

Riflessi

RIVISTA DI APPROFONDIMENTI CULTURALI

Edizione nr. 92, luglio 2025

IL BOHEMIEN ANTE LITTERAM

Luigi la Gloria

NEURO-MAGIA: SCIENZA O ILLUSIONE?

Anna Valerio

DUE GRANDI ORGANISMI INTERNAZIONALI CON I PIEDI D' ARGILLA: LA SOCIETA' DELLE NAZIONI E L'O.N.U.

Gianfranco Coccia

DESIGN DAL CARATTERE ITALIANO: I "PERSONAGGI D'ARREDO" DI VICO MAGISTRETTI

Alice Fasano

FRA PRETI E IMPERATORI

Umberto Simone

MACHU PICCHU

Giovanni La Scala

"ANATOMIA DELLA QUIETE". NELLE FORESTE SIBERIANE

Piera Melone

MODIGLIANI PICASSO

ANTONELLO VIOLA. L'ORO DELLA LAGUNA

ALICE CHANNER. MEGAFLORA



INDICE

IL BOHEMIEN ANTE LITTERAM <i>Luigi la Gloria</i>	pag.	02
NEURO-MAGIA: SCIENZA O ILLUSIONE? <i>Anna Valerio</i>	pag.	06
DUE GRANDI ORGANISMI INTERNAZIONALI CON I PIEDI D' ARGILLA: LA SOCIETA' DELLE NAZIONI E L'O.N.U. <i>Gianfranco Coccia</i>	pag.	09
DESIGN DAL CARATTERE ITALIANO: I "PERSONAGGI D'ARREDO" DI VICO MAGISTRETTI <i>Alice Fasano</i>	pag.	13
FRA PRETI E IMPERATORI <i>Umberto Simone</i>	pag.	20
MACHU PICCHU <i>Giovanni La Scala</i>	pag.	23
"ANATOMIA DELLA QUIETE". NELLE FORESTE SIBERIANE <i>Piera Melone</i>	pag.	27
MODIGLIANI PICASSO	pag.	30
ANTONELLO VIOLA. L'ORO DELLA LAGUNA	pag.	31
ALICE CHANNER. MEGAFLORA	pag.	33

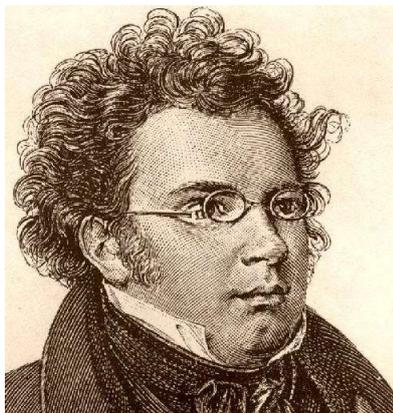
Direttore Responsabile
Luigi la Gloria
luigi.lagloria@riflessionline.it

Vice Direttore
Anna Valerio
Pietro Caffa

Coordinatore Editoriale
Gianfranco Coccia

IL BOHEMIEN ANTE LITTERAM

Luigi la Gloria



Salieri, dal quale Franz Schubert andò a lezione per tutto il 1817, lo aveva vivamente spronato a dedicarsi anima e corpo allo studio della musica. Il maestro di corte severo, dal gelido sguardo, impassibile, parco di complimenti, magro, pallido, quasi ieratico sotto le ciprie, i rossetti e i lustrini, ad un certo punto si alzò e gli disse: *“Franz, tu hai talento, sei un poeta della musica e potrai far onore alla mia scuola, ma devi lasciar stare Schiller e Goethe, che sono grandi poeti ma scrivono in tedesco, una lingua non adatta alla musica. Se devi musicare versi pensa a quelli di Metastasio e degli altri poeti italiani; sono gli unici ad essere musicabili, credi a me”*. Del resto in quel tempo a Vienna imperava la musica di Rossini e lo stesso Beethoven faticava ad imporsi. Ma il giovane, timidissimo, impacciato e goffo Franz aveva le sue idee e naturalmente non diede retta all’arcigno maestro. Perché avrebbe dovuto? In fondo quell’italiano ormai anziano, invidioso di chiunque avesse del genio, dopo cinquant’anni di permanenza a Vienna non parlava ancora la lingua tedesca e quando lo faceva rasentava la comicità. Antonio Salieri era rimasto *“italiano”* in tutte le sue manifestazioni, mentre lui, Franz Schubert, viennese puro sangue, non amava i musicisti italiani, tranne Rossini che tuttavia non prese mai a modello.

