Come potrebbe mangiare se si coprisse anche la bocca?» prosegue lui ridendo, mentre io sorrido, stentando un po' a comprendere il senso della battuta.

«Voi occidentali credete nei matrimoni d'amore, ma non funzionano. I matrimoni combinati che vedono le famiglie d'accordo durano tutta la vita. Questo lo dicono anche le statistiche.»

Finalmente, dopo circa mezzora di coda, ho guadagnato il primo posto nella fila: ancora pochi minuti e poi tocca a noi.

In quel momento sopraggiunge una giovane donna con un sari a fiori verdi e rosa e a viso scoperto. Sorpassa tutti e si posiziona al mio fianco con la manifesta intenzione di entrare prima di me. Mi avvicino al vetro della porta per non lasciare spazio alla signora che però, noto incredulo, mi punta addosso gli occhi con aria cattiva, come se fossi io ad aver torto. Comincio a protestare a voce alta rivolto ad Akshaj, manifestando, anche a chi mi segue, il mio disappunto. Questo scatena

nella fila dapprima un mormorio, che presto diventa una discussione accesa che non riesco a seguire data la mia scarsa conoscenza della lingua inglese. Un signore dietro di me, con una grande barba bianca divisa in due e un paio di occhiali da sole abbelliti da due grosse patacche di ottone, prende chiaramente le difese della donna e si lancia in una serie di borbottii e rimproveri nei miei confronti, alzando anche un po' la voce. L'unica parola che percepisco chiaramente è "morality". Capisco di avere tutti contro e quando si apre la porta lascio passare la signora in sari rosa e verde, che invece di ringraziarmi mi lancia un'ultima occhiata di disapprovazione.

«Che cosa c'entra la "morality"?» chiedo incredulo ad Akshaj,

«abbiamo fatto mezzora di coda e adesso arriva lei e ci passa davanti.

Ti sembra giusto?»

«Sì, vedi, per noi questo è giusto. Da noi le donne lavorano molto, e poi devono badare ai bambini, devono cucinare. Hanno molto da fare. E' impensabile che perdano tempo in coda agli sportelli pubblici. E' normale che le donne passino avanti. Siamo un paese civile! Capisci adesso che cosa vuole dire questo signore con la parola "morality"?»

«Sì, capisco» rispondo, abbassando gli occhi in segno di rispetto delle tradizioni altrui. Questo pone fine alla discussione.

Poco dopo saluto Akshaj, mi tolgo nuovamente i sandali, e mi inoltro per le stradine del centro in direzione del mio alloggio.



Dovrei stare attento e guardare dove metto i piedi, invece cammino con il naso all'insù affascinato dalla bellezza degli *haveli*, gli antichi edifici con i caratteristici balconi scolpiti da artisti specializzati nella lavorazione dell'arenaria gialla. Finestre, balaustre, cornicioni così finemente lavorati che si è portati a pensare che siano di legno di sandalo e non di pietra.

I raggi del sole sembrano accendere di luce propria le decorazioni floreali e gli intarsi mirabilmente scolpiti di uccelli, elefanti, soldati e danzatrici.

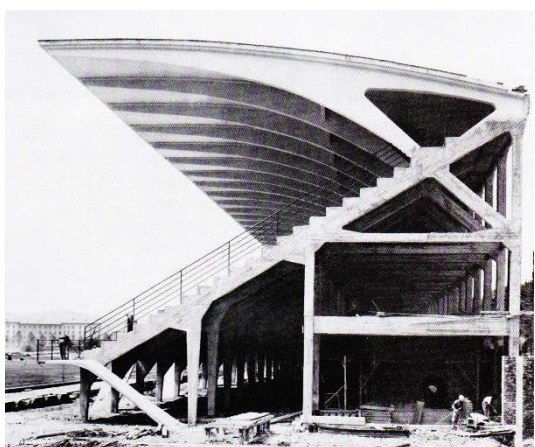
Continuo a camminare estasiato da tanta abilità, affascinato da questo trionfo della fantasia dell'uomo, dalla sua infinita capacità di creare, di inventare, di immaginare.

Penso che serva molta fantasia anche per realizzare un paio di sandali di plastica come quelli che ho in mano: se avessero utilizzato la pietra, oltre che molto più belli, forse sarebbero anche più comodi.

PIER LUIGI NERVI: UNA VITA DEDICATA AL CEMENTO ARMATO

Alice Fasano

Pier Luigi Nervi nacque a Sondrio il 21 giugno 1891. Il suo prestigioso nome è indissolubilmente legato alla ricerca ingegneristica sulle possibilità delle strutture in cemento armato. Dopo essersi laureato in ingegneria civile presso la regia Scuola di applicazione di Bologna, comincia a lavorare nella Società Anonima per Costruzioni Cementizie diretta dal suo professore di architettura tecnica Attilio Muggia, che inoltre era concessionario nell'Italia centrale del brevetto per il cemento armato Hennebique. La guerra interruppe ben presto il suo tirocinio e Nervi dovette prestare servizio nel Genio Militare dal 1915 al 1918. Nonostante le difficoltà di questi anni fossero molte e gravi, egli non smise di sperimentare e di ragionare per risolvere i problemi che la vita militare gli presentava ogni giorno, facendosi notare per una serie di brillanti invenzioni che culminarono con l'idea di un motore ad idrogeno per siluri. Terminata la guerra, quando le armi furono deposte e gli eserciti congedati, il giovane riprese a lavorare per la Società e fu presto assegnato alla sede di Firenze,



P. L. Nervi, stadio di Firenze, struttura pensilina, 1930

dove si distinse subito per il raffinato ingegno e l'abilità nel dirigere i lavori in cantiere. Le responsabilità crescevano di pari passo con la scoperta delle sue doti. Così, anche grazie a queste prime esperienze sul campo, in pochi anni il neo ingegnere diventò un professionista maturo e autonomo. Nel 1923 le restrizioni della guerra erano ormai lontane e Nervi, in procinto di sposarsi, decise di lasciare il suo posto da dipendente per trasferirsi a Roma e fondare una propria società in collaborazione con l'imprenditore e, al momento, unico finanziatore dell'attività, Rodolfo Nebbiosi. Finalmente libero di sperimentare e ottimizzare le soluzioni compositive e strutturali, Nervi

creò in questi anni le sue prime e originali coperture a grande luce: in particolare, il Politeama Bruno Banchini a Prato del 1923-'25 e il teatro Augusteo a Napoli del 1926-'29.

Nel 1930, dopo il successo che l'elegante palazzina del lungotevere Arnaldo da Brescia (costruita su progetto dell'architetto Capponi) riscosse tra la critica, Nervi iniziò la progettazione dello Stadio di Firenze. Quando i lavori in cantiere presero avvio, l'ingegnere decise di sciogliere la società che gestiva insieme a Nebbiosi per avviarne una più autonoma a conduzione familiare. Così, nel 1932, fondò la Nervi & Bartoli in collaborazione con il cugino. Lo stadio fiorentino fu la prima grande opera riconosciuta con enorme favore dalla critica nazionale e internazionale. L'energico slancio della pensilina sopra la tribuna e il sinuoso intreccio degli scaloni di accesso divennero il simbolo delle potenzialità plastiche che il cemento armato conferiva alle architetture. Supportato dall'ormai ventennale esperienza nel campo delle costruzioni cementizie, Nervi fu in grado di sfruttare al meglio le capacità di resistenza di questo materiale, riducendo al minimo le sezioni e indirizzando il carico strutturale secondo percorsi sapientemente calcolati. Il risultato fu sorprendente. La pensilina sembra quasi sagomata dal vento: rinforzata da ventiquattro nervature, si libra a mezz'aria come l'ala di un uccello grazie al contrappeso stabilizzante del corpo delle gradinate e all'azione del puntone che, mimetizzato nel profilo aerodinamico, ne dimezza lo sbalzo. Il machiavellico sistema studiato per le scale che danno accesso alle tribune scoperte è analogamente basato sul contrappeso delle strutture. Le rampe di

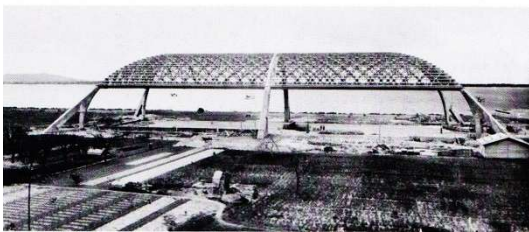
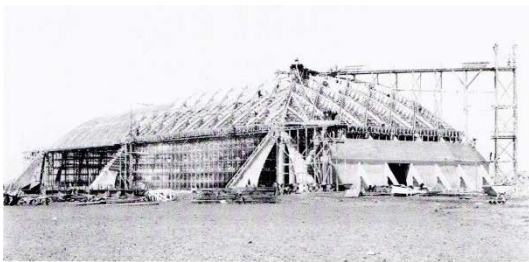


P. L. Nervi, stadio di Firenze, scale elicoidali, 1930

scalini sporgono come mensole da una trave avvolta a spirale che a metà del suo sviluppo in altezza si interseca con una trave simmetrica: questa, oltre a rendere perfettamente proporzionato il disegno complessivo, ha il fondamentale ruolo statico di ridurre l'azione torcente generata dall'intricato disegno nella trave elicoidale principale.

Negli anni successivi Nervi continuò a lavorare senza sosta ma, poiché era anche un accanito sperimentatore, intrattene rapporti con i giovani architetti razionalisti e partecipò a molte delle loro iniziative, pubblicando i progetti più avveniristici sulle riviste d'avanguardia. Appartengono a questa fase gli studi per l'albergo galleggiante dotato di un dispositivo (brevettato!) che lo rende insensibile al moto ondoso, la palazzina girevole che segue il movimento del sole e il monumento alla bandiera, una torre alta 250 metri stabilizzata da un pesante pendolo interno. Nel febbraio del 1939 fu pubblicato il bando del concorso per la costruzione del Palazzo dell'acqua e della luce all'E42, che si sarebbe svolta a Roma lo stesso anno. Premettendo che non vi furono vincitori, il progetto di Nervi guadagnò il secondo premio a pari merito con una coppia di architetti. Ai tre fu richiesto di elaborare insieme un nuovo progetto, ma l'ingegnere non accettò l'invito e la seconda Guerra Mondiale sospese ben presto l'operazione. Tra le diverse versioni studiate per questo concorso, quella presentata alla giuria configura un edificio ad elica, avvolto intorno ad un'alta torre-fontana e sollevato dal suolo da pochi arditi piloni: il percorso espositivo, sviluppato lungo il nastro in ascensione, sarebbe terminato in una terrazza panoramica.

