



Riflessi

RIVISTA DI APPROFONDIMENTI CULTURALI

Edizione nr. 96, settembre 2026

QUANDO L'ARTE HA SMESSO DI RAPPRESENTARE IL MONDO PER
TESTIMONIARNE LA DISTRUZIONE

Luigi la Gloria

GENOMICA, PROTEOMICA, METABOLOMICA: TRE ASPETTI DELLA BIOLOGIA
MOLECOLARE A CONFRONTO

Anna Valerio

ANATOMIA DELLA GUERRA FREDDA (PRIMA PARTE)

Gianfranco Coccia

L'ESSENZA E LA SEMPLICITÀ: IL MINIMALISMO

Alessandro Giuriati

MAINA, LA BARACCOPOLI DELL'ABBANDONO

Giovanni La Scala

ORO SU ORO

Umberto Simone

MAN RAY. IL MAESTRO DEL SURREALISMO

FESTIVAL "GRANDVAL, UNA NOBILE ALL'AVANGUARDIA"

A NECESSARY FICTION: MAPS, ART, AND MODELS OF OUR WORLD

LA CAMPAGNA DI GRECIA E ALBANIA : GENESI DI UNA DISFATTA

Gen. Antonino Inturri

INDICE

QUANDO L'ARTE HA SMESSO DI RAPPRESENTARE IL MONDO PER TESTIMONIARNE LA DISTRUZIONE <i>Luigi la Gloria</i>	pag.	02
GENOMICA, PROTEOMICA, METABOLOMICA: TRE ASPETTI DELLA BIOLOGIA MOLECOLARE A CONFRONTO <i>Anna Valerio</i>	pag.	10
ANATOMIA DELLA GUERRA FREDDA (PRIMA PARTE) <i>Gianfranco Coccia</i>	pag.	13
L'ESSENZA E LA SEMPLICITÀ: IL MINIMALISMO <i>Alessandro Giuriati</i>	pag.	25
MAINA, LA BARACCOPOLI DELL'ABBANDONO <i>Giovanni La Scala</i>	pag.	26
ORO SU ORO <i>Umberto Simone</i>	pag.	30
MAN RAY. IL MAESTRO DEL SURREALISMO	pag.	33
FESTIVAL "GRANDVAL, UNA NOBILE ALL'AVANGUARDIA"	pag.	35
A NECESSARY FICTION: MAPS, ART, AND MODELS OF OUR WORLD	pag.	37
LA CAMPAGNA DI GRECIA E ALBANIA : GENESI DI UNA DISFATTA <i>Gen. Antonino Inturri</i>	pag.	39

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

Vice Direttore
Anna Valerio
Pietro Caffa

Coordinatore Editoriale
Gianfranco Coccia

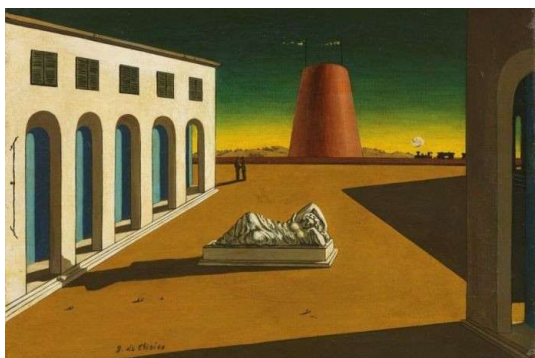
QUANDO L'ARTE HA SMESSO DI RAPPRESENTARE IL MONDO PER TESTIMONIARNE LA DISTRUZIONE

Luigi la Gloria



Le due guerre mondiali hanno scardinato l'ordine geopolitico e azzerato le certezze occidentali, travolgendo anche la funzione tradizionale dell'arte: la pittura ha abbandonato la mimesi della realtà per farsi tragica testimone del suo collasso. Il trauma collettivo del Novecento ha spinto i creatori a rifiutare i canoni estetici classici – ormai avvertiti come ipocriti o insufficienti – per dare forma alle devastazioni interiori e materiali dell'umanità.

Il primo conflitto mondiale ha rappresentato il debutto dello shock tecnologico e industriale su scala globale. Gli artisti non si sono limitati a raccontare la guerra, ma l'hanno vissuta in prima persona nel fango delle trincee, tanto che si può situare la nascita dell'arte contemporanea proprio lungo il fronte della Somme. I due conflitti novecenteschi hanno inferto fratture insanabili: il primo ha disgregato la figura e la prospettiva spaziale, il secondo ha letteralmente polverizzato la materia e la stessa legittimità della rappresentazione umana. L'anno 1914 non rappresenta una semplice coincidenza cronologica. Quell'universo immobile e carico di sospensione si rivela, a posteriori, la perfetta traduzione visiva del clima psicologico che ha preceduto lo scoppio della Prima Guerra Mondiale.



La Metafisica di Giorgio de Chirico si muove come un'anticipazione del trauma collettivo, traducendo il presentimento del declino della civiltà europea in un silenzio enigmatico. Molto prima che i campi di battaglia si popolino di tragiche sfigurazioni, l'artista svuota programmaticamente le sue tele dalla presenza umana, lasciando che l'architettura malinconica diventi l'unico palcoscenico di un mondo sul punto di mutare radicalmente.

In questo scenario, le piazze deserte, le ombre allungate e i manichini diventano i simboli di una catastrofe imminente. Lungi dal voler riprodurre la realtà fenomenica, questi dipinti evocano una dimensione che risiede oltre la percezione sensoriale, congelando il tempo in un'atmosfera immutabile e misteriosa. Le sue *Piazze d'Italia*, rigorosamente geometriche, scarne e ritmate da porticati classici o ciminiere industriali sullo sfondo, si configurano come veri e propri spazi mentali. La luce tagliente e crepuscolare seziona lo spazio, generando ombre monumentali che acquistano una consistenza quasi corporea, ergendosi a uniche abitanti di luoghi altrimenti desolati. Il tempo smette di scorrere per farsi statico: gli orologi delle torri indicano ore immutabili e i treni all'orizzonte appaiono perennemente bloccati, congelati in un fermo immagine perenne.

Questa poetica dell'enigma non è un mero esercizio di stile, ma risponde alla crisi dei sistemi razionali ottocenteschi che da lì a poco avrebbe condotto ai conflitti globali. Assimilando le riflessioni di Arthur Schopenhauer e Friedrich Nietzsche, de Chirico interiorizza la consapevolezza che la realtà visibile sia soltanto un velo di illusioni destinato a squarciarsi. La "solitudine d'autunno" di matrice nietzschiana evolve così nello smarrimento dell'uomo contemporaneo, oppresso dal

presentimento della fine. Isolare l'oggetto quotidiano dalla sua rete logica ordinaria – come avviene per il celebre accostamento del guanto di lattice alla testa di gesso, non è più un divertissement intellettuale. Al contrario, diventa l'intuizione precoce di uno straniamento totale, in cui la perdita di utilità e di certezze precede l'effettiva distruzione materiale delle trincee, lasciando l'umanità orfana di coordinate di senso.

Prima del 1914, la cultura visiva europea – comprese le avanguardie radicali del Cubismo e del Futurismo – considerava il mondo come un elemento ancora decodificabile e traducibile sulla tela. Si alimentava il mito della macchina come sinonimo di bellezza e del progresso come una traiettoria lineare e inarrestabile. L'impatto con la carneficina industriale di massa, tra i gas tossici, le mitragliatrici e i milioni di vittime di Verdun, ha reso quella fiducia improvvisamente intollerabile. La reazione dei pittori non si è tradotta in un semplice mutamento stilistico, ma in una rivoluzione ontologica: l'arte ha rinunciato alla ricerca della bellezza per assumersi la responsabilità della testimonianza. Da questa ferita sono emersi i concetti chiave del secolo: la frammentazione della forma e la centralità della materia lacerata. La frantumazione del corpo e della prospettiva rinascimentale è andata di pari passo con la crisi dell'idea stessa di nazione.

Se i futuristi italiani avevano celebrato la guerra nel loro manifesto come *sola igiene del mondo*, l'avanguardia tedesca ne ha invece subito il dramma. Ernst Ludwig Kirchner, arruolatosi come volontario, ne è uscito psicologicamente devastato, popolando i suoi quadri degli anni Venti di spettri urbani nevrotici e alienati. Nelle sue opere iconiche, *La Trincea* e *Il Trittico della Guerra*, Otto Dix ha evitato la retorica della battaglia per registrare la crudezza dei corpi mutilati, delle trincee sventrate e delle maschere antigas. Allo stesso modo, Max Beckmann ha trasformato i reduci in tragiche nature morte, mentre George Grosz ha fustigato la società ritraendo ufficiali corrotti accanto a invalidi di guerra.



Otto Dix

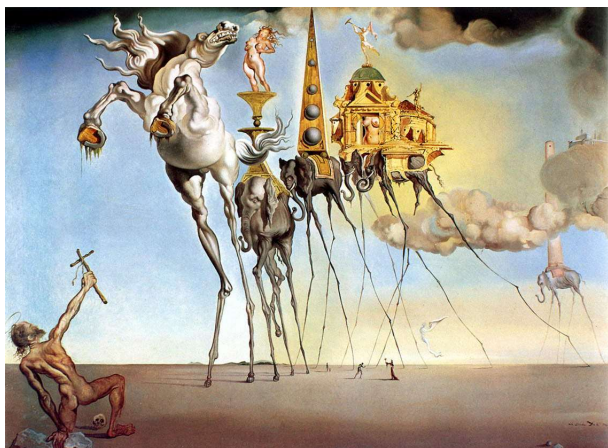
Per la prima volta, la pittura ha rifiutato l'eroismo celebrativo per documentare con distacco clinico la condizione del reduce. È la linea teorica della Nuova Oggettività, *Neue Sachlichkeit*, caratterizzata da uno sguardo lucido, spietato e quasi chirurgico sulla realtà. Davanti al fallimento della razionalità borghese e della scienza, nel 1916 la Zurigo neutrale ha visto nascere il Cabaret Voltaire per mano di Hugo Ball, Tristan Tzara, Hans Arp e Sophie Taeuber. La loro provocazione era netta: se la cultura ufficiale aveva partorito il massacro del fronte, l'arte doveva rispondere riscoprendo l'illogico, l'infantile e la distruzione. Attraverso il collage, il fotomontaggio e il ready-made, la tela

tradizionale è stata contestata e decostruita. In questo modo l'arte del Novecento ha appreso la sua lezione più radicale, per sopravvivere alle macerie della storia, doveva trovare il coraggio di azzerare se stessa.

Dal trauma della carne lacerata dai proiettili e dalle armi chimiche, l'arte compie un'evoluzione radicale: non potendo più raddoppiare l'orrore letterale di una devastazione esterna ormai intraducibile, si rifugia nei territori dell'inconscio. Figure come Max Ernst, che ha vissuto l'esperienza del fronte sulla propria pelle, o René Magritte comprendono che l'universo visibile, regolato dalla logica borghese, ha fallito il suo compito intellettuale, conducendo l'Europa al massacro. Di fronte a una realtà esterna divenuta mostruosa e invivibile, l'attività onirica si configura come l'unico spazio rimasto incontaminato.

Il Surrealismo raccoglie così l'eredità della Metafisica di de Chirico, estremizzandone però la portata e l'intento, gli oggetti quotidiani smettono di essere semplicemente misteriosi e diventano

profondamente sovversivi. La tela si trasforma nel palcoscenico in cui le fobie, i desideri e i paradossi scalzano la cronaca bellica, dimostrando che la ferita più profonda inflitta dal conflitto non ha colpito soltanto i corpi, ma l'intera psiche occidentale.



Salvador Dalí

Esaurita la spinta eversiva dell'irrazionale e della distruzione, i decenni successivi sono attraversati da una reazione opposta: un brivido quasi biologico di stabilità, un tentativo sistematico di ritorno all'ordine per esorcizzare il caos. In Italia, questa urgenza si incarna nelle tesi del movimento *Novecento*, coordinato da Margherita Sarfatti e interpretato sul piano pittorico da Mario Sironi. Le composizioni sironiane si popolano di figure monumentali e di periferie urbane silenziose, pesanti e volumetriche come blocchi di pietra. Si avverte la necessità di aggrapparsi a una nuova classicità, a una solidità formale capace di fare da scudo

contro l'inquietudine del futuro. Parallelamente, il Realismo Magico di Felice Casorati o Antonio Donghi immobilizza la realtà in un'atmosfera vitrea e sospesa: l'ordine formale è manifesto, ma appare così rigido e assoluto da svelare una tensione sotterranea che pulsa sotto la superficie apparentemente levigata della tela.

Mentre la pittura insegue la stabilità nella tradizione, in Germania il Bauhaus tenta una via ancora più radicale, proponendosi di rifondare la società attraverso il design e l'architettura. Sotto la direzione di Walter Gropius, l'arte abbandona la sua sterile torre d'avorio per farsi pura funzione, modulo geometrico e linea retta. Se la guerra ha raso al suolo le vecchie strutture urbane e sociali, la progettazione razionalista si assume il compito di ridisegnare l'esistenza stessa, dalle unità abitative agli oggetti d'uso quotidiano. È la grande illusione che la razionalità, applicata allo spazio, possa curare le ferite della storia e immunizzare la collettività da future derive totalitarie. Le sedie in tubolare d'acciaio e le grandi facciate continue in vetro si ergono a simboli di una trasparenza democratica e progressista.

Tuttavia, questa monumentale architettura di regole e classicismi si rivela presto una fragile costruzione di cristallo. Si tratta di una stabilità puramente apparente, un guscio sottile sotto il quale continuano a gravitare la crisi economica del 1929, i risentimenti nazionalisti e l'ascesa dei totalitarismi. La trasparenza del Bauhaus verrà bruscamente infranta dal regime nazista, che disporrà la chiusura della scuola bollandone le ricerche come arte degenerata.

L'impianto monumentale di Sironi sarà in gran parte assorbito dalla propaganda di regime e il silenzio del Realismo Magico finirà per spegnersi nel boato di un nuovo conflitto globale. Quel vetro, faticosamente lucidato per occultare le crepe della storia, era destinato a frantumarsi, provando che lo stato d'attesa dipinto da de Chirico nel 1914 non era un fenomeno passeggero, ma un ciclo ricorrente della coscienza europea.

In questo scenario di imminente collasso, Pablo Picasso intuisce prima di chiunque altro che i nuovi fascismi hanno inaugurato un'epoca in cui la violenza esce dai confini dei campi di battaglia per abbattersi direttamente sui civili inermi.

Questo inedito orrore richiede un linguaggio visivo privo di compromessi: una pittura in bianco e nero, priva di colore e di retorica eroica, dominata esclusivamente da corpi deformati, madri urlanti e cavalli straziati. Eliminando la tavolozza cromatica, Picasso priva la guerra di qualsiasi spettacolarizzazione e riduce la tragedia alla spietata crudezza del contrasto grafico, mutuando l'immediatezza espressiva dalla fotografia di reportaggio e dalle prime pagine dei quotidiani dell'epoca. *Guernica* non si limita a documentare la guerra civile spagnola, ma si configura come il primo manifesto visivo della guerra totale. All'interno della monumentale composizione, lo spazio

cubista viene completamente scardinato: la frantumazione dei piani prospettici annulla ogni distinzione tra interno ed esterno, tra cielo e terra, proiettando lo spettatore dentro il caos simultaneo ed eterno del cataclisma umano. Il dipinto si consuma in un interno claustrofobico dove i corpi degli uomini e degli animali si fondono nello stesso spasmo di dolore. Non si guarda, si subisce. Chi si trova di fronte a questa tela monumentale non è un semplice spettatore, ma viene investito da un'onda d'urto visiva che lo costringe a farsi testimone del massacro.