Franz Doppler, flautista e compositore viennese, racconta che a Schubert di italiano piaceva solo il buon vino rosso e che, quando aveva da spendere, ne tracannava parecchio sotto gli alberi del boschetto o sotto i parapetti della Porta del Cielo, *l’Himmelfortgrund*. Doppler lo descrive come una sorta di seguace della Gaia Scienza che talvolta, quando lo spirito di Bacco fermentava in lui, si ritirava in un cantuccio e si abbandonava ad un solitario furore, distruggendo tutto ciò che gli capitava sotto mano: bicchieri, bottiglie, archetti, violini e... sogni. Ma tutto ciò non risponde a verità, al contrario con un bicchiere di vino o di punch Franz si addolciva e ricostruiva le sue architetture interiori, diventava piacevolissimo, perdeva quel suo aspetto goffo e campagnolo da mugnaio e le sue opinioni musicali diventavano acute, brevi e concise. Coglieva sempre nel segno; come musicista era vent’anni avanti a tutti. In questo somigliava al vecchio Beethoven che, sebbene rimanesse chiuso in un ossessivo isolamento, sapeva essere ancora sorprendentemente ironico. Sebbene se non lo avesse mai incontrato di lui diceva: *“c’è in questo artista una scintilla divina, ma sarà vero o si tratta di una leggenda”*. Ma l’opinione del grande maestro non produsse alcun effetto pratico nella vita di Schubert.

Franz Schubert voleva vivere di sola musica ma il fato gli riservò grandi delusioni ed infinite amarezze. Gli editori lo snobbarono, il grande pubblico non lo conobbe mai veramente. Non ebbe protettori o mecenati, se si esclude la breve parentesi ungherese presso il conte Esterhazy dove fece da maestro alle figliole ma dove fu trattato come il resto della servitù. Purtroppo Schubert non era in grado di assicurarsi favori: la sua estrema timidezza e l’incurabile goffaggine, in un mondo che guardava solo alle apparenze, lo relegarono drammaticamente nel grigiore dell’incertezza, in un limbo dove aspirazioni, desideri e sogni si mostrano vaghi, lontani, inafferrabili.

Dopo la morte della madre, a soli diciassette anni, fuggì da casa trovando ospitalità presso l’amico poeta Mayrhofer in una squallida stanza in subaffitto. Di quella fuga Schubert scriveva anni dopo: *volsi altrove i miei passi e col cuore pieno di infinito amore e dolore andai errando lontano. Cantai*

canzoni per lunghi anni. Se cantavo l'amore, esso mi diventava dolore. E se cantavo il dolore, esso mi diventava amore. Mayrhofer era un ex seminarista; un tipo introverso, incline alla più cupa malinconia, frugale e semplice fino allo stoicismo, tutto chitarra, libri e pipa e in più con tendenze omosessuali. Dell'amico Schubert musicò una ventina di poesie, in verità alquanto mediocri benchè Franz ne fosse entusiasta. Dopo un paio d'anni il loro sodalizio, fatto di privazioni e di miserie, spesso non avevano da mangiare, soffrivano terribilmente il freddo, erano sempre senza un soldo bucato, finì. Erano profondamente diversi l'uno dall'altro, praticamente gli estremi di una linea. Franz era disordinato oltremisura, rumoroso, con scoppi esagerati sia di gaiezza che di tristezza; trascurato nel vestire, fumava tutto il giorno e puzzava sempre di tabacco ed aveva i denti anneriti dalla nicotina. Anche fisicamente erano agli antipodi. Mayrhofer era alto e magrissimo, con il volto scavato, sofferto ma intenso, ieratico, sempre vestito di nero, di passo agile, elegante nel portamento mentre Franz era una figura caricaturale. Diceva di lui Huttenbrenner: *piccolo di statura e pingue, con una pancettina prominente, le spalle curve, una selva di capelli irti e cresposi, un volto grasso troppo largo e rotondo, labbra tumide e quasi africane, il naso schiacciato e un po' camuso, il mento grosso e segnato da una fossetta curiosa.* E pensare che la Sinfonia Incompiuta rimase in un remoto cassetto della sua casa dal 1823, data in cui Schubert gliela aveva fatta pervenire, fino al 1865 quando Johann Herbek la ritrovò e nello stesso anno la diresse.