Nonostante i molti riconoscimenti e l'ormai consolidato successo internazionale, si avvicinavano anni molto difficili per un progettista e costruttore che, come Nervi, fosse specializzato nel cemento armato. Nel 1935, dopo la guerra d'Etiopia, la Società delle Nazioni impose dure sanzioni per l'Italia, vietando a qualsiasi Stato di vendere al nostro Paese materiali potenzialmente



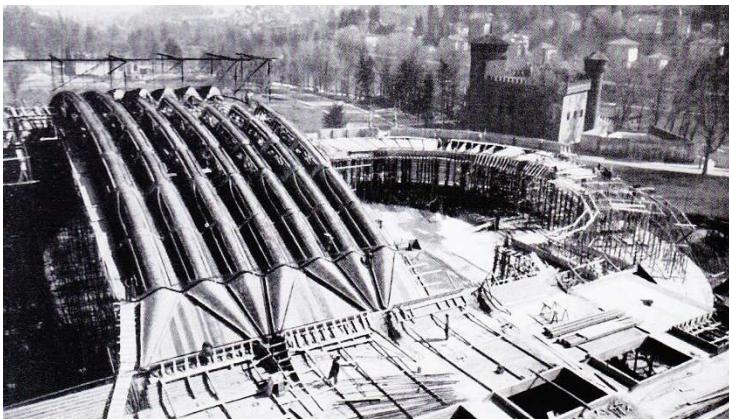
P. L. Nervi, aviorimesse a struttura geodetica della seconda serie, 1939-1942

utilizzabili dall'industria bellica, metalli in particolare. Così, il regime ne approfittò per promuovere l'autarchia: nel 1937 il cemento armato fu classificato come non abbastanza "italico" e dal 1939 fu addirittura proibito. La modesta produzione nazionale di acciaio fu destinata in esclusiva agli armamenti e il mondo delle costruzioni dovette rinunciare al tondino di armatura e, di conseguenza, al cemento armato. Nonostante ciò, come già era accaduto ai tempi del servizio militare, le difficoltà stimolarono l'ingegno e la sperimentazione dell'astuto Nervi non conobbe sosta: l'occasione per rinnovare completamente la tecnica per le costruzioni cementizie gli fu inconsapevolmente offerta dalla Regia Aeronautica militare, che naturalmente aveva il permesso di utilizzare anche i materiali proibiti e necessitava di numerose aviorimesse per proteggere

gli stormi in vista del conflitto. Libero da ogni vincolo, Nervi elaborò un nuovo tipo edilizio studiato per poter essere ripetuto identico in molti campi di volo, riducendo in questo modo i tempi di costruzione. La prima coppia di aviorimesse a struttura geodetica fu realizzata ad Orvieto tra il 1935 e il 1938, ma in questo caso il cemento armato fu ancora gettato in opera. Nel 1939, con la realizzazione della seconda coppia di aviorimesse realizzata nei pressi degli idroscali di Orbetello e di Torre del Lago Puccini, Nervi inventò e brevettò un nuovo sistema costruttivo: la "prefabbricazione strutturale". Questa pratica semplice, efficiente ed applicabile ad ogni soluzione tipologica (meglio se con qualche asse di simmetria) permise di realizzare strutture monolitiche con grande risparmio di tempo e materiali. L'idea fu quella di scomporre la struttura in piccoli moduli leggeri e maneggevoli da trasportare e da montare. I pezzi venivano preparati a terra, sotto tettoie che proteggevano dalle intemperie, collocati nella loro posizione definitiva tramite ferri di attesa sporgenti e infine collegati attraverso il getto in opera eseguito con cemento ad alta

resistenza. Sebbene il sistema costruttivo della prima coppia di aviorimesse fosse molto differente dall'innovativa prefabbricazione della seconda coppia, la forma delle quattro gigantesche strutture era praticamente identica: furono concepite come grandi volte reticolari a padiglione, formate dall'incrocio di un doppio sistema di archi uguali e sollevate dal terreno tramite piloni fortemente inclinati. Erano alte da 12 a 20 metri e coprivano una superficie pari a quella di un campo da calcio. Purtroppo nessuna di queste aviorimesse si è conservata, poiché furono bombardate dagli Alleati o demolite dalle barbariche ritirate delle truppe naziste durante la seconda Guerra Mondiale.

Nei mesi successivi le vicende internazionali precipitarono velocemente: nell'estate del 1940 la guerra era scoppiata e il blocco delle costruzioni impedì a Nervi di sperimentare il nuovo brevetto in altre strutture. Ma l'instancabile mente dell'ingegnere non smise di lavorare: ragionando sull'impossibilità di reperire grosse quantità di cemento poiché il materiale era stato proibito dal regime autarchico, Nervi giunse ad inventare un'insolita variante del materiale edilizio, che brevettò nell'aprile del 1943, il "ferrocemento". Mentre il cemento armato ordinario è composto da molto conglomerato cementizio e poco acciaio, nel ferrocemento le proporzioni tra i due componenti erano invertite. Il metodo consisteva nel preparare un pacchetto di reti di acciaio



P. L. Nervi, cantiere Salone B, Torino Esposizioni, 1947

disposte in file serrate che venivano ricoperte di conglomerato; il composto era poi spalmato con la cazzuola fino a saturare il feltro metallico e, una volta emerso dall'altro lato, era infine liscio. La soletta che si otteneva in questo modo, di spessore molto sottile (in genere appena 3 centimetri), si dimostrò resistentissima, elastica, flessibile e molto economica. Naturalmente, per essere utilizzabile nelle costruzioni edilizie, il ferrocemento doveva essere plasmato

in forme adeguate e diventare "*resistente per forma*": proprio come un sottile foglio di carta che, se plissettato e piegato ad origami, diventa resistente e capace di sostenere un peso.

Nel settembre del 1943, subito dopo la firma dell'armistizio, i nazisti invasero Roma e Nervi chiuse l'impresa per non essere costretto a collaborare. Nei tanti mesi di inattività coatta l'ingegnere perfezionò la sua ultima invenzione e, non appena la guerra finì, la Nervi & Bartoli riaprì i battenti con un nuovo brevetto pronto per la sperimentazione. Per verificare le capacità del nuovo materiale fu immediatamente realizzato un piccolo magazzino tutto in ferrocemento le cui pareti, spesse tre centimetri, furono sagomate ad onde per garantirne la stabilità.



P. L. Nervi, Salone B, 1947

L'attività professionale riprese lentamente, secondo il ritmo incerto dell'economia postbellica; ma in un paese dove molto era stato distrutto, la mente brillante e propositiva di Nervi e le sue infallibili invenzioni, furono preziosi strumenti al servizio della Ricostruzione.

Nel 1947 giunse finalmente l'occasione per sfruttare le potenzialità del ferrocemento in una grande opera, il Salone B a Torino Esposizioni. Lo spazio, inaugurato nel settembre del 1948 in occasione della XXXI edizione del Salone dell'automobile, fu realizzato in appena dieci mesi grazie

all'innovativo metodo della "prefabbricazione strutturale" e alle caratteristiche del nuovo materiale edilizio. L'impianto del salone è di tipo basilicale: una navata centrale voltata, con camminamenti laterali sopraelevati e chiusa da un'abside semicircolare coperta da semicupola nervata. La suggestiva volta a botte molto appiattita è composta dall'accostamento di onde in

ferrocemento, spesse pochi centimetri, raccordate trasversalmente da diaframmi. Nei fianchi delle onde furono ritagliati dei finestroni in modo da consentire il passaggio della luce che inonda il Salone dall'alto. Ogni tre onde un ventaglio raccoglie le spinte e le trasmette ad un pilone inclinato che si allarga fino a terra e in fondazione, conferendo così quella *"resistenza per forma"* necessaria alle sottili strutture di ferrocemento. La particolare soluzione costruttiva ha consentito di realizzare un singolare ampliamento della volta nel 1952: furono aggiunte nuove onde identiche alle originali,

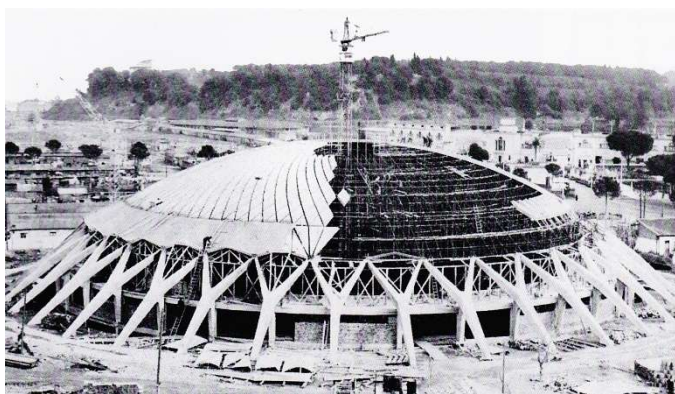


P. L. Nervi, seminterrato lanificio Gatti, 1951

trasformando lo spazio da quadrato a rettangolare. Nel 2006, durante le Olimpiadi invernali di Torino, l'edificio è stato nuovamente riadattato per ospitare le gare di hockey sul ghiaccio ed è oggi tornato, completamente restaurato, alla sua originaria funzione espositiva.