Quest'opera si colloca su un crinale storico unico: si tratta, al contempo, dell'ultima grande pittura di storia e del primo manifesto di denuncia totale della contemporaneità. Se la tradizione accademica aveva sistematicamente celebrato i vincitori, i condottieri e il sacrificio eroico dei soldati, Picasso ribalta radicalmente la prospettiva, ponendo al centro della scena esclusivamente i vinti, le vittime sacrificali e l'orrore puro. *Guernica* si impone così come il più potente atto d'accusa visivo contro le barbarie

belliche e i totalitarismi di tutta l'arte moderna. Il toro – simbolo della brutalità cieca o, secondo altre letture, della Spagna stessa che resiste – e il cavallo morente, che incarna l'umanità ferita a morte, non appartengono più al mito classico, ma alla cronaca nera del Novecento. Picasso realizzò la tela in pochissime settimane, mosso da un misto di commozione e indignazione: tradusse l'impulso emotivo della notizia del bombardamento del 26 aprile 1937 in decine di schizzi preparatori, sotto l'occhio fotografico di Dora Maar. Una foga creativa che si configurò come un vero e proprio esorcismo laico contro l'avanzata della barbarie.

L'eredità più complessa di *Guernica* risiede nel suo valore di spartiacque etico per l'intera cultura occidentale. After questo capolavoro, nessun artista potrà più rivendicare una posizione apolitica. L'arte non può più concedersi il lusso dell'isolamento metafisico, né il disimpegno dell'onirismo surrealista o il rigore geometrico dei ritorni all'ordine. Davanti ai bombardamenti a tappeto e all'annientamento programmato dell'essere umano, la neutralità si traduce inevitabilmente in complicità. Picasso dimostra che la tela può e deve trasformarsi in un campo di battaglia ideale; il pennello cessa di essere uno strumento di pura decorazione borghese e diventa, per usare le parole stesse del maestro, «uno strumento di guerra offensivo e difensivo contro il nemico». Con quest'opera, l'avanguardia firma il suo definitivo patto di sangue con la storia.

Se la Prima Guerra Mondiale aveva frammentato il corpo e la forma, il secondo conflitto mondiale distrugge l'idea stessa di umanità. All'indomani dei campi di sterminio e di Hiroshima, la riflessione di Theodor W. Adorno assume una centralità ineludibile: «Scrivere una poesia dopo Auschwitz è un atto di barbarie». La risposta della pittura a questo interrogativo è duplice e complementare, ma concorda su un punto: è ormai impossibile concepire l'atto creativo secondo i vecchi canoni.

In Europa, la superficie immacolata della tela perde ogni legittimità. Jean Fautrier, brevemente arrestato dalla Gestapo per il suo sostegno alla Resistenza, trovò rifugio in una clinica psichiatrica a Châtenay-Malabry. L'edificio sorgeva a ridosso di un bosco in cui le truppe naziste compivano sistematicamente torture ed esecuzioni di prigionieri. Impossibilitato a vedere l'orrore con gli occhi, ma costretto ad ascoltarne quotidianamente le grida, l'artista impresso quel trauma profondo nella materia pittorica, dando vita alla celebre serie degli *Ostaggi* e ponendosi tra i padri fondatori dell'Arte Informale.

Dal medesimo trauma della carne offesa si sviluppa la ricerca di Alberto Burri. Medico di formazione, catturato in Tunisia nel 1943 e recluso nel campo di prigionia di Hereford, in Texas, una volta rientrato in Italia sceglie di non dipingere più nel senso tradizionale del termine. Il giovane ufficiale sanitario abbandona la strumentazione clinica per applicare un'anatomia laica, brutale e

diretta sulle cose: cuce sacchi di juta, aggredisce le plastiche con il fuoco nelle *Combustioni*, salda lamiere nei *Ferri* e frammenta il supporto cellotex attraverso il calore nei *Cretti*. Per Burri la materia non è un mezzo finalizzato alla rappresentazione, ma coincide con il dipinto stesso.

Quei sacchi di juta grezza, logorati dal trasporto dei materiali e rattoppati con spaghi grossolani, cessano di essere superfici neutre per tramutarsi in epidermidi, bende e uniformi militari lacerate; le sue celebri cuciture non assolvono a una funzione decorativa, ma tentano di suturare le ferite aperte della storia, spostando l'esperienza del trauma bellico dal corpo umano all'oggetto quotidiano. Nelle *Combustioni*, la fiamma ossidrica smette di essere uno strumento di distruzione per farsi mezzo di generazione formale. Il fuoco aggredisce i fogli di cellophane, il PVC e il legno, liquefacendoli e generando piaghe nere e raggrinzite che evocano le ustioni dei bombardamenti e i tessuti necrotizzati. Nei *Cretti*, al contrario, la miscela di creta, zinco e colle si spacca autonomamente durante l'asciugatura, configurando una terra bruciata, un deserto di fessurazioni che richiama la desolazione di un'Europa ridotta in macerie. La materia burriana reca i segni tangibili di un'aggressione subita, eppure trova un tragico equilibrio compositivo, una dignità monumentale che si impone come un silenzioso epilogo: la catastrofe si è ormai compiuta, l'umanità ha esaurito le parole e la pittura si trasforma in una cicatrice aperta sulla superficie del mondo.



Francis Bacon

Laddove la figura umana osa riaffacciarsi, essa si manifesta in forme mostruose e deformi. Nel 1944, Francis Bacon consacra la propria ricerca con i *Tre studi per figure alla base di una crocifissione*, un monumentale trittico che sconvolge il panorama del dopoguerra imponendosi come una delle più lucide e viscerali metafore dell'angoscia esistenziale legata ai conflitti globali. Le tre creature antropomorfe,

isolate su piedistalli geometrici che richiamano lo straniamento spaziale delle prime piazze dechirichiane, appaiono private di ogni connotato umano: si presentano come masse di carne contratta, colli allungati e bocche spalancate in un urlo muto che raccoglie l'eredità dolorosa di *Guernica*. Bacon attinge sia all'immaginario delle Eumenidi della tragedia greca per dare corpo al rimorso di un'Europa conscia dell'orrore dei campi di sterminio, sia al linguaggio del cinema. Il pittore era infatti ossessionato dal celebre fotogramma del film *La Corazzata Potëmkin* in cui una madre, ferita a morte dai soldati, urla nel sangue dietro le lenti frantumate dei suoi occhiali, mentre la carrozzina con il figlio le sfugge di mano lungo la scalinata di Odessa. Questa immagine, di cui conservava una riproduzione nel suo studio, diviene la matrice formale della sua estetica del dolore.

In questo panorama di progressiva scarnificazione della figura si inserisce l'opera di Alberto Giacometti, tra i più tormentati scultori del Novecento. Le sei silhouette umane filiformi, allungate e levigate fino all'osso si impongono come il simbolo visivo dell'esistenzialismo e della fragilità del dopoguerra: corpi ridotti a ombre esili che evocano la condizione dei sopravvissuti ai lager. Prima di giungere a questa svolta, l'artista attraversa una fase surrealista tra il 1930 e il 1935 a Parigi, unendosi al gruppo di André Breton e abbandonando temporaneamente lo studio del vero per dare forma a sogni, fobie e pulsioni inconscie. Tuttavia, nel 1935, Giacometti decide di fare ritorno alla scultura intesa come indagine della testa umana dal modello. Questo strappo con l'ortodossia surrealista ne determina l'espulsione immediata dal movimento, spingendolo verso un isolamento creativo da cui germoglieranno le sue celebri icone plastiche.

È fondamentale registrare il sodalizio intellettuale che lo legò a Jean-Paul Sartre, nato casualmente nel 1939 al Café de Flore di Parigi, quando il filosofo si offrì di saldare il conto del caffè che lo



Alberto Giacometti

scultore non poteva permettersi. Da quell'incontro si sviluppò un legame profondo, alimentato da interminabili discussioni nei locali di Saint-Germain-des-Prés e da lunghe camminate nella capitale deserta. Sartre individuò nelle figure filiformi di Giacometti l'equivalente visivo del proprio pensiero filosofico, fornendo una solida legittimazione teorica alla produzione post-bellica dell'artista attraverso due saggi fondamentali. Nel primo testo, intitolato *La ricerca dell'assoluto* (1948) e scritto in occasione della mostra alla Pierre Matisse Gallery di New York, il filosofo descrive Giacometti come un artefice impegnato nella sfida impossibile di plasmare il vuoto per catturare la pura essenza della presenza umana. Nel successivo saggio, *I dipinti di Giacometti* (1954), Sartre evidenzia il paradosso per cui, indipendentemente dalla vicinanza fisica dello spettatore, la scultura mantiene intatta una

distanza virtuale e insuperabile, specchio dell'incomunicabilità intrinseca alla condizione umana. L'amicizia si interruppe bruscamente nei primi anni Sessanta a causa della pubblicazione dell'autobiografia sartriana *Le parole* (1964); nel volume, il filosofo riportava una frase pronunciata da Giacometti dopo essere stato investito da un'auto («Finalmente mi succede qualcosa»), riducendola a un aneddoto da macchietta esistenzialista. Sentendosi tradito dall'amico, l'artista interruppe ogni rapporto.

Mentre l'Europa affronta il proprio dramma interiore, il baricentro geopolitico e culturale dell'arte si sposta oltreoceano. Il vuoto sublime dell'Espressionismo astratto americano prende forma a New York, catalizzato dall'arrivo di maestri europei in fuga dal conflitto come Piet Mondrian e



Marcel Duchamp, le cui ricerche si innestano su un terreno già fertile presidiato da giovani autori come Mark Rothko e Arshile Gorky. All'interno della neonata Scuola di New York, Jackson Pollock incarna il mito dell'artista ribelle e tormentato, la cui biografia si sviluppa come un'estensione diretta della tela. Originario del Wyoming, Pollock cresce nei territori dell'Ovest a stretto contatto con la natura e con le culture dei nativi americani, da cui assimila l'interesse per le pratiche rituali e la pittura sulla sabbia.

Trasferitosi a New York nel 1930, studia alla Art Students League sotto Thomas Hart Benton, esponente del Regionalismo, da cui apprende la monumentalità compositiva e il ritmo del disegno per poi scardinarli radicalmente. Nel 1945 sposa la pittrice Lee Krasner, figura cardine che ne argina il temperamento autodistruttivo e lo spinge a trasferirsi a Springs, a Long Island.

Qui, in un fienile adibito a studio, Pollock sperimenta tra il 1947 e il 1950 la tecnica del *dripping*. Adagiando la tela direttamente sul pavimento, l'artista vi danza sopra lasciando sgocciolare il colore dall'alto: la superficie pittorica perde ogni centro e orientamento prospettico per farsi specchio di un puro atto esistenziale. Pollock trasforma la pittura in un'azione coreografica e muscolare, un processo in cui il corpo dell'artefice si fonde con lo spazio e con la materia reale, sancendo l'atto di nascita della *Action Painting*.

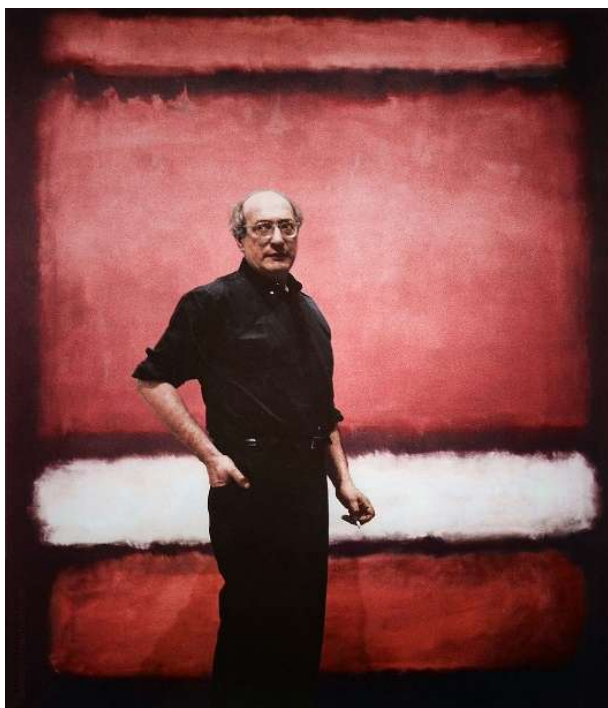
Questo modo di operare scardina secoli di tradizione accademica, il cavalletto viene definitivamente abbattuto e la superficie pittorica cessa di essere una finestra sul mondo per trasformarsi in un'arena d'azione. I grovigli stratificati di smalti e vernici industriali che si sovrappongono sulla tela non configurano immagini predeterminate, ma registrano l'impronta fisica di un'energia psichica incontrollabile. Si tratta di una pittura *all-over*, in cui ogni centimetro quadrato rivendica la medesima importanza strutturale e l'occhio dello spettatore, privato di un centro focale sicuro, si smarrisce in un labirinto visivo privo di coordinate.

Questo caos controllato non si esaurisce in un mero esercizio formale, ma riflette l'orizzonte psicologico del secondo dopoguerra, dominato dall'angoscia per l'era atomica e dalle prime tensioni della Guerra Fredda. In una realtà che ha smarrito i propri punti di riferimento morali e geopolitici, l'artista rinuncia alla pianificazione illustrativa: può solo agire nel momento presente. Il *dripping* evolve così in un esorcismo contro la paralisi esistenziale, un radicale grido d'indipendenza dell'individuo. La tela si offre come uno spazio d'azione totale, trasposizione inconscia di un'epoca in cui la distruzione di massa è divenuta una possibilità astratta, governata da schermi e pulsanti. Il gesto di Jackson Pollock si colloca all'estremo opposto rispetto al silenzio metafisico del 1914: dopo trent'anni di catastrofi, l'arte non attende più l'evento, ma si scarica sulla superficie come un fulmine, rivendicando l'urgenza di esistere nel qui e ora.

Mark Rothko condivide con Pollock la centralità all'interno della Scuola di New York, pur sviluppando un approccio diametralmente opposto. Se Pollock incarna l'energia cinetica dell'*Action Painting*, Rothko si impone come il maestro della *Color Field Painting*, orientando l'arte verso una dimensione contemplativa, silenziosa e profondamente spirituale. Egli struttura monumentali campi cromatici che vibrano e fluttuano nello spazio; una saggistica acuta vi ha letto una sorta di contro-spazio monumentale rispetto alle tragedie del secolo, luoghi di meditazione sul lutto assoluto della Shoah. I suoi rettangoli geometrici dalle stesure sfilacciate e sovrapposte non si riducono a campiture astratte, ma si configurano come varchi dimensionali. Diluendo il pigmento fino a renderlo una pellicola impalpabile, Rothko permette alla luce di filtrare dagli strati inferiori della tela, generando una pulsazione ipnotica. Le sue opere esigono una fruizione ravvicinata, quasi simbiotica: l'osservatore è chiamato a farsi inghiottire dal colore per esperire un senso di trascendenza e vertigine.