Nel 1951 Nervi progettò la sede industriale per il lanificio Gatti in collaborazione con Carlo Cestelli Guidi. L'ambiente più interessante del complesso è un piccolo seminterrato che, protetto dalla scomoda posizione, conserva una delle prime applicazioni del *"solaio a nervature isostatiche"*, l'ennesima invenzione dell'ingegnere ligure. L'elegante disegno

creato dalle nervature che nascono come getti vegetativi dai tronchi-pilastrini non è il risultato di un intento decorativo ma ricalca l'andamento delle linee isostatiche di flessione in una piastra sottoposta a carichi. Nervi elaborò il progetto osservando il comportamento naturale della materia: dispose le nervature seguendo il tracciato isostatico che aveva ricavato dai suoi calcoli, ottenendo così anche la massima funzionalità rispetto a qualunque altra composizione possibile. Il *"sistema Nervi"* si rivelò indispensabile per realizzare il solaio in cemento armato in tempi relativamente brevi e nella massima economia. Fu preparata una forma, grande quanto un intero campo tra i tronchi-pilastrini, disponendo secondo il disegno formato dalle linee isostatiche delle scatole cave e senza fondo dal profilo arrotondato, confezionate grazie alla plasmabilità del ferrocemento. Questa forma quadrata, montata su di un carrello, fu riutilizzata in modo da contenere il getto del cemento armato per tutti i riquadri, generando infine il capriccioso arabesco dettato dalla saggezza della natura.



P. L. Nervi, Palazzetto dello Sport, 1956-1957

Nella seconda metà degli anni Cinquanta Nervi fu completamente assorbito dal suo lavoro. In questo periodo, infatti, si concentrarono la maggior parte dei progetti che lo resero uno dei più grandi architetti del XX secolo. Due esempi tra tutti sono la sede dell'Unesco a Parigi (realizzata in cooperazione con Marcel Breur e Bernard H. Zehrfuss) e la soluzione messa a punto insieme ad Arturo Danusso per risolvere i problemi strutturali del grattacielo Pirelli, il cui progetto

architettonico si deve a Gio Ponti. Nel 1956 cominciarono anche i lavori per il celebre Palazzetto dello Sport, costruito in occasione delle Olimpiadi di Roma del 1960. La struttura appare come il tendone di un circo, gonfio e trattenuto in tensione grazie a trentasei pilastri radiali inclinati, sui quali il morbido bordo festonato sembra delicatamente adagiato. La liscia calotta esterna appare ancora più riconoscibile all'interno, dove un ricamo di nervature incrociate disegna grandi rombi che si susseguono creando un gioco ottico avvolgente e suggestivo. Il Palazzetto dello Sport segnò una tappa cruciale nella carriera di Nervi poiché fu l'espressione più matura e completa della sua sperimentazione statica, costruttiva e architettonica, suggellando il definitivo riconoscimento del suo originale sistema di costruzione. Nei pochi anni che intercorsero tra l'assegnazione degli incarichi e l'inaugurazione dei giochi, Nervi e la sua impresa realizzarono altre tre celebri strutture: il Palazzo dello Sport all'Eur, coperto da una cupola del diametro di 100 metri; lo Stadio Flaminio



P. L. Nervi, costruzione di un pilastro e risultato finale, 1961

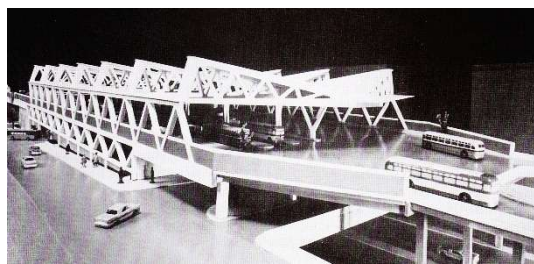
con la svettante pensilina, progettato insieme al figlio Antonio; il viadotto di Corso Francia, che serviva come collegamento diretto tra i campi sportivi e il villaggio degli atleti. Questi progetti gli valsero la Royal Gold Medal, il premio più ambito nel campo dell'architettura, che negli anni immediatamente precedenti era stata vinta da Le Corbusier, Walter Gropius, Alvar Aalto e Mies Van der Rohe.

Nel 1961 fu organizzata a Torino un'esposizione universale per festeggiare il primo centenario dell'Unità d'Italia: nuovissimi edifici espositivi serviti da avveniristici sistemi di trasporto furono costruiti in un'ampia area attraversata dal Po. Nervi vinse il concorso per progettare e costruire il palazzo che doveva ospitare la mostra più importante dell'intera esposizione, dedicata al tema "L'uomo a lavoro". La concezione della struttura fu il risultato di uno studio elaborato in collaborazione con il figlio Antonio, che lo affiancava già da alcuni anni nel lavoro, e con Gino Covre, lo strutturista italiano più autorevole in materia di costruzioni metalliche. A causa di alcuni problemi burocratici, che ritardarono di molto l'avvio dei lavori, l'opera colossale (25.000 mq coperti)

dovette essere completata in tempi eccezionalmente ridotti: poste le fondamenta, a febbraio del 1960, rimanevano solo dodici mesi per consegnare l'edificio ed allestire la mostra per l'inaugurazione. Nervi e la sua squadra riuscirono a risolvere il complesso problema scomponendo il volume a base quadrata in sedici riquadri autonomi identici, ciascuno formato da un pilastro di cemento armato dalla cui sommità sbalza una raggiera di mensole in acciaio. La velocità con cui avanzarono i lavori fu sorprendente: i pilastri costruiti direttamente in cantiere e le travi della copertura preparate in officina furono rapidamente montate insieme; contemporaneamente, sul perimetro della struttura, fu costruita la galleria sollevata, strutturalmente del tutto autonoma, con la tecnica del solaio a nervature isostatiche; terminati i pilastri e le raggiera più esterne si cominciò a montare il curtain-wall di facciata, schermato da un fitto brise-soleil. Gio Ponti, responsabile artistico della mostra, lasciò ben visibili i giganteschi elementi a fungo, di grande impatto visivo, valorizzando con un elegante allestimento la grafica sagoma di questi elementi. Il padiglione fu universalmente accolto dalla critica come un "prodigio dell'architettura italiana".

La stazione per autobus realizzata tra il 1961 e il 1962 a New York, fu la prima opera americana di Nervi. Collocata nel cuore di Manhattan, all'estremità orientale di uno dei ponti più famosi della Grande Mela, questa struttura fu certamente decisiva per l'attribuzione, nel 1964, della AIA Gold Medal, massimo riconoscimento degli architetti americani. In omaggio al limitrofo ponte di acciaio

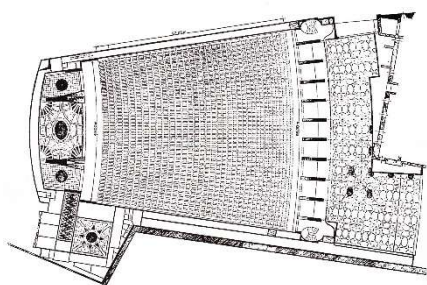
a struttura reticolare, l'ingegnere italiano scelse di realizzare una trama a rete, rivisitata tenendo conto delle qualità plastiche del cemento armato, per la copertura e i muri perimetrali della stazione. I possenti shed del tetto appaiono dall'alto come sette smisurate ali di farfalla, dispiegate rispetto alla spina centrale come se l'intera struttura fosse sul punto di staccarsi da terra e prendere il volo. Molto singolare



P. L. Nervi, modellino della stazione degli autobus, New York, 1961-1962

anche la conformazione dei pilastri, la cui sezione a fiocco si trasforma lungo l'altezza torcendosi su se stessa in un movimento che sembra impossibile per il cemento armato.

Nel 1964 la ditta di Nervi diede avvio alla sua ultima, grandiosa impresa: l'aula delle udienze nella Città del Vaticano. Il prestigioso incarico era stato conferito all'ingegnere da Papa Paolo VI in persona, il quale desiderava un'opera degna di essere fondata all'ombra della basilica di San Pietro.



P. L. Nervi, pianta Aula delle udienze in Vaticano, 1964-1971

Non una chiesa, non un auditorium, ma il luogo destinato alla udienze pontificie, una sorta di Cappella Sistina moderna, che si configurasse come uno spazio assolutamente nuovo destinato ai fedeli. Nervi riprese tutte le sue più brillanti invenzioni e, migliorandole un'ultima volta, le raccolse in un progetto spettacolare e straordinariamente efficace pur nella sua semplicità ed essenzialità. Sul lotto messo a disposizione, di forma trapezoidale molto allungata, fu costruito un edificio coperto da una grande volta in cemento armato, corrugata da una sequenza interminabile di onde che, adattandosi al trapezio della pianta, confluiscono verso il palco centrale stringendosi e aumentando di altezza, mentre verso il fondo della sala si diradano appiattendosi e allargandosi. La tensione dinamica così generata sembra provenire da un fuoco ideale, collocato proprio nel punto stabilito per sistemare il trono papale. I due isolati pilastri ritorti, posizionati ai lati del palco, contribuirono alla drammaticità dell'ambiente raccogliendo la spinta di tutte le onde della volta. Ogni elemento della struttura fu realizzato in cemento bianco, con il preciso scopo di lasciare che questo, arricchito solamente da speciali inserti in marmo apuano, assurgesse al rango di materiale prezioso come le pietre e i raffinati marmi della vicina basilica.

Quando l'opera vaticana fu inaugurata, nel 1971, l'ingegner Nervi aveva ormai ottant'anni compiuti e la molta fatica sopportata per realizzare quest'ultimo, trionfale progetto lo costrinse a ritirarsi dall'impresa familiare. Qualche anno dopo, il 9 gennaio del 1979, morì a Roma, nella palazzina sul lungotevere Arnaldo da Brescia che molto tempo prima aveva inaugurato, ottenendo il primo successo, la sua sfolgorante carriera

DUE BANCHETTI A CONFRONTO

Umberto Simone



Fra i personaggi evocati dal *Satyricon*, adesso che, dopo lunghe diatribe, la maggior parte degli studiosi sembra ormai concordare sull'attribuzione, il suo autore non è di sicuro il meno singolare. Petronio Arbitro, così soprannominato in quanto assoluto *arbiter elegantiarum*, ovvero giudice del buon gusto e dello *chic* alla corte dell'imperatore Nerone, era un individuo talmente poco comune che persino un uomo caratterialmente ai suoi antipodi

come il rigido ed austero Tacito ne parla con rispetto e quando negli *Annales* elenca la lunga lista di vittime dell'epurazione avvenuta dopo la scoperta della cosiddetta congiura di Pisone, mentre di molti altri si limita a citare il semplice nome, giunto a quello di Petronio si arresta per ben due capitoli, premettendo che su di lui "*pauca supra repetenda sunt*", cioè che egli merita un po' più d'attenzione. Segue il famoso ritratto che ha fatto scorrere fiumi d'inchiostro e che non può, nel bene o nel male, non restare scolpito nella memoria: "Passava i giorni dormendo e le notti lavorando o divertendosi ... Del lusso aveva fatto una scienza (*erudito luxu*, nel testo originale) ... Il suo modo di parlare e il suo stile di vita erano anticonformisti e con una certa aria di *nonchalance* (*neglegentia*) e risultavano ancora più affascinanti perché sembravano naturali ..." cosa importantissima, questa, sottolineiamo subito noi, non solo nella vita, ma ancor più nell'arte della scrittura. Lo storico ci tiene a puntualizzare che non si trattava di un mollaccione ozioso e parolaio come certi presunti e presuntuosi opinionisti che vediamo oggi in TV: si era anzi dimostrato energico e all'altezza dei suoi compiti sia come proconsole in Bitinia che poi da console, prima appunto di entrare nella cerchia degli intimi di Nerone e di diventare il suo unico ascoltattissimo consigliere nel campo dell'edonismo e della raffinatezza, la qual cosa, considerando da un lato le manie intellettuali e poetiche dell'imperatore e dall'altro le sue propensioni non proprio ascetiche e puritane, significava un'influenza veramente a larghissimo raggio.

Ciò purtroppo provocò l'invidia dell'altro favorito di Nerone, quello addetto, come si suol dire, al lavoro sporco (dall'uxoricidio all'incendio), il prefetto del pretorio Ofonio Tigellino, che corruppe uno schiavo affinché accusasse Petronio di aver preso parte alla congiura. A Petronio non fu concesso di vedere Nerone per difendersi di persona e allora, consapevole di essere ormai condannato a morte, decise, tipicamente in perfetto accordo con i principi secondo i quali era fino allora vissuto, di morire come e quando piacesse a lui: in compagnia dunque degli amici preferiti e nel corso di un ultimo elegante banchetto, durante il quale si fece più volte aprire e poi fasciare e poi riaprire le vene, *neque praeceps*, ossia senza nessunissima prescia, non portando come Socrate la conversazione sull'immortalità dell'anima e neppure pronunciando frasi stoiche nell'intento che col tempo diventassero storiche, ma tra *levia carmina* e *facilis versus*, canzoni leggere e poesie frivole, mentre alcuni schiavi venivano degnamente premiati ed altri altrettanto degnamente puniti a frustate, in maniera da non lasciarsi dietro conti inesteticamente, disarmonicamente sospesi. Oltre a cenare bene, schiacciò persino un pisolino e invece di nominare l'imperatore nel testamento come facevano tutti con la speranza di salvare per i propri cari almeno una parte del patrimonio, gli inviò in busta sigillata un resoconto minuzioso di tutte le porcherie che Nerone aveva compiuto, coi nomi e cognomi precisi dei vari partner dei vari sessi, messaggio che il destinatario a quanto pare non ricevette con molto piacere, dopo di che, in modo che non fosse usato per compromettere altri, spezzò l'anello che gli serviva da sigillo e anche, perché non finisse

nelle avide zampe da collezionista del suo ex-amico (ma questo dettaglio benché emblematico è troppo anedddotico e superficiale per un Tacito, e lo dobbiamo pertanto alla pedante *Naturalis Historia* di Plinio) la sua preziosissima *trulla myrrhina* costata ben 300.000 sesterzi: un mestolino per attingere il vino in fluorite, materiale di lucentezza vitrea e molto ricercato per le sue venature, che possono cangiare da un bianco latte al rosso porpora.

Se gli umanisti che a suo tempo se ne sono occupati non hanno preso un granchio, nella sua stesura integrale il *Satyricon* quanto a lunghezza doveva essere una sorta di *Guerra e pace*. In tal caso noi purtroppo ne possediamo una ben piccola parte: frammenti del XIV e del XVI libro e per intero quello di mezzo, il XV, recuperato in Dalmazia nel provvidenziale e mai abbastanza benedetto codice di Traù, contenente la famosissima Cena di Trimalcione. A prescindere però dalla mole, ben altre differenze coi molti romanzi greci superstiti saltano subito agli occhi. Il romanzo antico obbedisce a dei clichés obbligatori: al centro ci sono sempre (mi si perdoni l'accostamento forse incongruo ma privo di malizia) un Renzo in tunica ed una Lucia in peplo che vengono divisi da un incalzare di vicissitudini (naufragi, morti apparenti, rapimenti, agnizioni, processi, arrembaggi di navi corsare o peregrinazioni in luoghi esotici) e che alla fine si riuniscono dopo essersi fortunatamente serbati casti e fedeli, talora entrambi, talora, come un sempiterno ed ubiquitario maschilismo esige, almeno lei. Anche nel *Satyricon* troviamo una coppia d'amanti sballottati di qua e di là dalla sorte avversa, ma qui sono dello stesso sesso, e quanto a fedeltà non se ne parla neppure, anche se il protagonista e narratore in prima persona, lo studente Encolpio, un *clericus vagans* come felicemente lo ha definito Ettore Paratore, pur non praticandola molto lui stesso, è tanto sciocco e ridicolo da auspicarla nel suo compagno, il capriccioso e ambiguo efebo Gitone. Secondo le più accreditate congetture questa strana coppia nell'inizio, ahimè mancante, della storia si sarebbe formata a Marsiglia, dove, a causa di una pestilenza provocata stavolta non dall'arciere Apollo come nell'esordio dell'Iliade, ma dall'assai più rustico dio Priapo, anche a Pompei rappresentato ovunque in vistosa effervescenza sessuale stabile, gli abitanti hanno cercato un capro espiatorio nel senso originario del termine, un *farmakòs* da foraggiare generosamente a spese pubbliche per un anno prima di fargli fare la fine che i capri espiatori in genere fanno. Quello scioperato di Encolpio, certo attratto dall'allettante prospettiva di vivere a sbafo, si è offerto volontario, ma prima della scadenza fatale ha saggiamente preso il largo col suo amichetto, forse conosciuto proprio nel tempio del dio, e da quel momento in poi l'ira di Priapo lo perseguiterà implacabile esattamente come quella di Poseidone tormenta Ulisse nell'Odissea: solo che i due numi hanno prerogative molto diverse e se la vendetta del dio del mare si realizza tramite tempeste e navi colate a picco, quella del dio più terra terra ma non meno terribile procura sul più bello alla sua indifesa vittima repentine *défaillances* erotiche con annessi imbarazzi da figuraccia – e a quell'epoca non c'era mica ancora Freud a mediare ... Dopo molte vicende per noi purtroppo perdute (ed è veramente un dolore incontrare nei brani superstiti il nome di un personaggio di cui non si sa nulla o l'allusione a un episodio ora come ora solo opinabile) troviamo i due amici in compagnia di un altro giovinastro della stessa risma, Ascilto, nome eloquente che significa *l'instancabile* e la cui motivazione viene nel capitolo 92 esaurientemente chiosata. Insieme sono coinvolti nel furto di un mantello (attività che lo stesso Nerone, a detta di Svetonio, praticava spesso di notte per le buie strade di Roma travestito, obbedendo a quella che John Sullivan chiama l'aristocratica *nostalgie de la boue*) e poi in un rituale espiatorio diretto da Quartilla, una sacerdotessa ninfomane (e infatti l'espiazione si risolve in un'orgia senza esclusione di colpi), e infine nella cena dell'arricchito, ignorante, straripante liberto Trimalcione, che invita ai suoi festini sfarzosi e pacchiani gli intellettuali un po' per nobilitarsi al contatto della loro cultura ma molto di più per abbagliarli e mortificarli con l'ostentazione della propria opulenza guadagnata non con lo studio ma barcamenandosi senza vergogna. Encolpio è giustamente geloso di Ascilto per quanto concerne Gitone, quindi ben presto il terzetto si sfascia, ma solo perché al posto di Ascilto entri in un nuovo sodalizio l'anziano ed invasato poeta Eumolpo, uno che, non appena comincia stentoreo a recitare i suoi versi, viene lapidato dagli astanti e che, malgrado la sua strombazzata devozione