Per l'artista il colore non assume mai una funzione decorativa, ma si fa veicolo delle emozioni umane più radicali: l'estasi, la tragedia e la sventura. Nei decenni successivi, la sua tavolozza subisce un progressivo incupimento, virando verso i marroni, i viola e i neri profondi. Questo cammino verso l'oscurità culmina nella celebre *Rothko Chapel* di Houston, uno spazio interreligioso in cui quattordici enormi tele scure avvolgono il visitatore in un silenzio assoluto. Quell'ambiente solenne diviene l'estremo rifugio per un'umanità rimasta orfana di certezze dopo l'Olocausto. Schiacciato dal peso di quel vuoto e tormentato dalla depressione, l'artista si toglierà la vita nel suo studio nel 1970. Il suo sangue, versato sul pavimento, suggerirà l'ultima tragica stesura di un artefice che per tutta la vita ha tentato di dipingere l'invisibile. Con questo estremo sacrificio si chiude la parabola del Novecento: l'arte, partita dall'attesa metafisica del disastro, si congeda frantumando la materia, la carne e, infine, l'artista stesso.

È bene sottolineare che le due guerre mondiali non rappresentano un semplice capitolo isolato della storia dell'arte. Esse si configurano, piuttosto, come il vero e proprio spartiacque epistemologico tra l'alveo moderno e la dimensione contemporanea, consegnandoci tre eredità fondamentali che definiscono ancora oggi lo statuto del fare arte.



Mark Rothko

Il primo lascito risiede nel dovere inderogabile della testimonianza. Dalle imponenti tele di Anselm Kiefer, che evoca lo spettro della Germania nazista stratificando piombo, cenere e paglia, alle superfici volutamente sfocate di Gerhard Richter sulla memoria della RAF, fino alle denunce urbane di Banksy o al ciclo pittorico di Fernando Botero sulle torture di Abu Ghraib, l'arte ha smesso di potersi dichiarare estranea alla contingenza politica. L'artista è testimone della propria epoca, talvolta suo malgrado. La seconda eredità sancisce la totale libertà dei mezzi espressivi: l'opera di Burri ha dimostrato una volta per tutte che un frammento di sacco consunto possiede una densità storica e un valore concettuale superiore a qualsiasi pannello rinascimentale, proprio perché reca in sé le stigmate della realtà. In ultimo luogo, si registra il definitivo tramonto della bellezza intesa come fine ultimo dell'atto artistico. Nel

panorama post-bellico la dimensione estetica, laddove sopravvive, emerge solo come una conseguenza collaterale e quasi colpevole della ricerca della verità. La pittura cessa di essere uno specchio nitido deputato a riflettere il mondo, tramutandosi in un sudario teso a raccogliergli i frammenti. Trova così compimento la celebre intuizione che Paul Klee aveva espresso già nel 1920: *L'arte non riproduce il visibile, ma rende visibile*. Nel secondo dopoguerra, questo assunto si radicalizza, trasformando l'opera nell'unica epifania possibile di ciò che l'occhio umano non avrebbe mai voluto vedere.

Se Pollock incarna l'urlo del soldato nel cuore del conflitto, saturando lo spazio con la ferocia ritmica di un groviglio cinetico, Rothko rappresenta la cenere che si deposita lenta dopo l'esplosione, un abisso ipnotico che dilata i pigmenti fino ad azzerare ogni residuo di figurazione. In questo scontro radicale tra l'urgenza del gesto e l'assolutezza del vuoto, la carne deformata di Bacon e la materia lacerata di Burri smarriscono anche l'ultimo appiglio con il reale: il grido disperato che Picasso aveva impresso in *Guernica* si frantuma definitivamente. Quel fragile ordine di vetro che le utopie degli anni Trenta avevano tentato di opporre all'avanzata della barbarie crolla sotto il peso di una distruzione totale. Il viaggio attraverso l'arte del Novecento si chiude così in un vicolo cieco del pensiero. Dal presentimento del disastro che nel 1914 allungava le proprie ombre monumentali sulle piazze deserte di de Chirico, tramutando l'uomo in un manichino cieco, l'avanguardia approda all'impossibilità della salvezza: non rimane che sprofondare in un vuoto di puro colore che fagocita lo spettatore, lasciandolo definitivamente solo dinanzi alla fine della storia.

GENOMICA, PROTEOMICA, METABOLOMICA: TRE ASPETTI DELLA BIOLOGIA MOLECOLARE A CONFRONTO

Anna Valerio



Tra i settori più intriganti dello studio della biologia dei sistemi si sta facendo largo con sempre maggior vigore quello della metabolomica. Certo la denominazione che le è stata data è davvero cacofonica ma la ragione di questo nome così poco amato, anche se oggi usatissimo, nasce direttamente dalla sua origine storica. Questa branca di studio deriva infatti, per diretta successione logica di eventi, in prima battuta dalla genomica, che è lo studio dei geni

di un individuo e del loro funzionamento, e poi dalla cosiddetta “proteomica”, termine con il quale si definiscono le proteine codificate proprio da quei geni. La metabolomica, in questo contesto, si configura come lo studio, invece, del complesso di piccole molecole (i metaboliti) presenti in una specifica cellula o tessuto di un individuo.

Gli aspetti di questi tre settori di indagine sono peculiari: la genomica ha come oggetto di interesse i geni, cioè quegli elementi del DNA che hanno in sé le informazioni contenute in ogni cellula di un organismo. I geni sono circa 35000/40000 e sono uguali in ogni cellula di un dato organismo. Se si vuole studiare il DNA di un individuo si può usare, come materiale di analisi, una qualsiasi sua cellula purché sia dotata di nucleo perché è proprio lì che si trova il DNA e quindi i geni. I geni di quel soggetto non muteranno mai, saranno sempre gli stessi nel tempo e, proprio grazie a questo, sono paragonati a un'impronta digitale che caratterizza ogni vivente in maniera univoca. Questo è un concetto statico. Con un'immagine semplice possiamo paragonarli a lunghe serie di lettere che si strutturano in parole, si concatenano in frasi e formano libri.

Sappiamo che nei geni è contenuta l'informazione per la costruzione di proteine. Quei geni che in un certo momento sono attivi agiscono permettendo la costruzione di una determinata proteina, mentre quelli in quel dato momento inattivi non lo fanno. L'insieme di tutte le proteine presenti in una cellula o in un tessuto o, ancora, in un organo è stato chiamato proteoma per una sorta di analogia appunto con il termine genoma. Appare evidente come il proteoma, però, non sia uguale in tutte le cellule di uno stesso organismo; anzi, nei diversi tessuti pur del medesimo vivente, i geni che si sono attivati e hanno fatto proteine non sono sempre gli stessi: in un tessuto cardiaco saranno diversi da quelli del rene, del muscolo scheletrico o del tessuto nervoso. Anche se appartengono alla stessa persona. Sono proprio i diversi assetti proteici che hanno permesso lo sviluppo di organi diversi pur partendo dallo stesso DNA. E' come se un determinato giorno si decidesse di prelevare dalla nostra libreria alcuni libri per leggerli e un altro giorno altri.

Ma la cosa è ancora un po' più complessa. Il proteoma, o corredo proteico, varia nelle diverse situazioni fisiologiche: sotto stress è diverso che a riposo o in condizione di lavoro e, naturalmente, varia ancora più drammaticamente in condizioni di patologia perché allora alcuni geni possono essere messi a tacere e non dare più l'informazione per la produzione di quelle date proteine necessarie oppure altri si possono “risvegliare” con conseguenti azioni di disturbo nei riguardi delle normali attività cellulari. Il proteoma è dunque un concetto dinamico. E proprio per questa ragione il suo studio ha subito suscitato grande interesse e i ricercatori si sono letteralmente immersi ogni

volta nell'analisi, contemporanea e comparata, delle diverse migliaia di proteine di una cellula nell'intento di poter evidenziare quella o quelle che, in una specifica patologia, erano presenti in quantità più elevata o erano del tutto assenti. Quali siano i meccanismi che inducono "la scelta di leggere un gruppo di libri piuttosto che un altro" da parte di cellule vicine o addirittura contigue non è a oggi noto ma è senz'altro di enorme interesse tanto da stimolare la ricerca di numerosi gruppi in gara tra loro per ottenere risultati convincenti. Da subito si è capito però come, con questo approccio di studio, non sarebbe stato né semplice né tantomeno veloce ottenere riscontri di interesse clinico.

Oggi lo sguardo si è spinto ancora più in là: si è passati allo stadio successivo, la metabolomica appunto. Qual è il razionale di questo "terzo stadio"? Nelle varie cellule le proteine non sono entità separate ma, al contrario, interagiscono tra loro, vengono modificate da reazioni enzimatiche, si trasformano in altre molecole configurando alla fine un profilo biochimico specifico che caratterizza quella tale cellula che, proprio grazie a questo, è diversa da un'altra pur dello stesso vivente. La metabolomica studia proprio quel profilo in termini delle piccole molecole (i metaboliti a basso peso molecolare) presenti in un sistema biologico (cellule, tessuti, organi e fluidi biologici) in un particolare stato dinamico.

Questi metaboliti non solo rappresentano il prodotto finale dell'espressione genica o dell'attività enzimatica ma in più documentano anche le influenze esercitate dall'ambiente su tutto questo. L'ambiente esterno infatti condiziona il microambiente cellulare attraverso l'esposizione alla luce, i nutrienti, i gas inspirati, il contatto con agenti tossici, con coloranti, conservanti, farmaci etc. Il complesso dei metaboliti di un ambiente cellulare ne definisce il "fenotipo biochimico", cioè l'aspetto dell'espressione di quei geni, e della loro interazione con l'ambiente, di un sistema biologico nel suo insieme. Alla base di tutti i sistemi biologici si trova infatti, oltre a un preciso sistema organizzativo, un insieme di relazioni e di interazioni. I sistemi viventi funzionano mediante numerose reazioni che, attraverso la trasformazione di migliaia di sostanze, determinano flussi di materia e di energia necessari per la loro vita e per il loro funzionamento. Questi flussi sono il metabolismo.

Mentre la genomica e la proteomica suggeriscono un modo possibile di funzionamento del sistema, la metabolomica ne dà la rappresentazione reale e fornisce una risposta del momento sul funzionamento visto in modo globale nonché interconnesso con la genomica e la proteomica. E' per tali motivi che, senza nulla togliere all'interesse a comprendere il ruolo dei geni e dei loro prodotti quali le proteine, sta crescendo l'interesse per definire e comprendere come il metabolismo possa influenzare le stesse reti genetiche e proteiche. La metabolomica sono i libri di quella biblioteca che scegliamo di leggere ma soprattutto l'influenza che la loro lettura ha su di noi.

Oggi è possibile valutare il *metaboloma* di un soggetto sui suoi fluidi biologici e da esso definirne l'età, il sesso, lo stile di vita, lo stato nutrizionale, le interazioni con l'ambiente, i possibili stati patologici, l'effetto di terapie farmacologiche. Si usano tecnologie avanzate come la Spettroscopia di Risonanza Magnetica Nucleare e la Spettrometria di Massa per determinare qualitativamente e quantitativamente il profilo biochimico e fornire informazioni sulle interazioni tra i diversi processi metabolici. Sono tecniche che permettono di determinare, su un singolo campione, fino a 60-80 metaboliti contemporaneamente senza avere una conoscenza a priori dei composti ricercati. Come si intuisce, questi approcci forniscono molti dati che richiedono successive attente e complesse analisi matematiche multivariate per fornire un quadro del sistema. Queste metodologie trovano oggi molte possibilità di impiego nel campo delle scienze biomediche dove sono numerose le variabili che possono venir rilevate su soggetti che presentano una determinata patologia; ma può

anche accadere che non tutte queste variabili siano necessarie per descrivere il problema considerato.

Può bastare una piccola aliquota di sangue o addirittura un campione di urina per individuare lo stato di salute o di malattia sulla base di una valutazione integrata delle modificazioni dei livelli dei metaboliti e per definire lo stato fisio-patologico in termini sistemici o organo specifici. Oggi si possono caratterizzare patologie del sistema nervoso, patologie neonatali rare, alcune forme di tumore e di patologie cardiache. Se poi l'analisi viene effettuata in funzione del tempo è possibile valutare la direzione delle variazioni osservate, che sono legate alle perturbazioni a cui è sottoposto il sistema biologico considerato, facendo una predizione dell'evoluzione a breve dello *status* complessivo di quell'organismo e contribuendo alla comprensione del perché si instaurano certi stati patologici anziché altri. L'approccio si è dimostrato valido sia per la descrizione di patologie in essere, sia per il riconoscimento di stati pre-patologici (non ancora manifesti) legati a fattori di rischio di insorgenza delle malattie la cui conoscenza può spingere a mettere in atto piani di prevenzione.

Quando si considerano sistemi biologici complessi, le variabili sono molte e spesso correlate tra loro; in questo caso uno studio di metabolomica può fornire una visione a tutto tondo del problema e mettere in luce le relazioni tra le variabili e la loro importanza relativa. D'altro canto prendere in esame i singoli processi biologici isolati fornisce inevitabilmente una visione riduzionistica delle funzioni vitali; può semplificare notevolmente il problema in esame ma di certo fornisce un risultato poco aderente alla realtà del sistema in quanto tutto è collegato, a partire dalle informazioni contenute nei geni (genomica), per continuare con l'espressione genica nelle proteine e per finire con l'interazione dei metaboliti tra loro, con le stesse proteine e con il loro ruolo nell'evoluzione dei processi biologici.

E' facile prevedere nei prossimi anni un grosso impatto degli studi metabolomici, insieme naturalmente alla genetica funzionale e alla proteomica, nei campi della diagnostica, della terapia e delle biotecnologie così come nella ricerca farmacologica. A tempi più lunghi le previsioni sono di un contributo fondamentale nell'ambito della prevenzione e nella personalizzazione delle terapie e dell'alimentazione ad esse connesse.

ANATOMIA DELLA GUERRA FREDDA

(prima parte)

Gianfranco Coccia

La guerra si combatte con le armi, ma la pace si costruisce con la politica. E la politica quasi sempre, riflette i rapporti di forza creati dal conflitto.

Genesi



Quando il 9 novembre 1989 migliaia di cittadini della Germania orientale hanno abbattuto il Muro di Berlino, non è caduta soltanto una barriera di cemento lunga oltre centocinquanta chilometri. Si è conclusa simbolicamente un'epoca iniziata quasi mezzo secolo prima, nella quale il pianeta aveva vissuto sotto l'ombra costante della guerra nucleare senza che le due grandi superpotenze siano mai arrivate allo scontro diretto.

L'8 maggio 1945 - andando a ritroso nel tempo - con la resa della Germania nazista, l'Europa è uscita dalla più devastante guerra della sua storia. Sessanta milioni di morti, intere città rase al suolo, economie distrutte e milioni di profughi rappresentano il prezzo pagato dall'umanità. Ma proprio mentre i cannoni tacevano, stava già prendendo forma un nuovo conflitto, diverso nella natura ma non meno profondo nelle sue implicazioni strategiche.

Non sarebbe stato combattuto con grandi offensive terrestri fra le due principali potenze vincitrici. Sarebbe stata invece una contesa ideologica, politica, economica, tecnologica e militare destinata a durare quasi mezzo secolo. La Storia l'avrebbe titolata

Guerra Fredda

La sua origine affonda le radici prima del 1945. Le diffidenze reciproche tra l'Unione Sovietica guidata da *Iosif Stalin* e le democrazie occidentali erano maturate già dopo la Rivoluzione bolscevica del 1917. Per oltre vent'anni comunismo e capitalismo si erano osservati come modelli inconciliabili. La comune lotta contro Hitler aveva semplicemente congelato una rivalità destinata a riemergere con forza una volta sconfitto il nemico comune.