alle Muse, è il più cinico e corrotto della combriccola. Proprio lui infatti racconta la celebre novella misogina della matrona di Efeso, ed è sempre lui che, dopo un naufragio nei pressi di Crotone, dove il principale sport cittadino è corteggiare con doni e con prestazioni anche carnali i ricchi senza figli nella speranza di esserne scelti come eredi, architetta l'ennesima truffa, spacciandosi per un vecchio estremamente facoltoso e malaticcio naufragato mentre viaggiava per consolarsi della morte dell'unico rampollo. Qui a Crotone Encolpio, sempre vessato da Priapo, fallirà di nuovo fra le braccia di una bellissima dama incapricciatasi di lui perché lo crede uno schiavo e dovrà perciò sottoporsi ad una umiliante terapia preso fra due megere più ubriacone che fattucchiere. Intanto Eumolpo, fra uno spasso voluttuoso e l'altro, redige un testamento nel quale lascia scritto che chi voglia ereditare i suoi beni deve prima mangiare il suo cadavere ed è su questo nuovo promettente sviluppo dell'intreccio, anzi con un ultimo mutilo frammento nel quale un aspirante erede dichiara che qualunque boccone si può mandar giù, purché accompagnato dalla stuzzicante salsetta adatta, che quanto ci rimane del romanzo termina lasciandoci orfani sconsolati e con un'insaziata curiosità. Tutto questo materiale pervaso da una *verve* indiavolata ma non certo edificante diventa oro, anzi rivela ancora più riflessi e più sfumature della sua preziosa *trulla myrrhina*, sotto la penna di un grandissimo artista qual è Petronio. Non trasformandosi mai né in giudice, il che sarebbe moralismo, né in complice, il che sarebbe pornografia, ma mantenendosi miracolosamente in equilibrio nella posizione di semplice sorridente testimone, con una scorrevolezza di eloquio che preannuncia Stendhal e tuttavia si accompagna ad una diligente scelta del particolare che ricorda Flaubert, egli fa sì che i suoi personaggi, pure i più sgradevoli, non ci riescano mai ripugnanti, né del tutto estranei, e questo si verifica anche per la loro prepotente vitalità, per la loro sanguigna realtà: una realtà certo deformata caricaturalmente per esigenze di racconto e anche in ossequio alle rigide regole stilistiche del tempo che non permettevano di parlare del quotidiano se non servendosi di un *sermo humilis* dalle inevitabili connotazioni comiche, ma pur sempre realtà, la massima allora possibile, come constata Eric Auerbach che infatti, analizzando nella sua magistrale opera *Mimesis* le tappe fondamentali del realismo occidentale, ha dedicato a Fortunata, la degna consorte di Trimalcione, un intero capitolo. Né tale realismo può essere infirmato dalla presenza di tutto il farraginoso armamentario di rocambolesche peripezie da noi già elencate a proposito del romanzo antico, perché qui invece siffatte inverosimili situazioni vengono manipolate a tal punto da rivelare scopertamente la loro funzione di canovaccio narrativo, di espediente, di reagente centellinato ad arte, anticipando quasi l'operazione analoga che parecchi secoli dopo eseguirà nel *Don Quijote*, sui triti ingredienti dei romanzi cavallereschi, il Cervantes. Questa profonda sapienza compositiva di Petronio, tanto raffinata che può passare inosservata ai frettolosi ed agli sprovveduti, è stata ulteriormente esaminata da Gian Biagio Conte in un libro veramente illuminante centrato soprattutto sulle continue parodie di famosi *loci* dell'epica, sia omerica che virgiliana, affioranti nel *Satyricon*: non di mere parodie si tratta, ma piuttosto di stridenti gratuiti accostamenti che il mitomane Encolpio fa fra le grandi creazioni del passato e le sue meschine, per non dire squallide, esperienze, nella sua povera testa confusa dalla troppa vacua retorica mal digerita a scuola, mentre nascosto dietro quell'io narrante farneticante e sognatore c'è l'autore vero, Petronio, che per quelle antiche creazioni prova invece un culto devoto ed una irrimediabile nostalgia: irrimediabile perché consapevole che gli attuali tempi grossolani e mercantili (attuali di allora? attuali di adesso?) non sono ormai più propizi a simili ardite ed elevate avventure dello spirito.

To the happy few, per i pochi fortunati che ricordano ancora il latinorum imparato al liceo, la lettura del *Satyricon* in lingua originale (suffragata però da una buona traduzione a fronte, dato che di frequente ci si imbatte in saporiti ma difficili vocaboli reperibili solo qui, degli *hapax legòmena*, come dicono gli esperti) è un piacere quasi fisico. Se nella narrazione di Encolpio la terminologia è ancora fine e ortodossa, e solo qua e là infiorata da qualche vivace pennellata gergale, come appunto si addice quando a parlare è uno studente bohémien, non appena si passa ai dialoghi ci aggredisce un idioma ben diverso da quello ieratico del "Memento homo quia pulvis es" o da quello

ciceroniano tipo “Quousque tandem Catilina”. Spesso sembra il latino che al ginnasio scombiccherava l’asino della classe! Compaiono termini quasi maccheronici, più vicini al nostro italiano, a tratti infatti l’aggettivo *pulcher* cede il passo a *bellus*, antenato del nostro “bello”, e si colgono modi di dire validi tuttora, per esempio *abiit ad plures*, cioè “è andato nel mondo dei più” per dire che uno è morto, e così via. Poi ci sono vocaboli dalla sonorità, mi si scusi il bisticcio, decisamente pittoresca, per esempio, usato a designare una procace ostessa tarantina, il goloso rotondo *bacciballum*, pressappoco “un gran pezzo di figliola”. A un certo punto Trimalcione s’arrabbia con la moglie, ed ecco qui di seguito i vari epiteti che, noncurante degli invitati presenti, nel corso di una furiosa concione le indirizza: *ambubaia fulcipedia milva sterteia amasiuncula*, ovvero in ordine di comparsa “strimpellatrice di flauto” (o, secondo il brillante Sanguineti, “baiadera”), “trampoliera”, “avvoltoio” (o, secondo l’arguto Chiara, “arpia”), “russatrice” e “sgualdrina da quattro soldi”, però è evidente che qualsiasi traduzione è inferiore per peso fonico agli insulti originali, un’aspra grandine già a livello di vocali e di consonanti volgare e oltraggiosa, che di sicuro non ci sembra lieve nemmeno per la rozza Fortunata, anche se in precedenza siamo stati informati che il lato più sexy della sua femminilità consiste nel ballare il cordace, una sguaiata danza plebea lontana mille miglia dall’eterea grazia di una *Morte del cigno*, e anche se il dettaglio fisico di lei che più ci resta impresso sono le braccia cicciose, in latino *crassissimi lacerti* (sic!), da lavandaia ora tuttavia adorne di armille d’oro massiccio, il medesimo oro ovviamente delle cavigliere, perché, come commenta il marito, “sono quelli i ceppi delle donne, e intanto noi baccalà ci lasciamo spogliare, *nos barcalae despoliamur*.” E le citazioni potrebbero praticamente andare avanti all’infinito, giacché questi zotici e pomposi *parvenus* sdraiati nei loro letti triclinari per ogni boccone che ingoiano vomitano in cambio uno svarione, ruminano contemporaneamente massime sgangherate e fettine di vulva di scrofa, masticano con lo stesso gusto biechi e beceri pettegolezzi sugli amici assenti, o peggio defunti, e abbondanti porzioni di ghiro al miele e sgranocchiano sotto gli stessi denti sia i beccafichi inzuppati nel tuorlo piccante che tutte quante le regole della grammatica e della sintassi. E probabilmente, se gliene venisse un buon pro, anche il cadavere di Eumolpo divorerebbero, magari persino senza la salsa – la salsa che invece per noi è fondamentale, è praticamente tutto, perché quella salsa è, sia in senso esistenziale che in senso artistico, lo stile.

GLI SPAZI DELLA CIVILTÀ

Piera Meloni



Da un posto in auto ad un divano, da un oggetto inutilizzato che riacquista valore, ad un sapere; tutto può essere condiviso, o meglio ancora, barattato. L'hanno definita «*human economy*» con il guizzo di un ossimoro che pare, al giorno d'oggi, uno scherzo; eppure, a ben vedere, questo nuovo tipo di economia si dimostra tanto più autentica ed efficace di quella canonica, perché muove i suoi passi dalle esigenze concrete del cittadino che diventa promotore di un paradigma solo apparentemente inedito, facendosi erogatore e fruitore di servizi ai quali, diversamente, non avrebbe diritto di accesso. Non si tratta di imprenditoria ma di uno tra i più «austeri» antidoti alla crisi, una «deroga» fai-da-te che passa attraverso la riscoperta dell'antica arte di arrangiarsi: si parla di «crescita onesta», «economia solidale», «lotta alle disuguaglianze» e soprattutto di un principio imprescindibile, quello di «collettività». Perché se è vero che il benessere, così come fin'ora è stato concepito, costituito solidamente attorno a pulsioni individuali, non garantisce ma, al contrario, mina la stabilità dell'io nella società, l'ondata di incertezza

che da almeno quattro anni ci travolge non può che isolarci ulteriormente, facendoci sentire più fragili, più soli, disavvezzi come siamo a quell'energia che solo il concetto di comunità ci può restituire. Così, al web dinamico, che offre portali per condividere passaggi in macchina, posti in casa, o qualsiasi oggetto, dall'arredamento all'abbigliamento, si aggiunge l'intensificarsi delle reti di volontariato e l'affermarsi di nuove realtà come la coabitazione, intesa come ambiente atto a formare comunità intergenerazionali basate su un modello di vita che unisca allo spazio privato una dimensione comune, con un particolare accento sulla collaborazione, sul reciproco aiuto, sulla solidarietà e sull'importanza dei momenti di aggregazione.



Mentre il costo della vita aumenta, i mutui costituiscono un miraggio per i più e gli affitti salgono alle stelle, c'è chi non si rassegna alle turbolenze dell'economia e crea soluzioni alternative aderendo a progetti di *cohousing* promossi da privati o da associazioni senza scopo di lucro come "Re: Social Club", che riunisce 31 fra associazioni e cooperative sociali del territorio torinese. Il suo progetto "Abitare" ha dato vita al *Buena Vista*, un originale palazzo risorto dalle ceneri della Torino Olimpica grazie ai lavori di ristrutturazione eseguiti dagli stessi membri del Social Club. «Nessun appalto» - dichiara con soddisfazione Davide Ziveri, gestore sociale - «solo quattro mesi di

intensa collaborazione, durante la quale impianti, interventi edili, grafiche, persino l'arredamento sono stati curati da ingegneri, artigiani, designer, architetti e altri membri dell'associazione». Parte di un complesso da tempo inutilizzato, quello dell'ex- parco Olimpico in zona Lingotto Fiere, l'edificio di Via Giordano Bruno 191-195, con i suoi quattromila metri quadri, è stato sottratto al degrado grazie alla determinazione di una coesa comunità che, riappropriandosi di una piccola frazione del suolo cittadino, lo ha riqualificato con il preciso intento di sperimentare una gestione sociale e responsabile.