E' stato nel contesto delle conferenze di *Yalta* e *Potsdam* che sono emerse le prime profonde divergenze. Franklin Roosevelt, Winston Churchill e Stalin avevano definito la futura sistemazione dell'Europa partendo dal presupposto che la cooperazione fra le grandi potenze sarebbe continuata anche dopo la guerra. Era un'illusione destinata a infrangersi rapidamente.

La morte di Roosevelt, nell'aprile del 1945, ha mutato profondamente il quadro politico americano. Alla Casa Bianca salì *Harry S. Truman*, uomo meno incline ai compromessi con Mosca e convinto che l'espansionismo sovietico dovesse essere contenuto fin dai primi segnali.

Anche Stalin aveva maturato una convinzione altrettanto netta. L'URSS aveva subito oltre ventisette milioni di vittime. Nessun leader sovietico avrebbe più accettato che il proprio territorio restasse privo di una fascia di sicurezza. In effetti apparve sin da subito chiaro che l'Unione Sovietica sarebbe diventata la potenza dominante nell'est europeo: in merito tuttora si ricorda quanto ebbe a riferire a posteriori l'ex vice primo ministro jugoslavo (1953-1954) Milovan

Djilas riportando una frase pronunciata da Stalin a due mesi dalla conclusione della conferenza e più precisamente “...*questa guerra non è come le precedenti; chi occupa un territorio impone anche il proprio sistema sociale. Ognuno impone il proprio sistema nella misura in cui il suo esercito ha il potere di farlo. Non può essere altrimenti*”.

Da qui la progressiva sovietizzazione dell'Europa orientale: *Polonia, Ungheria, Romania, Bulgaria, Cecoslovacchia e Germania orientale* divennero progressivamente parte della sfera d'influenza di Mosca.

L'Occidente interpretò questa politica come l'inizio di una strategia espansionistica. Mosca, invece, la considerava una necessaria garanzia di sopravvivenza.

La Guerra Fredda nacque precisamente da questa incomprensione reciproca: ciò che una parte definiva sicurezza, l'altra lo percepiva come aggressione.

Churchill e la Cortina di Ferro

Il 5 marzo 1946 Winston Churchill pronunciò al Westminster College di Fulton, nel Missouri, uno dei discorsi più celebri del Novecento.

“Da Stettino sul Baltico a Trieste sull'Adriatico una “Cortina di Ferro” è calata sul continente”. Fotografa la nascita di due sistemi politici incompatibili.

Da una parte si consolidavano le democrazie liberali sostenute dagli Stati Uniti. Dall'altra prendevano forma le democrazie popolari sotto il controllo sovietico.

Tra questi due mondi non esisteva soltanto una frontiera politica. Esistevano economie diverse, modelli culturali opposti, concezioni incompatibili della libertà individuale e persino differenti interpretazioni della storia.

La Dottrina Truman e il contenimento del comunismo

Nel marzo del 1947 Truman presentò al Congresso quella che sarebbe passata alla storia come *Dottrina Truman*.

L'idea era semplice quanto rivoluzionaria: gli Stati Uniti avrebbero sostenuto economicamente, militarmente e diplomaticamente ogni Paese minacciato dall'espansione comunista.

Nasceva così la politica del *Containment*, elaborata dal diplomatico *George Kennan*, destinata a diventare il fondamento della strategia americana per oltre quarant'anni.

L'obiettivo non era abbattere il comunismo con una guerra preventiva, era soltanto impedirne l'espansione. Questa scelta avrebbe influenzato ogni crisi internazionale successiva, dalla Corea al Vietnam, dal Medio Oriente all'America Latina.

Il Piano Marshall: la ricostruzione come arma geopolitica

Nel giugno del 1947 il Segretario di Stato George Marshall, nel corso del famoso discorso all'Università di Harvard, annunciò il programma di ricostruzione economica dell'Europa occidentale. Oltre tredici miliardi di dollari dell'epoca sarebbero stati destinati a infrastrutture, industria, agricoltura e commercio.

Fu certamente un gigantesco piano economico, ma fu anche uno straordinario strumento geopolitico, perché Washington comprese che la miseria rappresentava il miglior alleato delle rivoluzioni. Ricostruire, infatti, l'Europa significava consolidare le democrazie e sottrarre consenso ai partiti comunisti.

Stalin comprese immediatamente la portata strategica dell'iniziativa. Impose allora ai Paesi dell'Est di rifiutare gli aiuti americani e diede impulso alla creazione del *Cominform*, destinato a coordinare

i partiti comunisti europei Il continente risultò così diviso non soltanto militarmente, ma anche economicamente.

Berlino: la prima grande crisi

La Germania rappresentava il cuore della nuova contrapposizione. Divisa in quattro zone di occupazione, essa era destinata a diventare il principale terreno di confronto fra Est e Ovest. Nel giugno del 1948 Stalin ordinò il blocco di tutti gli accessi terrestri a Berlino Ovest. L'obiettivo era costringere gli Alleati occidentali ad abbandonare la città.

La risposta americana sorprese il Cremlino.

Per undici mesi centinaia di aerei decollarono giorno e notte trasportando viveri, carbone, medicinali e materiali indispensabili alla sopravvivenza dei due milioni di abitanti della parte occidentale della città. Fu il più grande ponte aereo della storia. Stalin evitò accuratamente di abbattere quegli aerei. Truman evitò altrettanto accuratamente di forzare militarmente il blocco. Entrambi avevano già compreso un principio destinato a caratterizzare tutta la Guerra Fredda: *nessuna crisi locale doveva trasformarsi in guerra generale.*

Per la prima volta in tempo di pace gli Stati Uniti assumevano un impegno permanente nella difesa dell'Europa occidentale.

Nello stesso anno l'Unione Sovietica fece esplodere la propria prima bomba atomica.

Terminava così il monopolio nucleare americano. Quel momento rappresentò uno spartiacque nella storia mondiale. Fino ad allora Washington aveva posseduto l'arma assoluta.

Da quel momento anche Mosca disponeva della capacità di distruzione atomica.

Cominciava il vero equilibrio strategico. *Un equilibrio destinato a trasformarsi, negli anni successivi, in una gigantesca corsa agli armamenti che avrebbe prodotto decine di migliaia di testate nucleari, missili intercontinentali, sottomarini atomici e bombardieri strategici.*

Paradossalmente, proprio quella crescita impressionante della capacità distruttiva avrebbe ridotto la probabilità di una guerra diretta.

Più aumentava il potenziale di annientamento reciproco, più diventava irrazionale utilizzarlo.

Nasceva il principio che gli strateghi avrebbero definito *Mutual Assured Destruction*: la distruzione reciproca assicurata. Era un equilibrio fondato sulla paura. Ma sarebbe stato proprio quel timore a impedire, per quasi mezzo secolo, lo scoppio di una Terza guerra mondiale. E ne vediamo qui oltre il perché.

La costruzione dell'equilibrio del terrore

Corea, Mao, Eisenhower, Dulles e la nascita della deterrenza nucleare (1950-1961)

Se il biennio 1947-1949 aveva segnato la nascita dei due blocchi, gli anni Cinquanta trasformarono quella contrapposizione in un sistema geopolitico destinato a regolare gli equilibri mondiali per oltre quarant'anni. Fu in questo decennio che prese forma - come testé enunciata - la dottrina della deterrenza nucleare, non come elaborazione teorica, ma come risposta concreta all'impossibilità di combattere una guerra totale senza provocare la distruzione dell'intera civiltà industriale.

L'Occidente e il blocco sovietico iniziarono a convivere in una condizione apparentemente contraddittoria: prepararsi costantemente alla guerra per impedirne lo scoppio.

La guerra di Corea: il primo conflitto della Guerra Fredda

Il 25 giugno 1950 l'esercito della Corea del Nord attraversò il 38° parallelo invadendo la Corea del Sud. Per la prima volta il confronto ideologico tra comunismo e capitalismo assumeva la forma di una guerra convenzionale.

Washington interpretò l'invasione come il primo tassello di un'offensiva comunista globale. Mosca la considerava invece una guerra di riunificazione nazionale, sostenuta dal nuovo equilibrio di forze in Asia.

Le Nazioni Unite, approfittando dell'assenza temporanea del delegato sovietico dal Consiglio di Sicurezza, autorizzarono un intervento militare internazionale guidato dagli Stati Uniti. Il comando fu affidato al generale *Douglas MacArthur*, il protagonista della guerra nel Pacifico.

L'iniziale avanzata nordcoreana sembrò inarrestabile. Lo sbarco di Inchon, nel settembre 1950, ribaltò però completamente la situazione. Le truppe delle Nazioni Unite avanzarono rapidamente fino al fiume Yalu, al confine con la Cina.

Fu allora che la guerra cambiò natura.

Mao Tse-tung entra in scena

Per Mao Tse - tung, che solo un anno prima aveva proclamato la nascita della Repubblica Popolare Cinese, la presenza di truppe americane ai confini della Manciuria rappresentava una minaccia inaccettabile.

Nonostante un Paese ancora devastato da decenni di guerra civile, Mao decise di intervenire.

Centinaia di migliaia di "volontari del popolo" attraversarono il fiume Yalu e costrinsero le forze delle Nazioni Unite a una drammatica ritirata.

Fu uno shock per Washington.

Gli Stati Uniti si trovarono improvvisamente impegnati contro due grandi potenze comuniste: l'Unione Sovietica, che forniva armamenti e assistenza tecnica, e la Cina, che metteva in campo enormi risorse umane in ambito militare di fanteria.

Il generale che voleva usare la bomba atomica

Fu durante la guerra di Corea che il mondo comprese per la prima volta quanto fosse sottile il confine tra guerra convenzionale e guerra nucleare.

MacArthur, convinto che il conflitto dovesse essere vinto rapidamente, propose di bombardare con ordigni atomici le basi cinesi oltre il fiume Yalu.

La proposta suscitò un acceso dibattito all'interno dell'amministrazione americana. Harry Truman comprese che un attacco nucleare contro la Cina avrebbe quasi certamente provocato il coinvolgimento diretto dell'Unione Sovietica. La guerra locale sarebbe diventata una guerra mondiale.

Nel 1951 il Presidente prese una decisione destinata a entrare nella storia: destituì MacArthur dal comando. Fu un messaggio inequivocabile. Nessun comandante militare avrebbe potuto trascinare gli Stati Uniti in un conflitto atomico contro la volontà del potere politico. Da quel momento la prudenza strategica divenne parte integrante della dottrina americana.

La Cina di Mao e Chou- Enlai

L'immagine della Cina come semplice alleato dell'URSS è storicamente riduttiva.

Mao condivideva con Stalin l'ideologia comunista, ma coltivava un'ambizione autonoma: trasformare la Cina nella guida della rivoluzione asiatica.

In questa strategia svolse un ruolo fondamentale *Chou- Enlai*, da molti ritenuto il più raffinato diplomatico del XX secolo.

Pragmatico, colto e dotato di straordinarie capacità negoziali, Chou comprese che Pechino non poteva limitarsi a seguire Mosca. Doveva diventare un protagonista autonomo.

La Conferenza di Bandung del 1955, che riunì ventinove Paesi afroasiatici, segnò l'inizio di una nuova stagione diplomatica. Nacque il Movimento dei *Paesi Non Allineati*, destinato a modificare profondamente la geografia politica della Guerra Fredda: molti Stati appena usciti dal colonialismo rifiutavano infatti di scegliere tra Washington e Mosca.

Eisenhower e la "New Look Strategy"

Nel gennaio 1953 *Dwight D. Eisenhower*, il generale che aveva guidato lo sbarco in Normandia, divenne Presidente degli Stati Uniti.

A differenza di Truman, conosceva personalmente il costo umano della guerra.

Era convinto che gli Stati Uniti non potessero sostenere all'infinito enormi eserciti convenzionali dispiegati in tutto il mondo. Affidò quindi al Segretario di Stato *John Foster Dulles* il compito di elaborare una nuova strategia.

Nacque così la New Look Strategy. L'idea era semplice: ridurre le spese per le forze convenzionali aumentando enormemente il peso della deterrenza nucleare.

Se l'Unione Sovietica avesse aggredito un alleato occidentale, gli Stati Uniti avrebbero risposto con una rappresaglia devastante. Questa dottrina fu definita *Massive Retaliation*. Il messaggio era chiaro. Ogni aggressione avrebbe potuto trasformarsi in una guerra atomica. La minaccia doveva scoraggiare qualsiasi iniziativa sovietica.

John Foster Dulles e la "Brinkmanship"

Fu ancora Dulles a elaborare un concetto destinato a diventare celebre: la *Brinkmanship*, letteralmente "politica dell'orlo del precipizio".

Secondo questa teoria, una superpotenza doveva dimostrare di essere disposta a spingersi fino al limite dello scontro pur di convincere l'avversario della propria determinazione.

Era una strategia estremamente rischiosa. Funzionava soltanto se entrambe le parti mantenevano il controllo della crisi. La Guerra Fredda sarebbe stata costellata da episodi in cui Washington e Mosca arrivarono a pochi passi dal punto di non ritorno, salvo poi fermarsi all'ultimo momento. Il successo della deterrenza dipendeva proprio da questo delicato equilibrio tra fermezza e autocontrollo.

La risposta sovietica

Alla morte di Stalin, nel marzo 1953, il sistema sovietico attraversò una fase di profonda incertezza. Dopo una complessa lotta interna emerse *Nikita Kruscev*, destinato a guidare l'URSS per oltre un decennio.

Contrariamente alla retorica occidentale dell'epoca, Kruscev non era un leader incline all'avventura militare. Era impulsivo, spesso imprevedibile, ma perfettamente consapevole della superiorità economica americana. Scelse quindi di competere soprattutto nel settore missilistico e spaziale.

Il lancio dello *Sputnik*, nel 1957, ebbe un enorme impatto psicologico. Per la prima volta gli americani scoprirono che l'Unione Sovietica possedeva la tecnologia necessaria a colpire direttamente il territorio degli Stati Uniti. L'illusione dell'inviolabilità americana era finita.

Nato e Patto di Varsavia

Nel 1955, in risposta all'ingresso della Germania Ovest nella *Nato*, Mosca diede vita al *Patto di Varsavia*. L'Europa risultò definitivamente divisa in due sistemi militari contrapposti. Da un lato gli

Stati Uniti, il Canada e l'Europa occidentale. Dall'altro l'Unione Sovietica e i suoi satelliti. Il confine più simbolico correva attraverso la Germania. Nella Repubblica Federale Tedesca il cancelliere *Konrad Adenauer* guidò la ricostruzione economica e il pieno inserimento nell'Occidente.

La cosiddetta *Wirtschaftswunder*, il "miracolo economico tedesco", dimostrò come stabilità politica, mercato e aiuti americani potessero trasformare un Paese sconfitto nella principale economia europea.

De Gaulle e l'autonomia strategica francese

Mentre Adenauer puntava sull'integrazione atlantica, *Charles De Gaulle* seguiva una strada diversa. Il generale francese riteneva che l'Europa non dovesse dipendere esclusivamente dall'ombrello nucleare americano. Per questo promosse la costruzione della *Force de Frappe*, la deterrenza atomica nazionale francese.

Secondo De Gaulle, un Paese veramente sovrano doveva essere in grado di garantire autonomamente la propria sicurezza. Questa visione influenzò profondamente il dibattito strategico europeo e anticipò temi che ancora oggi accompagnano la discussione sull'autonomia della difesa europea.

Harold Macmillan e la "special relationship"

Nel Regno Unito, il primo ministro *Harold Macmillan* consolidò il rapporto privilegiato con Washington, la cosiddetta *special relationship*. Londra comprese che, dopo il declino dell'Impero britannico, il proprio peso internazionale sarebbe dipeso dalla stretta cooperazione con gli Stati Uniti, soprattutto nel campo nucleare e dell'intelligence.

Il Regno Unito divenne così il principale partner europeo della strategia americana.

Il paradosso dell'equilibrio del terrore

Alla fine degli anni Cinquanta il mondo appariva più armato che mai.

Le due superpotenze disponevano ormai di molti ordigni atomici, bombardieri strategici, missili balistici e sottomarini nucleari. Eppure, proprio mentre cresceva la capacità di distruzione, diminuiva la probabilità di una guerra diretta.

Gli strateghi cominciarono a parlare di *equilibrio del terrore*.

L'espressione non indicava un semplice accumulo di armi, ma una precisa relazione psicologica tra gli avversari.

Entrambi sapevano che il primo colpo avrebbe inevitabilmente provocato una risposta devastante. La vittoria diventava impossibile. L'annientamento, invece, era garantito.

Da questa consapevolezza nacque quella forma di razionalità strategica che avrebbe impedito, almeno tra le superpotenze, il ricorso alle armi nucleari. Fu una pace armata, fragile e spesso drammatica. Ma fu pur sempre pace.

Nessuno poteva ancora immaginare che, nel giro di pochi anni, il mondo sarebbe arrivato a sole poche ore da una guerra atomica globale. Quel momento avrebbe avuto un nome destinato a entrare nella storia: *la crisi dei missili di Cuba*.

I tredici giorni che salvarono il mondo

La crisi di Cuba, l'apice della Guerra Fredda e la consacrazione della deterrenza nucleare (1962)

Se esiste un momento in cui l'umanità si è trovata realmente sull'orlo dell'autodistruzione, quel momento non è la Seconda guerra mondiale, bensì l'ottobre del 1962. Per tredici giorni, dal 16 al

28 ottobre, il destino del pianeta fu affidato alle decisioni di un ristretto gruppo di uomini riuniti tra la Casa Bianca e il Cremlino. Mai prima di allora il rischio di una guerra nucleare era stato così concreto. Mai, probabilmente, lo è stato altrettanto dopo.

La crisi dei missili di Cuba rappresenta il punto culminante della Guerra Fredda, ma anche il momento in cui le due superpotenze compresero definitivamente che la deterrenza non era una teoria elaborata nei centri studi militari: era la sola barriera rimasta tra la civiltà e l'annientamento. E veniamo dunque a Cuba

Dopo la rivoluzione, Cuba diventa il fronte avanzato di Mosca

Nel gennaio 1959 *Fidel Castro*, con *Ernesto "Che" Guevara* e il *Movimento 26 Luglio*, rovesciò la dittatura di Fulgencio Batista. Inizialmente Washington non interpretò il nuovo governo come una minaccia strategica. Castro stesso non si dichiarava apertamente comunista e cercò, almeno nei primi mesi, un rapporto pragmatico con gli Stati Uniti.

L'evoluzione fu però rapidissima. Le nazionalizzazioni delle imprese americane, l'embargo economico imposto da Washington e il progressivo isolamento dell'isola spinsero L'Avana verso Mosca. *Nikita Kruscev* colse immediatamente l'opportunità: avere un alleato socialista a meno di duecento chilometri dalla Florida significava spezzare il tradizionale predominio statunitense nei Caraibi.

La fallita invasione della Baia dei Porci, nell'aprile 1961, aggravò ulteriormente la situazione. L'operazione, organizzata dalla CIA e approvata dal giovane presidente *John Fitzgerald Kennedy*, si concluse con un clamoroso fallimento. Castro uscì politicamente rafforzato, mentre Kruscev maturò la convinzione che un secondo tentativo americano fosse solo questione di tempo.

Fu in questo contesto che nacque l'idea destinata a cambiare la storia.

L'operazione "Anadyr"

Nell'estate del 1962 il Cremlino avviò in gran segreto *l'Operazione Anadyr*, uno dei più audaci inganni strategici della Guerra Fredda. Sotto la copertura dell'invio di materiale agricolo e di tecnici civili, l'Unione Sovietica trasferì a Cuba decine di migliaia di militari, bombardieri, batterie antiaeree e soprattutto missili balistici a medio raggio armati con testate nucleari.

Per Kruscev l'operazione rispondeva a tre obiettivi fondamentali:

- *il primo era proteggere definitivamente il regime di Castro.*
- *il secondo consisteva nel riequilibrare il vantaggio strategico americano dato che gli Stati Uniti avevano già dispiegato missili Jupiter in Turchia e in Italia, capaci di raggiungere il territorio sovietico in pochi minuti.*
- *il terzo era dimostrare che l'URSS poteva modificare gli equilibri globali anche nell'emisfero occidentale, tradizionalmente considerato il "cortile di casa" di Washington.*

Le fotografie degli U-2

Il 14 ottobre 1962 un aereo spia Lockheed U-2 fotografò chiaramente le rampe missilistiche in costruzione. Due giorni dopo le immagini arrivarono sulla scrivania del Presidente Kennedy. Non esistevano più dubbi.

Nel cuore dei Caraibi stavano per essere installati missili nucleari in grado di colpire Washington, New York, Atlanta e gran parte delle città americane in pochi minuti.

Kennedy convocò immediatamente un gruppo ristretto di consiglieri destinato a diventare celebre con il nome di ExComm (Executive Committee of the National Security Council).

Per quasi due settimane la Casa Bianca divenne il centro decisionale da cui dipendeva il futuro dell'umanità.

Le opzioni sul tavolo

I vertici militari proponevano un massiccio bombardamento preventivo seguito dall'invasione dell'isola.

Il Capo di Stato Maggiore, generale Maxwell Taylor, sosteneva che gli Stati Uniti dovessero eliminare immediatamente le basi missilistiche.

Altri consiglieri, fra cui il Segretario alla Difesa Robert McNamara, mettevano però in guardia il Presidente.

Un attacco avrebbe quasi certamente ucciso militari sovietici. Mosca sarebbe stata costretta a reagire. La crisi sarebbe degenerata in una guerra generale. Kennedy comprese il rischio. Scelse una terza via. Non avrebbe invaso Cuba. Avrebbe imposto una *quarantena navale* - termine preferito a "blocco", che in diritto internazionale equivale a un atto di guerra - impedendo l'arrivo di nuove armi sovietiche. Era una decisione rischiosa, ma lasciava ancora aperto uno spazio per la diplomazia.

Il mondo trattenne il respiro. Il 22 ottobre Kennedy parlò in diretta televisiva alla nazione: per la prima volta milioni di persone appresero che il pianeta era entrato nella fase più pericolosa della sua storia.

Negli Stati Uniti iniziarono gli acquisti di emergenza. Molte famiglie costruirono rifugi antiatomici. Le scuole ripresero le esercitazioni contro un eventuale attacco nucleare.

Anche in Europa la tensione raggiunse livelli mai conosciuti. Il primo ministro britannico Harold Macmillan, stretto alleato di Washington, sostenne la linea di Kennedy ma insistette affinché ogni decisione militare fosse accompagnata da un'intensa attività diplomatica.

In Francia, Charles De Gaulle fu tra i primi leader europei a dichiarare pieno sostegno agli Stati Uniti, affermando di fidarsi delle prove fotografiche americane senza pretendere ulteriori verifiche.

Gromyko e il doppio linguaggio della diplomazia

Pochi giorni prima dell'annuncio pubblico della crisi, il ministro degli Esteri sovietico *Andrej Gromyko* era stato ricevuto alla Casa Bianca. Durante l'incontro aveva assicurato che gli aiuti sovietici a Cuba avevano esclusivamente natura difensiva.

Kennedy, che già conosceva il contenuto delle fotografie degli U-2, evitò di svelare quanto sapesse realmente. Fu uno dei momenti più delicati dell'intera vicenda. Entrambi i protagonisti recitavano una parte. Entrambi cercavano di guadagnare tempo. Entrambi sapevano che un errore avrebbe potuto avere conseguenze irreversibili.

Il "sabato nero"

Il 27 ottobre 1962 è ricordato dagli storici come il *Black Saturday*.

In poche ore si verificarono tre episodi che avrebbero potuto innescare la guerra:

- un aereo U-2 americano fu abbattuto sopra Cuba;
- un secondo U-2 sconfinò accidentalmente nello spazio aereo sovietico in zona Alaska;
- nel Mar dei Caraibi cacciatorpediniere americani individuarono il sommergibile sovietico B-59 armato con un siluro nucleare.

Sottoposto a profondità esplosive e convinto che la guerra fosse già iniziata, il comandante Savickij ordinò di preparare il lancio dell'arma atomica. Per utilizzarla era però necessario il consenso unanime di tre ufficiali. Uno di essi, il comandante della flottiglia Vasilij Archipov, si oppose. Insistette perché il sommergibile emergesse prima di prendere una decisione. La sua fermezza

impedì quello che molti storici considerano il possibile inizio della Terza guerra mondiale. È uno degli episodi più straordinari della storia contemporanea: il destino del mondo dipese, per alcuni minuti, dalla lucidità di un singolo ufficiale.

Il compromesso segreto

Mentre i militari preparavano i piani di guerra, Kennedy e Kruscev continuavano a cercare una via d'uscita. Il compromesso fu raggiunto attraverso canali riservati.

L'Unione Sovietica avrebbe ritirato i missili da Cuba sotto controllo internazionale.

Gli Stati Uniti si sarebbero impegnati a non invadere l'isola.

Ma esisteva anche una clausola rimasta segreta per molti anni. Washington accettò di ritirare, alcuni mesi dopo, i propri missili Jupiter installati in Turchia.

Pubblicamente sembrò una vittoria americana. In realtà entrambe le superpotenze avevano fatto concessioni.

Entrambe poterono presentarsi come vincitrici davanti alle rispettive opinioni pubbliche. Soprattutto, entrambe evitarono una guerra che nessuna avrebbe potuto vincere.

La nascita della "linea rossa"

La crisi lasciò un insegnamento profondo. La lentezza delle comunicazioni diplomatiche aveva aumentato enormemente il rischio di incomprensioni.

Nel 1963 fu quindi istituito il celebre *telefono rosso*, una linea diretta tra la Casa Bianca e il Cremlino. Contrariamente all'immaginario collettivo non era un telefono nel senso tradizionale, ma inizialmente un collegamento telegrafico cifrato, poi evoluto in sistemi di comunicazione sempre più sofisticati.

La sua funzione era semplice: *consentire ai leader delle due superpotenze di parlarsi immediatamente durante una crisi*.

Anche questo rappresentò un prodotto della deterrenza. Quando la distruzione reciproca è possibile, la comunicazione diventa essa stessa uno strumento di sicurezza.

La lezione del 1962

La crisi di Cuba modificò profondamente le strategie della Guerra Fredda.

Kennedy comprese che il dialogo con Mosca non costituiva un segno di debolezza.

Kruscev comprese che il rischio calcolato non poteva trasformarsi in avventurismo.

Entrambi avevano guardato dentro l'abisso. Entrambi avevano deciso di allontanarsene.

Da quel momento iniziò una fase nuova, nella quale la competizione rimase durissima, ma fu accompagnata da un crescente ricorso al controllo degli armamenti, ai negoziati strategici e ai canali diplomatici permanenti.

La deterrenza nucleare aveva superato il suo esame più difficile. Non perché avesse eliminato il pericolo, ma perché aveva costretto i leader a riconoscere una verità destinata a segnare tutto il resto del XX secolo: nell'era atomica, la vittoria assoluta è un'illusione. La sola vittoria possibile consiste nell'evitare la guerra.

Eppure, mentre Washington e Mosca imparavano a convivere con il loro equilibrio strategico, il resto del mondo continuava a bruciare. La Guerra Fredda non si combatté a Berlino o a Washington: si combatté nelle risaie del Vietnam, nei deserti del Medio Oriente, nelle giungle dell'America Latina e nelle savane africane. Furono le guerre *per procura* (*proxy wars*), il prezzo pagato dalle periferie del mondo per preservare l'equilibrio tra le superpotenze.

Le guerre per procura e la diplomazia della distensione

Dal Vietnam al Medio Oriente: quando le superpotenze si affrontavano senza combattersi direttamente. Dopo la crisi di Cuba del 1962, Washington e Mosca avevano compreso che una guerra diretta avrebbe significato la reciproca distruzione. La consapevolezza del rischio nucleare non eliminò però il confronto geopolitico. Lo trasformò. La Guerra Fredda cambiò volto. Le superpotenze continuarono a contendersi l'influenza globale, ma lo fecero evitando accuratamente lo scontro diretto. I conflitti si spostarono nelle periferie del sistema internazionale: Asia, Medio Oriente, Africa e America Latina divennero il teatro delle cosiddette guerre per procura nelle quali *Stati Uniti e Unione Sovietica sostenevano governi, movimenti rivoluzionari o coalizioni regionali senza affrontarsi apertamente*. Fu una forma di guerra limitata solo in apparenza. Per le popolazioni coinvolte significò decenni di devastazioni, instabilità politica e milioni di vittime.

Il Vietnam: la guerra che cambiò l'America

Se la Corea aveva dimostrato che il comunismo poteva essere contenuto, il Vietnam dimostrò che la superiorità militare non garantiva la vittoria politica.

Dopo la sconfitta francese a Dien Bien Phu nel 1954, gli accordi di Ginevra avevano diviso temporaneamente il Paese lungo il 17° parallelo. A nord governava *Ho Chi Minh*, sostenuto da Mosca e Pechino; a sud si era consolidato un regime appoggiato dagli Stati Uniti.

Washington interpretò il Vietnam attraverso la cosiddetta *teoria del domino*: se Saigon fosse caduta, tutta l'Asia sudorientale avrebbe potuto passare sotto l'influenza comunista.

Fu questa convinzione a giustificare il progressivo coinvolgimento americano.

Con *John Fitzgerald Kennedy* aumentarono gli istruttori militari; con *Lyndon B. Johnson*, dopo il controverso incidente del Golfo del Tonchino del 1964, gli Stati Uniti entrarono pienamente in guerra.

Nel momento di massimo impegno erano presenti in Vietnam oltre mezzo milione di soldati americani. Eppure, la superiorità tecnologica non bastò. Bombardamenti strategici, elicotteri d'assalto, defolianti chimici come l'Agent Orange e una potenza di fuoco senza precedenti si rivelarono insufficienti contro una guerriglia capace di sfruttare il territorio, il sostegno della popolazione e una straordinaria capacità di resistenza.

L'offensiva del *Tet* del 1968 rappresentò il punto di svolta psicologico. Pur essendo una sconfitta militare per il Vietnam del Nord, essa convinse l'opinione pubblica americana che quella guerra non potesse essere realmente vinta.

Per la prima volta la televisione entrava quotidianamente nelle case mostrando immagini di combattimenti, villaggi distrutti e bare avvolte nella bandiera americana.