Dei 42 alloggi da affittare a canone calmierato, destinati prevalentemente ai soci lavoratori delle cooperative appartenenti al Social Club, 10 sono riservati agli studenti internazionali che a Torino vengono per frequentare i master. Gli spazi sono moderni e attrezzati con posti auto, connessione internet, teleriscaldamento, pannelli solari. Già a partire dal primo piano, il verde tenue delle pareti contraddistingue le aree comuni, arredate

rigorosamente con mobili di recupero assortiti e accostati con gusto e attenzione per i particolari: dal salotto, situato sul ballatoio, alla cucina/sala da pranzo, accogliente e fornita, alle lavanderie, fino alle aree giochi per bambini e al piccolo orto urbano allestito sul terrazzo. Nei corridoi sui quali affacciano gli appartamenti privati non mancano sedie e tavolini per gli incontri inaspettati, mentre sono previsti specifici servizi alla persona presso il portierato sociale e il punto d'ascolto. Tra le attività già promosse dall'associazione, i gruppi di acquisto solidale, consulenze fiscali, di previdenza e tutela di lavoratori e consumatori, i supporti di microcredito attraverso le convenzioni con Banca Etica e PerMicro. Un vero e proprio welfare a misura d'uomo. Tutto, al *Buena Vista*, sembra ricordare che riparare quel cortocircuito sociale, che nella modernità ha visto disgregarsi i sani principi di aggregazione, solidarietà, collaborazione, che fanno la forza di una comunità e di un Paese, è possibile. Più di tutti, ricorda Ziveri, sono gli stessi inquilini, che popolano il palazzo già da settembre, «a migliorare la qualità della vita di un nuovo modo di abitare spazi altrimenti dimenticati»: i condomini sono nuclei familiari di diverse etnie: giovani, anziani, studenti, cittadini in emergenza abitativa e alcuni ragazzi del Progetto Muret, che si occupa, tra le altre cose, di reinserire in contesti di contatto e interazione sociale persone che soffrono di disagi psichici. Il principio di coabitazione non si esaurisce nel concetto di una comunità a sé stante, ma esalta la valorizzazione delle aree abitate: i momenti di riunione tra gli inquilini in cene, feste, gare o dibattiti sono eventi aperti a tutto il quartiere.

Buena Vista apre ufficialmente i battenti l'8 novembre, con un'inaugurazione che richiama un altro evento di cooperazione e complementarità nella proposta di ciò che è alternativo: Paratissima (7-11 novembre), la para-manifestazione artistica che da otto anni si svolge in concomitanza con l'evento ufficiale, quello di Artissima, l'Internazionale d'Arte Contemporanea ospitata nel moderno Lingotto Fiere (ex stabilimento FIAT) di Renzo Piano. Aperta a tutte le forme d'arte, considerata una ricchezza collettiva da condividere (per questo motivo anche spazi come strade, esercizi commerciali, locali pubblici, appartamenti e balconi diventano luoghi espositivi), Paratissima accoglie lavoratori dell'arte emergenti, non ancora entrati nel circuito ufficiale, e li riunisce per il primo anno agli ex Mercati Ortofrutticoli all'Ingrosso (M.O.I.) di via Giordano Bruno, sgomberati per essere utilizzati come appoggio durante i Giochi 2006 e in seguito abbandonato. Proprio a questa manifestazione-off, che per cinque giorni ha risvegliato e colorato, popolandolo, un altro patrimonio dormiente, il Social Club ha chiesto di individuare un artista che fosse in grado di realizzare un'opera di *street art* sulle facciate esterne del complesso *Buena Vista*. Il graffito del selezionato, il torinese Vesod Brero, è, nelle sue forme astratte, ma concrete, visibili, affilate, ruggenti, che si stagliano sulle mura arancione ridente del *Buena Vista*, l'impronta indelebile di un futuro in movimento che si sta verificando, per lo meno in via Giordano Bruno.

JENNY SAVILLE A CA' PESARO PARIGI

www.studioesseci.net



Venezia, Ca' Pesaro – Galleria d'Arte Moderna
28 marzo - 22 novembre 2026

Venezia rappresenta un luogo in cui l'arte è parte integrante della vita quotidiana e dove gli artisti della Biennale dialogano con le grandi opere d'arte veneziane. È un grande onore avere l'opportunità di esporre a Venezia.

Jenny Saville

Il ritorno di Jenny Saville a Venezia, città da lei molto amata, che ha visitato innumerevoli volte e che ospita capolavori dei maestri veneziani oggetto dei suoi studi pluriennali, è un evento significativo. È un grande onore, in particolare, poter esporre le sue opere a Ca' Pesaro.

Elisabetta Barisoni

Nell'anno di Biennale Arte, la Galleria Internazionale di Ca' Pesaro torna alle voci del contemporaneo con una straordinaria mostra di una delle pittrici più importanti del nostro tempo, Jenny Saville. Si tratta della prima ampia esposizione dell'opera di Saville a Venezia e intende documentarne lo sviluppo artistico ripercorrendone la carriera dagli esordi negli anni Novanta fino ai giorni nostri.

Nata nel 1970 a Cambridge, Saville ha frequentato la Glasgow School of Art dal 1988 al 1992, trascorrendo un semestre all'Università di Cincinnati nel 1991. Durante questo periodo di formazione, nei suoi dipinti figurativi sono iniziati ad emergere i dibattiti contemporanei sul corpo, con tutte le loro implicazioni sociali e i tabù. È stato proprio durante il viaggio in America che Saville ha scoperto il lavoro di pittori newyorkesi come Willem de Kooning e Cy Twombly. Parallelamente al suo precoce dialogo con la scultura antica, con i grandi Maestri e con la pittura figurativa europea moderna, l'artista ha iniziato ad interessarsi ai fondamenti della pittura sviluppati dagli astrattisti. Nel corso della sua carriera Saville ha portato avanti un dialogo costante e trasversale con la storia dell'arte: i riferimenti vanno da Egon Schiele ai Maestri della Nuova Oggettività, da Cézanne a Picasso, fino a Rembrandt, Rubens e soprattutto Tiziano. La pittura veneziana, in particolare, è diventata per lei un punto di riferimento essenziale, sia per l'uso del colore sia per la resa della materia. Un dialogo con i Maestri antichi mai nostalgico ma che serve a rafforzare la sua

ricerca sul corpo e sulla pittura come linguaggio vivo. Appartenente alla generazione di pittori e scultori che si distinse nel Regno Unito tra la fine degli anni '80 e l'inizio degli anni '90, spesso definiti Young British Artists (YBA), Saville ha dato nuova linfa alla pittura figurativa contemporanea riavvicinandosi alla sensualità della pittura a olio e al suo crudo potenziale, sollevando interrogativi sulla percezione del corpo da parte della società. Con il tempo, la sua opera si è evoluta: ai grandi nudi monumentali degli anni Novanta, tra cui l'opera - manifesto *Propped* (1992) e *Hybrid* (1997) entrambe esposte a Venezia, si affiancano ritratti dal grande effetto coloristico e luministico come il doppio ritratto di Jenny e della sorella *Hyphen* (1999) e il volto dell'artista, disteso, specchiato sul pavimento in *Reverse* (2002 - 2003). Spesso, in tutti questi lavori, si intrecciano composizioni di molti corpi, mentre la figurazione si mescola sempre più con elementi astratti ed espressionisti. Nei primi piani il colore diventa più libero, più intenso, con una pennellata che si fa più rapida e corsiva giungendo, negli anni Venti del Duemila, ad una profonda ricerca coloristica. Sguardi e volti luminosi, poco più che infantili, portano nomi dei soggetti della mitologia o della letteratura, come *Ligeia* (2020-21) o *Song of Songs* (2020-23), oppure semplici sostantivi: *Focus* (2022-24), *Gaze* (2021-24), *Rupture* (2020).

I lavori più recenti di Saville affrontano temi di forte impatto emotivo e simbolico, come la guerra e il dolore collettivo. Le opere sono ispirate a immagini di cronaca, ancora oggi di tragica attualità, come *Aleppo* (2017-2028) e le diverse *Pietà*, che non narrano un evento specifico. Al contrario, queste opere trasformano la sofferenza in un'immagine universale, capace di parlare a tutte le epoche, attraverso una composizione che resta legata alla tradizione classica, mentre la pittura mantiene una grande intensità emotiva. Una pittura che non cerca consolazione, ma affronta senza filtri la realtà del corpo e della condizione umana, spingendo continuamente la materia pittorica oltre i suoi limiti.

A ulteriore testimonianza del dialogo che lega Saville all'arte italiana e in particolare veneziana, l'ultima sala della mostra presenta inediti lavori creati dall'artista in omaggio alla città lagunare per Ca' Pesaro. L'esposizione diventa così sublime celebrazione della forza e della potenza dell'amore e della devozione di Saville per la pittura e allo stesso tempo un intimo e grandioso omaggio alla storia di Venezia, confermando il ruolo della città di centro vivo di innovazione culturale.

NINO SPRINGOLO (1886–1975) E “I DUE COMPAGNI”

www.studioesseci.net



Treviso, Museo Bailo 14 marzo – 1 novembre 2026

La mostra, ideata e curata da Fabrizio Malachin, è un omaggio al pittore trevigiano Nino Springolo (1886 - 1975) in occasione dei 50 anni dalla morte e dei 140 dalla nascita: una selezione di circa 100 opere suddivise in 3 sezioni, come i generi trattati dall'artista: paesaggio, natura morta, figura. Una sezione è poi riservata agli amici Comisso, Arturo Martini, Bepi Fabiano ma soprattutto a Gino Rossi che lo motivò a partecipare alle mostre di Ca' Pesaro a cui è dedicata una sala con un nucleo di capolavori molti dei quali inediti.