La Guerra Fredda cessava di essere un confronto astratto. Diventava un trauma nazionale.

Nixon e Kissinger: la geopolitica del realismo

Quando *Richard Nixon* entrò alla Casa Bianca nel 1969, comprese che gli Stati Uniti non potevano continuare una guerra senza prospettive strategiche. Accanto a lui emerse una delle figure più influenti della diplomazia del Novecento: *Henry Kissinger*.

Professore di Harvard, studioso della diplomazia europea dell'Ottocento e convinto sostenitore del principio dell'equilibrio di potenza, Kissinger introdusse nella politica estera americana una visione profondamente realista. Per lui le relazioni internazionali non erano governate dall'ideologia, bensì dagli interessi strategici.

Da questa impostazione nacquero tre decisioni destinate a cambiare gli equilibri mondiali:

- *la prima fu la vietnamizzazione del conflitto, cioè il progressivo trasferimento della responsabilità militare alle forze del Vietnam del Sud;*
- *La seconda fu il dialogo con Mosca;*

- *La terza, forse la più sorprendente, fu l'apertura diplomatica verso la Cina di Mao.*

La frattura tra Mosca e Pechino

Negli anni Sessanta era ormai evidente che il blocco comunista non costituiva un fronte monolitico. Tra Mao Tse-tung e la dirigenza sovietica erano emerse profonde divergenze ideologiche e strategiche.

Pechino accusava Mosca di aver tradito lo spirito rivoluzionario. Mosca considerava Mao un leader imprevedibile. Nel 1969 si arrivò perfino a scontri armati lungo il fiume Ussuri.

Kissinger comprese immediatamente il potenziale geopolitico di quella frattura. Nel luglio 1971 compì una missione segreta a Pechino. L'anno successivo Nixon divenne il primo presidente americano a visitare la Repubblica Popolare Cinese. Fu uno dei più grandi capolavori diplomatici del secolo.

Washington riuscì a trasformare il principale alleato asiatico dell'URSS in un interlocutore strategico, modificando radicalmente gli equilibri della Guerra Fredda.

Il Medio Oriente: il nuovo epicentro della competizione

Se il Vietnam rappresentò il principale teatro asiatico della Guerra Fredda, il Medio Oriente ne divenne il laboratorio geopolitico più complesso.

La figura dominante degli anni Cinquanta e Sessanta fu *Gamal Abdel Nasser*, presidente dell'Egitto. Nazionalista, carismatico e promotore del panarabismo, Nasser cercò di mantenere una posizione autonoma tra i due blocchi. Pur ricevendo importanti aiuti militari sovietici, evitò accuratamente di trasformare l'Egitto in un semplice satellite di Mosca. La crisi di Suez del 1956 mostrò chiaramente come il vecchio ordine coloniale fosse ormai tramontato. Francia e Regno Unito, insieme a Israele, tentarono di riprendere il controllo del Canale di Suez dopo la sua nazionalizzazione. Ma furono proprio Stati Uniti e Unione Sovietica, per ragioni diverse, a costringere gli alleati europei al ritiro.

Era la dimostrazione che il mondo non era più dominato dalle potenze coloniali tradizionali. L'epoca delle superpotenze era definitivamente iniziata.

La Guerra dei Sei Giorni

Nel giugno del 1967 Israele lanciò un attacco preventivo contro Egitto, Siria e Giordania. In appena sei giorni l'esercito israeliano conquistò il Sinai, Gaza, la Cisgiordania, Gerusalemme Est e le Alture del Golan.

La rapidità della vittoria modificò profondamente gli equilibri regionali.

Gli Stati Uniti consolidarono progressivamente il proprio rapporto strategico con Israele.

L'Unione Sovietica intensificò invece il sostegno ai Paesi arabi.

Il Medio Oriente divenne così uno dei principali scenari della competizione tra Est e Ovest.

La guerra del Kippur e il ruolo di Kissinger

Nell'ottobre 1973 Egitto e Siria tentarono di riconquistare i territori perduti.

L'attacco, lanciato durante la festività ebraica dello Yom Kippur, colse inizialmente Israele di sorpresa. Per alcune settimane il rischio di uno scontro diretto tra Stati Uniti e URSS tornò a crescere. Mosca riforniva gli eserciti arabi. Washington organizzò un gigantesco ponte aereo per sostenere Israele.

Fu allora che Kissinger dispiegò tutta la sua abilità diplomatica.

Con una paziente attività di mediazione - passata alla storia come *shuttle diplomacy* - riuscì a ottenere il cessate il fuoco e ad avviare il primo processo negoziale tra Israele ed Egitto. Anche in questo caso la logica della deterrenza svolse un ruolo decisivo.

Le due superpotenze sostenevano parti opposte, ma evitarono accuratamente qualsiasi confronto diretto.

Andrej Gromyko, il volto della diplomazia sovietica

Per oltre un quarto di secolo il principale interlocutore americano fu il ministro degli Esteri sovietico *Andrej Gromyko*.

In Occidente era soprannominato "Mr. Nyet" per la sua apparente inflessibilità. In realtà era uno straordinario negoziatore. Dietro la rigidità formale nascondeva una profonda conoscenza della diplomazia e un approccio estremamente pragmatico. Fu protagonista di quasi tutti i grandi negoziati strategici della Guerra Fredda. Come Kissinger, era consapevole che il vero obiettivo non fosse sconfiggere l'avversario, bensì impedire che la competizione sfuggisse al controllo.

La stagione della distensione

Tra la fine degli anni Sessanta e la metà degli anni Settanta prese forma quella che gli storici definiscono *détente*, la *distensione*. Non significava amicizia. Significava gestione razionale della rivalità.

Nel 1972 Nixon e il leader sovietico Leonid Brežnev firmarono gli accordi SALT 1 (Strategic Arms Limitation Talks), che limitarono il numero dei sistemi antimissile e posero i primi vincoli alla corsa agli armamenti strategici. Fu un passaggio storico.

Per la prima volta le due superpotenze riconoscevano formalmente che la sicurezza non dipendeva dall'accumulo infinito di armamenti, ma anche dalla loro regolamentazione.

Nello stesso spirito si sviluppò l'*Ostpolitik* del cancelliere tedesco *Willy Brandt*, che promosse il dialogo con la Germania Est e con l'Europa orientale.

La Guerra Fredda entrava in una fase più matura. Le crisi non scomparvero, ma vennero sempre più spesso accompagnate da strumenti diplomatici permanenti. Un equilibrio ancora fragile. La distensione non eliminò le contraddizioni del sistema. Le due superpotenze continuarono a competere nello spazio, nella tecnologia, nell'intelligence e nell'influenza politica sul Terzo Mondo. La corsa agli armamenti proseguì. Anche le *guerre per procura* continuarono in Africa, America Latina e Asia.

Eppure qualcosa era cambiato. Dopo Cuba, nessun leader americano o sovietico poteva ignorare le conseguenze di un errore di calcolo. La deterrenza nucleare non aveva reso il mondo più giusto. Lo aveva reso, almeno tra le grandi potenze, più prudente.

L'ESSENZA E LA SEMPLICITÀ: IL MINIMALISMO

Alessandro Giuriati



Il fenomeno artistico e culturale conosciuto con il termine esemplificativo di minimalismo è molto più di una semplice tendenza estetica: delinea una filosofia di vita che incentiva la riduzione di tutto quello che può ritenersi superfluo per orientarsi all'essenziale. Questa corrente ha influenzato l'arte, l'architettura e il design degli interni, così come le pratiche della vita quotidiana nella tendenza al raggiungimento di una maggiore veridicità e autenticità dell'esistenza.

Le origini del minimalismo, così come viene

inteso oggi, si possono trovare nelle arti visive e in particolare modo nell'arte contemporanea degli anni '60 e '70 del Novecento. Artisti come Donald Judd, Agnes Martin e Dan Flavin iniziano in quegli anni ad utilizzare forme semplici e colori di base, riflettendo un'idea di bellezza che deve risiedere nella semplicità: le opere minimaliste eliminano il superfluo per concentrarsi su forme geometriche e materiali puri.

In architettura, il minimalismo emerge come reazione alla complessità e alle eccessive decorazioni del modernismo. Architetti come Tadao Ando e John Pawson abbracciano spazi aperti, linee pulite e utilizzano una palette limitata di materiali e colori, per creare ambienti che promuovono calma e meditazione. Questa tendenza si estende rapidamente al design degli interni, dove l'importanza del "less is more" (meno è di più), retaggio di Mies Van Der Rohe, governa il modo in cui si progettano gli spazi abitativi.

L'arte minimalista si distingue per il suo approccio riduzionista, capace di enfatizzare l'oggetto d'arte stesso piuttosto che il contesto o l'intenzione dell'artista. Questa forma d'arte spinge gli spettatori a confrontarsi con l'essenza del vedere e a mettersi in discussione nei confronti del significato di ciò che stanno osservando.

Nel campo dell'architettura e del design d'interni, il minimalismo si traduce quindi in spazi lineari, ariosi e luminosi: l'utilizzo di materiali naturali come il legno e la pietra, in combinazione con il bianco e le tonalità neutre, compone un'atmosfera semplice ed essenziale con l'obiettivo di creare ambienti accessibili in cui l'utente si senta rilassato e ispirato.

L'estensione di un'impostazione stilistica minimalista alla vita di tutti i giorni comporta necessariamente l'eliminazione di tutti gli oggetti inutili, con il successivo impegno ad orientarsi più nelle esperienze rispetto che ai beni materiali. Tale approccio incoraggia le persone ad utilizzare il proprio tempo e le proprie risorse in modo più significativo e consapevole, in modo da rendere la propria vita più felice e soddisfacente.

Di conseguenza, anche la moda declinata su canoni minimalisti sviluppa colori neutri, tessuti di alta qualità, silhouette pulite e mancanza di eccessi: quello che si enfatizza è l'importanza di poter disporre di un guardaroba composto da una "capsule collection", in cui ogni pezzo ha un suo significato e una sua funzione.

I vantaggi psicologici e pratici che derivano dall'applicazione dei concetti minimalisti si riscontrano in una riduzione oggettiva di stress e ansia dovuta agli effetti positivi del vivere in ambienti semplici e ordinati in cui si creano spazi che incoraggiano concentrazione e creatività. Inoltre, la riduzione dei consumi conseguente all'utilizzo di oggetti durevoli e di maggiore qualità risulta essere assai più sostenibile rispetto all'orientarsi su un qualsiasi altro prodotto non corrispondente ai canoni minimalisti.

Malgrado siano evidenti i numerosi vantaggi che l'adesione a questo tipo di filosofia comporta, non sono mancate le inevitabili critiche.

In prima battuta alcuni sostengono che il minimalismo può apparire elitario e inaccessibile, forse perché rivolto principalmente a una classe media o alta, escludendo coloro che non possono permettersi beni di alta qualità o spazi abitativi ampi e luminosi.

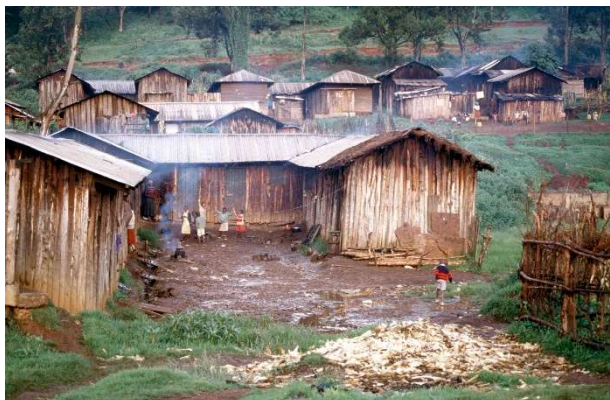
In secondo luogo, alcuni critici avvertono che può diventare una forma di eccesso a sé stante: la costante ricerca in ogni contesto del perfetto approccio minimalista può comportare frustrazioni e pressioni per chi non riesca agevolmente a perseguirla.

Oltre a questo, c'è un rischio concreto di perdita del valore sentimentale degli oggetti. In un mondo in cui ogni oggetto deve avere necessariamente una giustificazione per esistere sulla base della sua utilità o estetica, viene a mancare completamente la rilevanza del mantenimento dei ricordi e delle storie personali legate agli spazi che viviamo o agli oggetti che ci accompagnano giorno per giorno. Il minimalismo, con il suo richiamo alla semplicità e all'essenziale, offre un'importante alternativa a una vita segnata dal consumismo e dall'eccesso. Attraverso le sue applicazioni nell'arte, nell'architettura, nella moda e nella vita quotidiana ci invita a riflettere su ciò che veramente conta e a comportarci in modo più consapevole. Tuttavia, è fondamentale considerare i potenziali limiti e le critiche a questo movimento: solo in questo modo si potrà abbracciare il minimalismo per avere una vita più autentica e soddisfacente, senza cadere nelle trappole del perfezionismo o dell'esclusione.

L'equilibrio è il giusto metodo con cui il minimalismo può diventare un mezzo per liberarsi dai retaggi più inutili senza sacrificare la ricchezza delle esperienze e delle relazioni significative maturate nell'esistenza.

MAINA, LA BARACCOPOLI DELL'ABBANDONO

Giovanni La Scala



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

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

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

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

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

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

Non c'è illuminazione pubblica e di notte sulla baraccopoli scende un buio nero come la pece, se si



eccettuano due o tre bettole, luogo di incontro di ubriachi e prostitute, illuminate dalla fioca luce di poche lampadine alimentate da generatori o da una ragnatela di cavi elettrici illegali.

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

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

altitudine.

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

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

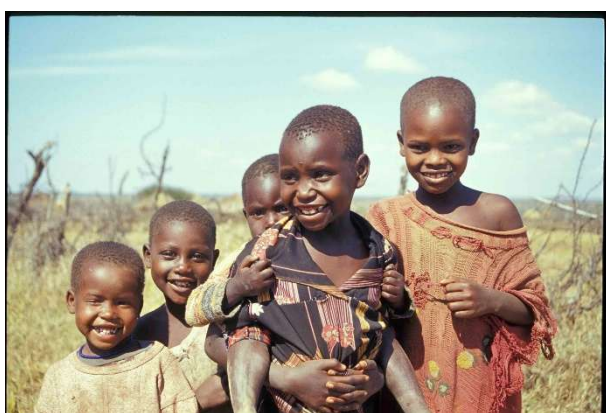
Peter, suo fratello più piccolo: ha solo nove anni.

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

Nel buio più fitto Wilkinson parla e racconta qualche storia. A Peter piace quando suo fratello racconta delle storie avvincenti o che fanno ridere. Lo ascolta con ammirazione e si sforza di non addormentarsi. Quando scende il silenzio e lui è ancora sveglio, allora si sposta piano piano fino a sentire il calore del corpo del fratello. E' il momento più magico per lui, quello più atteso. E allora si addormenta tranquillo avvolto dal tepore umido della discarica, rassicurato dal quel contatto e dall'odore familiare di Wilkinson.

ORO SU ORO

Umberto Simone



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

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

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

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

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

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

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

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

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

D'oro la cipria, d'oro la veste: insomma, nonostante quello squisito delicatissimo dettaglio del tardivo pudore, quasi un idolo: ma un idolo che può essere molto indifeso, come quando, nella quartina 21, stremata dagli abbracci, emette ormai sussurrando solo dolci suoni indistinti, e che a tratti si comporta in un modo del tutto terreno, quotidiano, familiare, staremmo per dire

“normale”, nonostante l’eccezionalità della situazione e dei protagonisti, come per esempio nella quartina 11, dove una notte a lui sfugge uno starnuto (e qui qualche invidioso potrebbe esultare: Per forza! perché è vero che laggiù fa più caldo, ma questi due stanno sempre nudi!) e allora lei, temendo che l’incontro venga scoperto, invece di dirgli il *“Jiva”* che corrisponde al nostro *“Salute”*, sostituisce alla parola un gesto ugualmente augurale, e si porta quindi in silenzio all’orecchio una foglia d’oro ... e di quale altro materiale, se no? In breve, la donna amata contiene tutto, è sia figlia da coccolare che sposa alla quale avvinghiarsi, è sia principessa che schiava, sia divina che terrestre, è insieme timida ed audace, pudica e sfrontata, riunisce ed armonizza tutti gli opposti, e nella quartina 46 il suo ventre è addirittura un altare, e già nella strofa che apre la raccolta ripensare a lei è come ricordarsi *“una sapienza perduta per follia”*, altroché i Veda, altroché le Upanishad. Esserne separati è peggio della morte, e infatti nella penultima quartina viene implorato un Signore, che forse è il carnefice, e forse lo stesso funereo dio Yama, perché si decida, e *“tagli presto!”*

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

MAN RAY. Il maestro del Surrealismo

www.studioesseci.net

Rovigo, Palazzo Roverella

13 novembre 2026 - 31 gennaio 2027



L'autunno di Palazzo Roverella rinnova la sua tradizionale e attesa vocazione per la grande fotografia proseguendo nel solco delle grandi rassegne dedicate ai maestri internazionali. Dal prossimo 13 novembre al 31 gennaio 2027, gli spazi espositivi rovigini ospiteranno una straordinaria monografica focalizzata su Man Ray.

Con Man Ray, il maestro del Surrealismo, prende infatti avvio il nuovo biennio espositivo 2027-2028 presentato da Fondazione Cariparo nelle scorse settimane. La grande monografica dedicata al maestro americano non rappresenta soltanto uno degli eventi più attesi della prossima stagione culturale, ma inaugura un programma che conferma l'ambizione del Roverella di consolidare ulteriormente il proprio ruolo nel panorama espositivo nazionale ed europeo.

Dopo aver annunciato un percorso che comprenderà grandi mostre d'arte, fotografia e storia, con partnership di prestigio

internazionale, la Fondazione apre dunque il nuovo ciclo con uno dei fotografi più influenti e innovativi dell'intero Novecento. L'appuntamento conferma il ruolo di primo piano del Roverella nella valorizzazione dei grandi protagonisti storici della fotografia mondiale, proponendo un evento espositivo di assoluto rilievo nazionale ed europeo.

L'esposizione celebra l'universo anticonvenzionale di un autore cardine del Novecento, capace di tracciare percorsi visivi inediti che ancora oggi offrono spunti preziosi al linguaggio visivo contemporaneo. Curata da Pierre-Yves Butzbach e Robert Rocca, la mostra è promossa dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo in collaborazione con il Comune di Rovigo e l'Accademia dei Concordi, con il sostegno di Intesa Sanpaolo e la produzione di Silvana Editoriale. La vera forza e la novità del progetto risiedono nel carattere scientifico e nella caratura delle partnership internazionali coinvolte, che rendono la tappa rovigina un evento di eccezionale rilievo nel panorama culturale nazionale ed europeo. Il percorso espositivo può vantare la sinergia diretta con istituzioni come il Man Ray Trust di New York e la Photothèque Man Ray di Parigi, garantendo così una selezione dai rigorosi standard conservativi e conoscitivi. A ciò si affianca una curatela d'eccezione, affidata a due dei massimi specialisti dell'opera del maestro surrealista, la cui lunga esperienza garantisce un'interpretazione originale e aggiornata del suo lavoro.

Dal punto di vista della proposta espositiva, la rassegna si distingue per una qualità collezionistica raramente accessibile al grande pubblico. Il corpus esposto comprende infatti un consistente insieme di preziose stampe vintage, realizzate direttamente negli anni degli scatti o sotto il controllo diretto del maestro. Tra queste spicca, per eccezionalità e peso documentario, la preziosa selezione di stampe originali provenienti dal Musée Nicéphore Niépce di Chalon-sur-Saône, testimonianza diretta e insostituibile del lavoro di camera oscura che ha rivoluzionato la fotografia del XX secolo.

Sperimentatore poliedrico — pittore, regista e designer oltre che fotografo — Emmanuel Radnitsky sceglie lo pseudonimo Man Ray per unire l'elemento umano al raggio di luce, sviluppando la propria ricerca nell'ambito delle avanguardie d'oltreoceano e dell'ambiente surrealista parigino a fianco di Marcel Duchamp. La ricognizione biografica lascia tuttavia subito il posto al cuore propulsore dell'evento: l'impatto dirompente delle sue invenzioni visive, prime fra tutte le celebri rayografie realizzate senza obiettivo e le solarizzazioni messe a punto con Lee Miller, capaci di trasformare la materia fotografica in pura poesia visiva.

Attraverso una selezione di circa trecento opere tra fotografie originali, disegni, litografie, oggetti iconici e documenti storici, la mostra offre un'immersione completa nei nuclei fondamentali della creatività dell'artista. Il percorso guida il visitatore tra la riflessione sull'identità e l'ambiguità degli autoritratti, le celebri gallerie di volti dei grandi intellettuali dell'epoca e l'esplorazione incessante del corpo femminile, declinato sia nella purezza formale dei nudi sia negli innovativi scatti realizzati per l'alta moda. Un focus di particolare rilievo è riservato alle sperimentazioni tridimensionali e ai ready-made di matrice dadaista, unitamente alla proiezione integrale dei quattro cortometraggi d'avanguardia ideati dal maestro.

A completare la portata culturale e scientifica della mostra interviene il catalogo edito da Silvana Editoriale, curato dagli stessi Butzbach e Rocca e impreziosito dai contributi critici di Raffaella Perna, che integra e suggella un appuntamento destinato a segnare la stagione espositiva.

FESTIVAL "GRANDVAL, UNA NOBILE ALL'AVANGUARDIA"

www.studioesseci.net



Venezia, dal 3 al 29 ottobre 2026



Nata in un ambiente privilegiato, Clémence de Grandval (1828-1907) dovette tuttavia lottare per imporre il proprio nome nel panorama musicale francese. Sembra giunto il momento di restituire alle sue opere il posto che meritano: a lei il Palazzetto Bru Zane dedica un intero festival.

Gli studi condotti negli ultimi decenni sulle compositrici dell'Ottocento hanno ampiamente documentato il contesto ostile in cui esse operavano. Generalmente costrette a limitarsi a generi intimisti o all'ambito pedagogico, furono escluse dalle formazioni più prestigiose. I teatri lirici le accolsero solo eccezionalmente e le società dei concerti sinfonici spesso le ignoravano. Sfidando tutti questi ostacoli, la viscontessa de Grandval dovette far fronte anche ai vincoli legati alla sua posizione sociale: in quanto aristocratica, non poteva aspirare allo status di musicista professionista, il che, in pratica, la relegava tra i dilettanti. Come farsi prendere sul serio, allora? Impegnandosi con la massima ambizione in tutti gli ambiti della sua arte. Questo festival valorizza la musica da camera della compositrice e dei suoi contemporanei, nel contesto dell'avanguardia che caratterizza la fine del secolo romantico.

La presentazione-concerto del festival, in programma giovedì 17 settembre, offre un primo assaggio del repertorio al centro del cartellone, con un recital di *mélodies* interpretate dal mezzosoprano Coline Dutilleul e da Aurelia Vişovan al pianoforte. Un'introduzione poetica all'universo musicale, ricco e sfaccettato, della compositrice.

Il concerto inaugurale, sabato **3 ottobre** alla Scuola Grande San Giovanni Evangelista di Venezia, prosegue l'esplorazione del repertorio vocale con arie ed ensemble tratti, nella prima parte, dalle opere di Grandval e, nella seconda, da lavori di alcuni suoi contemporanei: Massenet, Bizet, Hùe, Gounod e Joncières. A interpretarli sarà un quartetto vocale formato da Hélène Carpentier, Marie-Andrée Bouchard-Lesieur, Julien Dran e Jérôme Boutillier, con Emmanuel Christien al pianoforte. Il programma testimonia il confronto di Grandval con l'opera, allora considerata la regina delle forme musicali.

L'indomani, domenica **4 ottobre**, saranno protagonisti l'oboe e il corno inglese di Ilyes Boufadden e il fagotto di Lola Descours, accompagnati al pianoforte da Théo Fouchenneret. Clémence de Grandval dedicò numerose composizioni a questa famiglia di strumenti a fiato, appartenenti alla famiglia delle "ance doppie".

Il festival prosegue giovedì **8 ottobre** con il Trio Pantoum, impegnato nei trii con pianoforte di Grandval e Saint-Saëns, sotto la cui guida la compositrice completò la propria formazione musicale. I due rimasero legati fino alla morte di Clémence, come testimonia la loro ampia corrispondenza, ricca di consigli e manifestazioni di reciproco sostegno.

Giovedì **15 ottobre** tornano le *mélodies* di Grandval, accostate ad alcune composizioni del suo amico Saint-Saëns, a lei dedicate o da lei interpretate. Il programma sarà affidato al soprano Clémence Tilquin e a Emmanuel Olivier al pianoforte. La *mélodie*, forma emblematica dell'avanguardista Société nationale de musique, fondata nel 1871, pone il linguaggio musicale al servizio dell'espressività del testo poetico.

Martedì **20 ottobre**, Alexandre Gattet all'oboe, Héloïse Luzzati al violoncello e Tanguy de Willencourt al pianoforte accostano Grandval a Diémer e Boisdeffre, esplorando un'estetica ispirata all'Ancien Régime, epoca in cui gli strumenti ad ancia doppia svolgevano un ruolo di primo piano nella musica all'aperto e nelle danze.

Giovedì **22 ottobre**, Giovanni Bietti terrà la conferenza *Tra salotto e sala da concerto*. Le opere e la biografia di Clémence de Grandval offriranno l'occasione per osservare il contesto e le pratiche musicali dell'epoca da una prospettiva insolita, mettendo in luce lo spazio che una compositrice poteva conquistarsi in quell'ambiente e il pubblico al quale si rivolgeva la sua musica.

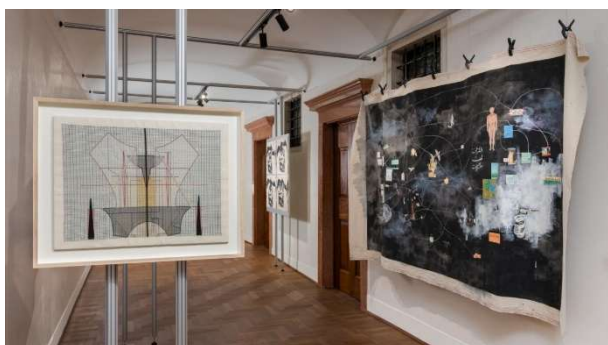
Martedì **27 ottobre**, il flauto sarà protagonista con Iris Daverio, accompagnata al pianoforte da Jean-Paul Gasparian. In epoca romantica, per una donna suonare uno strumento che richiedeva l'uso delle labbra era ritenuto sconveniente; per questo, nei conservatori francesi le classi di flauto erano riservate agli uomini. Ciononostante, molte compositrici scrissero per questo strumento, come dimostrano i brani in programma, tutti firmati da donne.

Il festival si conclude giovedì **29 ottobre** con il concerto della violinista Raphaëlle Moreau e del pianista David Kadouch, che accosta Clémence de Grandval a Reynaldo Hahn. Entrambi costruirono parte della propria fama frequentando, in momenti diversi dell'Ottocento, i salotti parigini dell'alta società.

A NECESSARY FICTION: MAPS, ART, AND MODELS OF OUR WORLD

www.studioesseci.net

Venezia, Abbazia di San Gregorio
fino al 22 novembre 2026



È in corso a Venezia la mostra *A Necessary Fiction: Maps, Art, and Models of Our World*, promossa dal Ministero della Cultura dell'Arabia Saudita. Ospitata negli spazi dell'Abbazia di San Gregorio, affacciata sul Canal Grande, rimarrà aperta al pubblico fino al 22 novembre 2026, la mostra propone un'esplorazione della cartografia e dei diversi modi in cui l'uomo ha cercato di comprendere il mondo che abita.

Attraverso un ampio arco geografico e mettendo in dialogo opere storiche e contemporanee, il progetto espositivo indaga il modo in cui mappe, globi, manoscritti e opere d'arte hanno contribuito, nel tempo, a costruire sistemi di orientamento, rappresentazione e credenze.

Curata da Sara Almutlaq e Aurora Fonda, con Zaira Carrer e Amina Diab in qualità di curatrici associate, *A Necessary Fiction* è concepita come un viaggio nella natura costruita della cartografia e nel ruolo della narrazione nel definire ciò che consideriamo vero. In stretta collaborazione con gli exhibition designer Ibrahim Kombarji e Bianca Pedron, le curatrici offrono una prospettiva dinamica sulla cartografia attraverso il tempo e lungo un ampio arco geografico. Mettendo in dialogo opere d'arte contemporanea con manoscritti cosmografici del XIII secolo, mappe della prima età moderna e materiali cartografici del XVIII secolo, la mostra rivela la tendenza profondamente umana alla rappresentazione. Dalla navigazione sensoriale del paesaggio, precedente alla cartografia, fino al nostro presente segnato da una precisione ipercartografica, il percorso espositivo ripercorre un impulso umano condiviso: dare forma al mondo attraverso diverse concezioni e forme della cartografia.

A Necessary Fiction porta in primo piano registri cartografici alternativi, come diagrammi cosmologici, geografie speculative e sistemi di orientamento. Tra questi figurano il Globo celeste di Gerardus Mercator, in prestito dalla Biblioteca Statale di Cremona; un foglio tratto dal *Kitab Aja'ib al-Makhlūqat wa-Ghara'ib al-Mawjūdāt* (Le meraviglie della creazione e le stranezze dell'esistenza) di Al Qazwini, in prestito dalla Fondazione Bruschettini di Genova; mappe del XVIII secolo della Penisola Arabica, in prestito dalla King Abdulaziz Public Library di Riyadh; insieme a opere contemporanee di artisti tra cui Trevor Paglen, Simone Fattal, Manal AlDowayan e Yoko Ono. Il percorso invita i visitatori a considerare la cartografia non come descrizione neutra del territorio, bensì come pratica culturale plasmata nel tempo dall'immaginazione, dalle credenze e dall'esperienza vissuta.

La mostra presenta anche opere appositamente commissionate ad artisti tra cui Abdulmohsen Albinali, Monira Al Qadiri, Nasser Al Salem, Aseel AlYaqoub, Enej Gala, Abdullah Miniawy e Tod

Wodicka e Matilde Sambo. Sulla facciata dell'edificio, *The Children of Smokeless Fire* di Monira Al Qadiri si configura come un'installazione di creature fluttuanti ispirata al manoscritto cosmografico di al-Qazwīnī *‘Ajā’ib al-Makhlūqāt* (Le meraviglie della creazione). All'ingresso del chiostro dell'Abbazia, l'installazione immersiva di Nasser Al Salem *Each Time a Star Goes Astray* evoca le tradizioni di navigazione celeste radicate nel sapere del deserto, richiamando sistemi di orientamento anteriori alla rappresentazione cartografica standardizzata. Le opere di Reena Saini Kallat e Matilde Sambo, collocate nel porticato dell'edificio, ampliano questa riflessione sull'orientamento dal corpo, inteso come primo strumento di navigazione, ai sistemi contemporanei di confine e connessione che continuano a strutturare i modi in cui il mondo viene rappresentato oggi.