«Con questa nuova mostra – dichiara Mario Conte, Sindaco di Treviso – il Museo Bailo conferma la qualità e l'ambizione culturale del lavoro che i Musei Civici stanno portando avanti in questi anni. Desidero ringraziare l'assessore Maria Teresa De Gregorio e il direttore Fabrizio Malachin per aver dato avvio a una stagione di mostre autoprodotte di grande prestigio artistico, capaci di valorizzare il patrimonio, approfondire figure centrali della nostra storia culturale e rafforzare il ruolo di Treviso nel panorama espositivo nazionale. È un percorso che restituisce alla città mostre scientificamente solide e al tempo stesso accessibili a un pubblico sempre più ampio».

L'esposizione, dedicata a una delle figure più appartate ma centrali dell'arte veneta del primo Novecento, viene proposta in occasione del Cinquantenario della morte e del 140° anniversario della nascita dell'artista, con l'obiettivo di restituire al pubblico e alla critica la complessità e la profondità della sua ricerca pittorica e la sua indipendenza e singolarità non solo rispetto alle avanguardie storiche, ma anche nel contesto trevigiano, attraversato in quegli anni da una generazione vivacissima di artisti tra Treviso e Venezia, soprattutto quella di Ca' Pesaro.

Attraverso un percorso di circa cento opere, provenienti da collezioni pubbliche e private, la mostra presenta Springolo come autore indipendente, fedele al principio di una rigorosa "onestà artistica", lontano dalle mode e dalle adesioni programmatiche, ma pienamente partecipe dei fermenti culturali europei. Nino Springolo è un artista che non si lascia facilmente ricondurre a un

movimento preciso. Studia il cromatismo sezionato dei postimpressionisti, sperimenta soluzioni divisioniste, fa propria la lezione di Cézanne e riflette “sugli antichi”, fino a giungere, negli esiti più tardi, a una pittura che sembra quasi naïf. Ogni influenza viene filtrata, decantata, reinterpretata in modo personale, come se avesse sempre presente le parole che Cesare Laurenti gli scriveva nel 1909: “Ricerchi sempre sé stesso”. Un monito che diventa il filo rosso della produzione di Springolo, autore di una pittura fondata sullo studio e su una ricerca interiore costante che non mira allo spettacolo, ma a un rapporto intimo e meditato con l’osservatore.

La proverbiale lentezza esecutiva – “cinque o sei quadri all’anno”, ricordano Biason e Buzzati – non è un limite produttivo ma un metodo: “Ho prodotto poco perché ho sempre lavorato tanto” affermava lo stesso Springolo.

Il progetto unisce taglio storico-filologico e lettura critica tematica, articolandosi in quattro sezioni: Paesaggi, Ritratti, Nature morte, e una sala conclusiva intitolata “I due compagni”, ispirata al romanzo di Giovanni Comisso e dedicata ai rapporti con Gino Rossi e Arturo Martini. I paesaggi sono forse il genere più amato, e costituiscono la chiave di accesso alla sua ricerca. Dai primi tentativi divisionisti (1913–1914) ai pastelli di Onè di Fonte (1919–1925), fino ai grandi paesaggi maturi degli anni Cinquanta, Springolo utilizza la natura come campo di osservazione e meditazione. In questa sezione emerge il legame profondo con Treviso, i corsi d’acqua, la laguna, Malamocco, e l’assimilazione personale della lezione cézanniana, visibile nelle “opere solide” teorizzate da Comisso, fino all’approdo a un naturalismo razionale e moderno.

Il ritratto, genere meno noto ma fondamentale, è interpretato come luogo della costruzione del disegno. Gli studi preparatori – come quelli per ‘Davi bambino’ (1923) – testimoniano l’importanza della linea come ossatura dell’immagine. Springolo abbandona ogni retorica novecentista a favore di un linguaggio della quotidianità, capace di esprimere la delicatezza delle figure familiari e della comunità trevigiana.

Le nature morte, spesso costruite con gli oggetti della cucina o dello studio, rappresentano un genere che Springolo affronta con pari dignità e rispetto. Il percorso illustra la riflessione sulle “ombre colorate” e sui contrasti tonali, in un equilibrio del tutto personale tra la tradizione francese e quella veneta.

La sala conclusiva contestualizza Springolo nel rapporto con due protagonisti dell’avanguardia veneta: Gino Rossi e Arturo Martini. Martini è un modello di forza creativa, Rossi un sostegno determinante, ma Springolo emerge non come epigono bensì come interlocutore autonomo e profondo di quella stagione artistica. Non mancano riferimenti alle relazioni intrecciate con altre figure centrali della vita culturale trevigiana e veneta: da Luigi Serena a Luigi Coletti, da Gino Scarpa a Bepi Fabiano, fino al cugino Giovanni Comisso e ai coniugi Mazzolà.

ETRUSCHI E VENETI ACQUE, CULTI E SANTUARI

www.studioesseci.net



Venezia, Palazzo Ducale
6 marzo - 29 settembre 2026

Questa mostra ci insegna che l'antico è sempre presente e che Venezia si conferma centro delle arti e della promozione di grandi relazioni culturali. Il legame tra gli antichi Etruschi e i Veneti, forte e naturale, spiega le origini della civiltà italiana, che ha poi trovato in Roma la sua perfetta sintesi. La mostra ci dice anche qualcosa di più: servono istituzioni consapevoli per inviare segnali di relazione, partecipazione e confronto attraverso la cultura. Soprattutto quella antica, che ha ancora moltissimo da insegnarci dichiara il Ministro della Cultura, Alessandro Giuli.

Venezia apre le porte di Palazzo Ducale a un racconto che parla alle radici dell'Italia e, allo stesso tempo, al nostro presente: le civiltà crescono quando sanno incontrarsi, scambiarsi idee e linguaggi, senza rinunciare alla propria identità. Il filo conduttore dell'esposizione è l'acqua: elemento che unisce, collega e crea percorsi. È un messaggio particolarmente potente qui a Venezia, città d'acqua per eccellenza, dove la storia non è un fondale ma un'esperienza quotidiana. Questa mostra è il frutto di un lavoro lungo e paziente tra istituzioni, musei, studiosi e professionisti: un esempio concreto di cultura come responsabilità condivisa e come servizio pubblico.

Un confronto inedito e peculiare, un'indagine comparata sul ruolo fondativo dell'acqua nell'orizzonte del sacro e per lo sviluppo delle società in due grandi civiltà dell'Italia preromana, Etruschi e Veneti, nel corso del I millennio a.C.: mari, fiumi, sorgenti salutifere e acque termali sono gli ambienti privilegiati di contatto con il divino, spazi di guarigione, ma anche luoghi per la crescita della collettività, mete per il transito e per lo scambio culturale. L'esposizione riunisce reperti archeologici di straordinario valore, molti dei quali inediti e provenienti da scavi recenti, grazie a prestiti di eccezionale prestigio concessi da importanti istituzioni museali italiane. La mostra si

configura così come un momento di sintesi avanzata della ricerca archeologica, volta a coniugare rigore scientifico e forte impatto mediatico.

La mostra rappresenta un progetto di grande respiro scientifico e divulgativo, in cui a emergere è il dialogo tra due civiltà differenti per geografie e radici culturali, tra cui sono fioriti scambi e relazioni lungo quel confine nella 'terra tra i due fiumi'. Uno scambio di materie prime, reso possibile con l'apertura di nuove vie commerciali, ma anche di idee, culture, saperi. Fiumi, mari e acque sono l'emblema del movimento costante, come quello delle persone, unendosi e conducendo a forme di reciproca conoscenza di uomini e di donne. Il progetto espositivo a cura di Chiara Squarcina e Margherita Tirelli, è organizzato dalla Fondazione Musei Civici di Venezia, con il patrocinio del Ministero della Cultura, dell'Istituto Nazionale di Studi Etruschi e Italici, realizzata in collaborazione con la Fondazione Luigi Rovati di Milano, che ospiterà un secondo momento espositivo nell'autunno del 2026 (14 ottobre - 10 gennaio 2027) rafforzando una collaborazione virtuosa tra istituzioni e territori, fondata sulla ricerca archeologica e sulla valorizzazione del patrimonio nazionale.

La mostra è la sintesi perfetta del lavoro di ricerca, valorizzazione e divulgazione dei Musei civici veneziani: è nella natura della nostra Fondazione saper cogliere e valorizzare proposte di grande valore scientifico, fare rete con studiosi, con le istituzioni pubbliche e private, rendendosi protagonisti e coordinatori di indagini e dialoghi inediti. Questa è la missione di MUVE, che si concretizza nella capacità di saper tradurre dei progetti espositivi in occasioni di riflessione per tutti, intercettando l'interesse di specialisti, dei visitatori occasionali, dei cittadini e del pubblico internazionale, di curiosi, grandi e piccoli, grazie a un progetto allestitivo chiaro, coinvolgente, arricchente, capace di parlare a tutti.

La mostra Etruschi e Veneti. Acque, culti e santuari nasce dalla collaborazione tra un'istruzione pubblica ed una fondazione privata che dimostra come la cooperazione tra soggetti diversi possa generare nuove occasioni di ricerca, valorizzazione e sperimentazione culturale. Anche il progetto espositivo riflette questo modello di complementarità, sviluppandosi infatti in due sedi: qui a Palazzo Ducale, nelle Stanze del Doge per poi proseguire a Milano presso la nostra Fondazione. Due percorsi distinti ma connessi, che permettono al pubblico di approfondire il tema delle acque sacre con prospettive diverse e di costruire un'esperienza culturale che si estende nel tempo e nello spazio.

IL PERCORSO ESPOSITIVO

Condensare in un unico percorso le diverse sfaccettature in cui si articolava il rapporto tra l'uomo, il sacro e l'acqua in due delle principali civiltà dell'Italia protostorica, e rendere tutto ciò facilmente comprensibile da parte di un vasto pubblico si è rivelata una sfida oltre che un'impresa notevole. Di questa sinergia di istituzioni e persone, coordinata dalla Fondazione Musei Civici di Venezia, in collaborazione con la Fondazione Luigi Rovati, sono parte fondamentale i numerosi direttori dei musei coinvolti, nazionali e civici – a cui va il nostro grazie – che non hanno esitato a privare i propri spazi museali dei reperti in certi casi più prestigiosi per consentirne l'esposizione nel percorso veneziano.