Cinque sezioni tematiche scandiscono il percorso del pubblico attraverso la cartografia: *The Precartographic*, *The Imaginary Ideology*, *The Ideological Imaginary*, *The Hypercartographic*, e *The Transformed*. In *The Imaginary Ideology*, l'uso di creature mitiche nella rappresentazione cartografica è esplorato attraverso l'esposizione di *Islandia*, una mappa del geografo del XVI secolo Abraham Ortelius, insieme al manoscritto di Ibn al-Wardī *Kharīdat al-'Aja'ib wa-Farīdat al-Ġara'ib* (The Pearl of Wonders and the Unique Marvels), che raffigura un oceano che circonda le terre conosciute. Opere contemporanee, tra cui *The Gulf Project Camp* di Wael Shawky e l'animazione *Time and the Eternal Game of Myth* di Abdulmohsen Albinali, estendono al presente la rappresentazione dell'alterità mitica.

A Necessary Fiction è uno degli eventi culturali organizzati a Venezia dal Ministero della Cultura saudita in concomitanza con la partecipazione dell'Arabia Saudita alla 61.

Esposizione Internazionale d'Arte della Biennale di Venezia. La mostra riafferma l'impegno del Ministero nella tutela e nella valorizzazione della cultura, nonché nella promozione di connessioni tra culture diverse.

LA CAMPAGNA DI GRECIA E ALBANIA : GENESI DI UNA DISFATTA

Gen. Antonio Inturri



La Campagna di Grecia e Albania del 1940, ricordata anche come la “Campagna del fango”, fu la maggiore singola Campagna mai intrapresa dal Regio Esercito nella Seconda Guerra Mondiale durante la quale emerse il valore e si consumò il sacrificio di migliaia di soldati italiani. Su quel fronte nacque la *“leggenda della Julia”* tramandata attraverso i racconti, le memorie, i lutti, le ferite e le indimenticabili strofe dei canti

alpini come quelli strazianti de Sul Ponte di Perati *“.....bandiera nera.l'è il lutto della Julia che va a la guera la mejo zoventù che va soto tera”*.

Pur se la memoria collettiva è spesso offuscata da altre tragedie consumatesi con un numero superiore di perdite, come sui fronti del Nord Africa e russo, la Campagna di Grecia andrebbe rievocata perché rappresenta uno degli esempi più evidenti dell'impreparazione politica e militare con cui l'Italia affrontò la guerra: una decisione affrettata, maturata tra ambizioni diplomatiche, sottovalutazioni operative e gravi carenze organizzative.

Inizialmente, le operazioni previste per la condotta della Esigenza “G” (nome convenzionale per indicare l'occupazione dell'Epiro secondo il relativo piano) erano state, per così dire, congelate tanto che il maresciallo Badoglio, durante una riunione dei Capi di Stato Maggiore tenutasi il 25 settembre 1940 presso il Comando Supremo, si era chiaramente espresso nel considerare la situazione nella Penisola Balcanica *“come stabilizzata, essendo il problema greco.....uno di quei problemi che verranno risolti al tavolo della pace, volenti e nolenti gli interessati”*.

Il passo successivo, datato 4 ottobre, fu quello di inoltrare al Comandante delle truppe d'Albania, generale Visconti Prasca, la formale disposizione che l'attuazione dell'Esigenza “G” era rinviata e di preparare le truppe a trascorrere *“in modo conveniente”* l'imminente stagione invernale.

La situazione sembrava sotto controllo: i reparti italiani si sarebbero preparati a svernare e la Grecia, a detta dello stesso Badoglio, non avrebbe attaccato *“perché ha una grandissima paura sia nei riguardi della Bulgaria che di noi”*. Quale fu, allora, la causa scatenante che il 13 ottobre indusse Mussolini a emanare l'ordine di preparazione di quella insensata operazione destinata a iniziare il successivo 28 ottobre e a concludersi con un tragico epilogo? Quali furono le dinamiche che portarono in appena due settimane a questa amara e dolorosa pagina della storia militare italiana? La decisione fu certamente politica, scellerata e incongruente. Maturò tuttavia all'interno di una convergenza di fattori diplomatici, strategici, operativi e organizzativi che ne favorirono l'adozione e ne aggravarono le conseguenze.

Il fattore occasionale che determinò la decisione del Duce fu la notizia ricevuta il 12 ottobre dell'invio di una consistente missione militare tedesca in Romania per garantire la sicurezza dei pozzi petroliferi di Ploesti¹ della quale Mussolini era all'oscuro, provocandone l'ira e il risentimento prontamente appuntato da Ciano, suo genero e Ministro degli Esteri, che chiudeva la nota con un laconico *“.....credo l'operazione utile e facile”*. Lo stesso giorno, Ciano, conversando a colazione con Bottai, Ministro dell'Educazione nazionale, esprimeva il suo consenso per *“controbilanciare l'occupazione rumena, facendo il colpo sulla Grecia.....Solo Badoglio tituba, mi taglia la via”*.

Le figure dei protagonisti della vicenda sono così delineate.

¹ Peraltro, già dal mese di settembre, l'ambasciatore italiano a Bucarest, Pellegrino Ghigi, informava il Governo italiano circa gli accordi in essere tra Romania e Germania.

Mussolini: vedeva nella Grecia una facile affermazione (oltre a Mentone!) da mostrare all'alleato germanico; Badoglio: contrario all'operazione, era in balia degli sbalzi di umore del Duce, tanto riluttante quanto soddisfatto quando questi rinunciava; Ciano: vera eminenza grigia e uno dei maggiori responsabili della tragica avventura greca.

Quest'ultimo, dopo aver fatto dell'Albania un suo protettorato (grazie a Francesco Jacomoni, Luogotenente del Re in Albania, che a Ciano doveva la brillante carriera) pensò di ingrandire il feudo: le vicende di ottobre gli offrirono il destro per spronare Mussolini a occupare l'Epiro.

Piuttosto. L'intenzione era quella di occupare l'intera Grecia per cui il Duce, il 14 ottobre, chiese a Badoglio e al generale Roatta, Sottocapo di S.M. dell'Esercito, di esprimere le esigenze in termini di forze, tempo per approntarle (venti divisioni e tre mesi!) e di preparare un nuovo piano.

Il giorno successivo, il 15 ottobre, ebbe luogo la storica fatale riunione.

Presenti Mussolini, Ciano, Soddu (Sott. Segr. per la Guerra), il generale Visconti Prasca (che avrebbe guidato le fasi iniziali dell'invasione), Jacomoni, Badoglio e Roatta: tutti convinti assertori della guerra meno gli ultimi due. Assenti i Capi di S.M. di Marina e Aeronautica e il Capo del Servizio Informazioni Militari: tutti contrari.

Nella sostanza, gli interventi dei convenuti dipingevano a tinte favorevoli la situazione del momento: una opinione pubblica greca *"noncurante"* (Jacomoni); un Paese *"indifferente a tutti gli avvenimenti, compreso quello della nostra invasione"* (Ciano); assoluta fiducia nel piano predisposto per l'Epiro (Visconti Prasca); concordia nel programmare un 2° tempo dell'offensiva con obiettivo Atene (Badoglio, Roatta). La guerra sarebbe iniziata il 26 ottobre.

Il 16 ottobre, Badoglio tornò a Palazzo Venezia per riepilogare le modalità di condotta dell'operazione.

Ma non poteva finire così. Troppo semplice. Il 17 ottobre, i tre Capi di S.M. riuniti presso il Comando Supremo si dichiararono tutti contrari all'avvio di qualsiasi operazione in Grecia per motivi tecnici: impossibilità di sbarcare forti contingenti di truppe nei porti designati; non attendibilità degli organici illustrati; tempo insufficiente per allestire i campi d'aviazione in Albania.

Badoglio dichiarò, risoluto, che il giorno seguente avrebbe proposto al Duce di analizzare il problema con tutti i Capi di S.M. anche se, nel congedare gli alti ufficiali, affermò che *"il Duce ha giudicato e dichiarato che per lui è di somma importanza l'occupazione della Grecia. Quindi non si discute...."*.

Poi incontrò Ciano e Soddu per preparare il terreno per l'incontro col Duce dell'indomani: l'influenza negativa dei due soggetti ebbe l'effetto di spegnerne lo slancio.

Il 18 ottobre, Badoglio rinunciò alla riunione coi Capi di S.M. alla presenza di Mussolini e si recò da solo a Palazzo Venezia. Ciò che ottenne fu un misero posticipo di due giorni sulla data decisa dal Duce che riteneva ormai la guerra ineluttabile (vista l'invasione tedesca nei Balcani) e conveniente e cioè facile e a basso rischio. Doveva essere, come affermato da Roatta, una *"semplice occupazione precauzionale, che avrebbe potuto effettuarsi senza combattere"*.

Anche Ciano, *"ansioso di trionfi personali"* e guidato dall'ambizione e dall'arroganza di atteggiarsi a grande diplomatico, riteneva che Atene avrebbe mantenuto una postura arrendevole.

Inoltre, la Grecia aveva la necessità di mantenere un nutrito schieramento di truppe alla frontiera macedone con la Bulgaria il cui intervento a fianco dell'Italia – in realtà elegantemente rifiutato da Re Boris il 18 ottobre – veniva dato per scontato nella pianificazione del Comando Supremo.

Si può affermare che dal punto di vista della preparazione diplomatica l'inettitudine e l'imperizia furono fatali. Perfino il 24 ottobre, a quattro giorni dalle ostilità (che noi avremmo dovuto aprire!), rimanevano dubbi e incertezze sulla posizione che i Paesi limitrofi, Jugoslavia e Turchia, avrebbero tenuto nei confronti dell'Italia!

Ma, ancor di più, fu decisiva la sottovalutazione della capacità di reazione e della combattività dell'Esercito greco nonché dell'amalgama del popolo ellenico contro l'aggressore.

Quando poi le cose volsero al peggio, la responsabilità militare fu riversata interamente su Badoglio che, come scrisse nel suo "Diario" Giuseppe Bottai, pagava le conseguenze di *"un sistema di governo e di comando accentrato fino ad abolire ogni competenza e responsabilità. Un sistema, cui non è dato di colpire mancanze o colpe, perché se lo si colpisce in un punto, si colpisce al centro"*. Peraltro, la persuasione che si trattasse di una *"passeggiata militare"* era assai diffusa in tutti gli ambienti militari e non.

Un altro fattore destabilizzante e decisivo fu l'apertura del secondo fronte in concomitanza con le operazioni in corso in Africa Settentrionale.

Una imprudenza enorme e ingiustificabile soprattutto dal punto di vista logistico.

Ma c'è di peggio. Il 10 ottobre, per volontà di Mussolini e con il consenso e l'approvazione di Soddu e Badoglio, veniva dato inizio alla smobilitazione di 600.000 uomini (sette classi di leva) da completare entro il 15 novembre. Questa sconcertante decisione presa conflitto durante, dalle conseguenze dirette e nefaste negli anni a venire, partiva dal presupposto che la guerra, visti i travolgenti successi tedeschi, fosse nella sua china discendente e che si dovesse, in anticipo sulla Germania, procedere a riavviare una economia di pace.

Riportando le parole dello storico militare, generale Mario Montanari, *"la Campagna di Grecia è nata in clima politico di inconcepibile faciloneria, si è basata su premesse politiche campate in aria, è partita seguendo un piano redatto su un'ipotesi avulsa dalla realtà. Ne deriva che non possono suscitare meraviglia o scalpore le amare vicissitudini della guerra"*. Considerato ciò che avvenne tra il 15 e il 28 ottobre 1940, le cose non potevano andare diversamente. Fu una insensata decisione-politico militare lanciata in una autentica, dissennata avventura con uomini, mezzi e materiali insufficienti rispetto agli obiettivi abbozzati in una approssimativa pianificazione elaborata a Palazzo Venezia: Comandi improvvisati e raffazzonati, organi di Intendenza carenti anche in tempo di pace, rete logistica destinata a sostenere le operazioni assolutamente inadeguata.

La condotta delle operazioni è nota: fallimento dell'offensiva iniziale; inattesa e forte controffensiva greca e sfruttamento al massimo dell'iniziativa strategica; tamponamento da parte italiane delle falle aperte a macchia di leopardo e lento ripiegamento su posizioni di resistenza; controffensive intraprese più per compiacere Mussolini che per validi motivi strategici e andate a vuoto.

A chiudere la pratica pensò l'irritato alleato tedesco che il 6 aprile 1941 diede il via all'Operazione "Marita": la 12^a Armata tedesca del maresciallo List invadeva la Grecia.

Rimane ancora una domanda. Come mai non riuscimmo a ribaltare la situazione iniziale pur possedendo un potenziale bellico certamente superiore alla Grecia?

La risposta fornita dagli storici militari appare semplice e scontata: la guerra contro la Grecia fu una guerra d'oltremare. Ancorché stretto, l'Adriatico è pur sempre un mare e tutto ciò di cui necessita il teatro operativo deve essere inviato dalla Madrepatria con la certezza di poter fruire di porti adeguati per capacità di scarico (una aliquota della compagnia portuale di Genova venne impiegata a Valona e Durazzo senza significativi risultati) e di una rete stradale efficiente, elementi che mai furono all'altezza delle circostanze. Truppe e rifornimenti giungevano pertanto frazionati e con ritardo basti pensare che mentre i comandanti si dannavano su come rifornire i reparti al fronte a Bari stazionavano in attesa di imbarco 14.000 muli.

La Storia assegna alla Germania, al maresciallo List e alla sua 12^a Armata la vittoria sulla Grecia.

Ma si può affermare che i tedeschi diedero una accelerazione a una conclusione inevitabile: l'Esercito greco si era ormai logorato in Albania; la superiorità complessiva era dalla nostra parte e non poteva che crescere.

Un'ultima annotazione riguarda una citazione attribuita al Comando Supremo greco a sottolineare il proprio orgoglio nazionale e riportata soprattutto nelle opere di storia militare pubblicate tra gli

anni '50 e '70: "Οι Ιταλοί υπέστησαν τα πάντα, οι Γερμανοί σχεδόν τίποτε²" che tradotta è: "*Gli italiani subirono tutto, i tedeschi quasi nulla*". Con tale espressione, il Comando Supremo greco intendeva sottolineare: la debolezza dell'offensiva italiana; la scarsa preparazione dei comandi italiani; la considerazione che il peso principale della guerra fosse sostenuto contro l'Italia; il carattere dell'intervento tedesco, rapido, devastante e decisivo, con perdite greche relativamente inferiori rispetto ai sei mesi di guerra contro l'Italia; la differenza di qualità tra italiani e tedeschi; il fatto che la richiesta ellenica di resa fosse stata indirizzata ai tedeschi, non agli italiani, proprio perché i greci consideravano la Germania il vero vincitore militare.

La "*Campagna del Fango*" era terminata, ma la dura lezione subita non fu sufficiente a far mutare quel "*sistema di governo e di comando*" che tanti e inutili lutti aveva causato, e causerà ancora, all'Italia.

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