Oltre settecento reperti provenienti da numerosi musei del territorio nazionale consentiranno al pubblico dei visitatori di Palazzo Ducale, agli appassionati e agli addetti ai lavori di affrontare, approfondire e apprezzare questo particolare aspetto della sfera religiosa etrusca e veneta che si estrinseca nel multiforme e articolato rapporto tra le acque e il sacro. Ciò è stato reso possibile in quanto queste sono entrambe due realtà archeologiche di cui ora possiamo dire di conoscere molto grazie alla capillarità delle ricerche sul campo e al proliferare degli studi. È stato quindi solo

con il concorso appassionato dei protagonisti di tali ricerche e degli autori delle più recenti pubblicazioni, funzionari di soprintendenze e docenti di università, che è stato possibile realizzare. Il percorso si apre con Gli Etruschi e il sacro, introduzione al mondo religioso etrusco, segnata dalla presenza della Testa di Leucothea da Pyrgi, straordinario prestito del Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia: un'immagine potente e liminare, legata al mare e alla protezione dei naviganti, che introduce il tema dell'acqua come spazio sacro. Segue la sezione dedicata ai Sacri approdi dell'Etruria, con un focus, in due sale, su Vulci e Pyrgi. Di particolare rilievo è l'esposizione integrale del deposito votivo della Banditella, la più antica testimonianza nota in Etruria di un culto all'aperto legato a una sorgente. Il santuario portuale di Pyrgi è raccontato attraverso antefisse architettoniche e la copia delle celebri lamine d'oro, evocando il legame profondo tra culto, navigazione e potere politico.

Il capitolo Acque miracolose conduce nei grandi santuari salutarî dell'Etruria interna, Chianciano e Chiusi, fino a San Casciano dei Bagni, protagonista con un nucleo di bronzi provenienti dagli scavi più recenti di uno dei più importanti complessi termali dell'antichità ed esposti al pubblico per la prima volta. Bronzetti votivi, ex voto anatomici e statuaria documentano una frequentazione cultuale durata quasi un millennio, testimoniando il passaggio dal mondo etrusco a quello romano. Il filo narrativo si conclude a Marzabotto, l'antica Kainua, con l'esposizione di preziose ceramiche di importazione greca, tra cui una raffinata kylix attica a figure nere, provenienti dal piccolo, ma monumentale complesso del santuario Fontile. Luogo di transito e punto di riferimento della comunità che unisce la cura, fisica e spirituale, ad una sofisticata ricerca idraulica, applicata al territorio: una "devozione ingegneristica" sottolineata dalla presenza di Dedalo in una decorazione acroteriale. Una figura la sua, che in Etruria padana assume uno speciale significato proprio per le sue capacità ingegneristiche nella gestione delle acque, e che grazie ad un'unica antefissa superstite documenta il raffinato apparato di decorazione del tetto dell'edificio sacro. La sezione etrusca si chiude con Adria e Spina, porti dell'Adriatico settentrionale, dove frammenti iscritti e reperti votivi restituiscono pratiche rituali legate alla navigazione e agli approdi sacri.

Con I Veneti e il sacro, l'attenzione si sposta sul mondo veneto antico, mettendone in luce le specificità religiose, il rapporto privilegiato con l'acqua ed un articolato sistema di luoghi sacri, attraversati da pratiche votive, culti salutarî e dinamiche di integrazione culturale. Il percorso ha inizio con l'esposizione di alcuni reperti emblematici della religiosità veneta, tra cui spiccano il disco bronzeo di Montebelluna, raffigurante la dea clavigera, e l'orlo di lebete di Altino che conserva incisa l'unica formula votiva nota in lingua venetica. Le acque sananti sono rappresentate rispettivamente dal santuario termale di Montegrotto e dal luogo di culto delle sorgenti terapeutiche di Lagole di Calalzo. Il primo è caratterizzato dalla presenza di numerosissime coppe e tazze miniaturistiche, di bronzetti di cavalieri ma anche di cavalli, a documentare probabilmente come il potere salutare delle acque venisse ricercato anche per gli animali. Ex voto peculiari di Lagole sono invece i simpula, attingitoio utilizzati per raccogliere l'acqua, ritualmente spezzati in due parti dopo l'uso rituale e spesso contraddistinti dalla presenza di iscrizioni votive.

Del santuario fluviale di Pora Reitia a Este vengono messi in evidenza i diversi aspetti del culto, legati in particolare all'insegnamento della scrittura, documentato da stili e tavolette scritte, e alla tecnica della filatura e della tessitura, documentate da fusaiole, rocchetti e pesi da telaio.

Il percorso narrativo si conclude con il santuario nord-adriatico di Altino, porto sacro dei Veneti aperto alle rotte adriatiche, mediterranee ed endo lagunari, centro di un culto volto ad accogliere e integrare comunità diverse, come attestano bronzetti provenienti dall'area etrusca, centro-italica e celtica, lamine figurate e monumenti votivi di eccezionale rilievo. Etruschi e Veneti. Acque, culti

e santuari offre così al pubblico un racconto autorevole e suggestivo, restituendo all'acqua il suo ruolo fondativo nella costruzione del sacro e nell'identità delle civiltà antiche.

Ricerca scientifica e tecnologica, manifattura e poesia sonora s'intrecciano in un ambiente caratterizzato da un grande arazzo realizzato con filati di materie plastiche riciclate dai rifiuti industriali e fibre ottiche, mentre il poema sonoro accompagna il visitatore all'interno della ricerca intrecciando i nomi degli animali e delle piante ed esprimendo velatamente le criticità contemporanee ambientali della Laguna di Venezia.

APERTURA DEL NUOVO MUSEO
 Muvec - Casa delle Contemporaneità
 Mestre, Piazzale Candiani

www.studioesseci.net

**fondazione
 musei
 civici di
 venezia
 press**



**Il nuovo museo d'arte contemporanea è pronto per aprire a Mestre:
 MUVEC – Casa delle Contemporaneità**

Mestre si prepara ad accogliere un nuovo spazio dedicato all'arte contemporanea: nasce MUVEC – Casa delle Contemporaneità, il nuovo museo della Fondazione Musei Civici di Venezia, frutto di un importante intervento di trasformazione degli spazi Muve al Centro Culturale Candiani. Un profondo ripensamento architettonico e concettuale che ridefinisce funzioni, percorsi e missione museale. Il progetto dà vita a un museo articolato su due piani, con una collezione permanente e spazi dedicati alle mostre temporanee, configurandosi come un nuovo punto di riferimento culturale per la città e per l'intero territorio metropolitano. Dal punto di vista architettonico, il museo acquisisce un'identità autonoma e riconoscibile: un ingresso dedicato da piazzale Candiani e una passerella sopraelevata conducono il pubblico verso una nuova area di accoglienza situata al secondo piano. Qui si sviluppa il percorso della collezione permanente, mentre il terzo piano ospita le esposizioni temporanee.

Due livelli complementari, pensati per dialogare tra stabilità e sperimentazione.

La svolta più significativa è però sul piano culturale. MUVEC nasce con l'obiettivo di raccontare l'arte moderna e contemporanea a partire dal 1948, attingendo alle collezioni civiche conservate a Ca' Pesaro e proponendo un percorso tematico, non rigidamente cronologico. Tre le direttrici che strutturano il racconto: Ricostruzione, Costruzione, Decostruzione. Un'impostazione che riflette le trasformazioni linguistiche dell'arte del secondo Novecento e, al contempo, la storia urbana e sociale di Mestre, città simbolo della contemporaneità italiana.

Il museo intreccia due livelli di lettura: da un lato le grandi traiettorie internazionali che hanno attraversato Venezia e il suo territorio; dall'altro le esperienze sviluppate nella terraferma, in parallelo con le trasformazioni della città. Corpo, materia e città diventano così chiavi interpretative trasversali, capaci di mettere in dialogo maestri del Novecento e ricerche più recenti, memoria e presente. Il percorso espositivo presenta opere significative dei principali movimenti artistici del secondo Novecento e del nuovo millennio, tra cui Informale, Spazialismo, Arte minimal e pratiche contemporanee che indagano lo spazio e la materia. Accanto ai grandi protagonisti internazionali, trovano spazio anche artisti legati al territorio, in un racconto che restituisce la complessità e la vitalità della scena artistica.

MUVEC si propone come un museo contemporaneo in dialogo con il proprio tempo: non solo spazio espositivo, ma dispositivo culturale capace di interrogarsi sul significato stesso di "contemporaneità". La sua collocazione a Mestre rappresenta una scelta strategica e culturale, che riconosce alla terraferma una nuova centralità, coerente con le trasformazioni demografiche e sociali del territorio. In una città in continua evoluzione, caratterizzata da una crescente pluralità culturale, il museo nasce con l'ambizione di essere luogo di incontro e partecipazione per pubblici diversi: visitatori, studenti, famiglie e comunità locali, con particolare attenzione ai nuovi cittadini di origine internazionale. L'allestimento, la mediazione culturale e le future proposte espositive sono infatti pensati in dialogo con le comunità, in un'ottica inclusiva e partecipativa. MUVEC diventa così un laboratorio urbano che interpreta la contemporaneità a partire dalla propria posizione: crocevia, margine e spazio di sperimentazione, un luogo vivo, chiamato a confrontarsi con le sfide del presente e a raccontare una città in trasformazione.

Infine, MUVEC si inserisce in una rete culturale più ampia che comprende l'Emeroteca dell'Arte (attiva dal 2024), la Casermetta 9 di Forte Marghera (2025) e la futura *factory* del Palaplip, contribuendo alla costruzione di un vero e proprio distretto della contemporaneità. Perché oggi, più che mai, raccontare il contemporaneo significa raccontare la città che cambia.

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