Ma sotto quelle sopracciglia folte ed irsute, dietro le piccole lenti da miope c'erano due occhi splendenti, accesi da una fiamma divina. E, quando si metteva al suo pianoforte sgangherato e logoro con le sue grosse mani tozze dalle dita corte, toccava i tasti con incredibile maestria, sapeva far vibrare le corde con squisita inimitabile grazia e passione mentre cantava con quella sua voce, *voix de compositeur* -un misto di tenore leggero e di baritono- semplice, naturale, senza alcuna civetteria. Il ristretto gruppo di amici che aveva la fortuna di ricevere questo straordinario dono andava letteralmente in estasi. Ma Franz all'occorrenza cantava anche con un falsetto assai esteso, interpretava la parte di contralto e di soprano, come capitava in casa Salieri quando si cantavano le vecchie partiture della biblioteca di corte. Schubert metteva in musica il galoppo del cavallo e l'incalzare del destino, la tempesta che urla nella tenebra, il mare ed il vento che scrosciano e sibilano accanto agli amanti desolati in riva al mare o lungo la via senza pace del *Viandante solitario*. E l'Ave Maria? La morte e la fanciulla? E cosa dire dell'Incompiuta? Con le incomparabili sonorità orchestrali, le incantevoli sfumature e coloriture, le mirabili delicatezze armoniche, la tenebra e la luce, il dolore e la gioia, i sorrisi e le lacrime, l'amore e la morte, l'estasi divina ed il grido di disperazione.

Franz, lo *schwammerl*, il funghetto, come lo chiamavano i suoi compagni per quella grossa testa piena di ricci incassata nel piccolo corpo grasso, era del sobborgo dell'*Himmelfortgrund*, e con quei suoi ridicoli occhialini da *travet* dickensiano, con il suo umore instabile, con la sua indole che propendeva ora verso i sentieri del fior di loto, ora verso un'insopprimibile malinconia da Danubio blu dal sospiro rassegnato, ha rappresentato meglio e più di tutti lo spirito viennese dell'epoca, anche se allora pochi se ne resero conto.

Infatti Schubert rimarrà un'incognita, un mistero che nemmeno la storia è riuscita ancora a svelare perché, a distanza di quasi due secoli, a parte un paio di sinfonie, alcune sonate per piano e naturalmente i *lieder*, il resto della sua musica è ancora da scoprire. Ma se vi ponete all'ascolto della sinfonia in *si minore*, "*Incompiuta*", comprenderete come sia stata tragica la sua vita, quanto grande sia stato il suo forte e disperato impegno artistico al quale destinò i più alti messaggi interiori, e subordinò la propria amara vicenda esistenziale. Egli seguiva una sorta di mistica vocazione che, come ha detto qualcuno, risiedeva tutta nei suoi occhi scintillanti, nel suo sguardo

teso ed attento, nell'espressione rapita di chi dimentica se stesso per una missione suprema che lo porta a disertare gli altari della gloria e di ogni altra cosa terrena.



Potremmo parlare per un tempo indefinito di Schubert e della sua straordinaria musica, almeno di quella che conosciamo, ma della sua vita certamente no. La sua biografia è così povera di notizie che bastano poche pagine per raccontarla. Ed è questo che ammanta di mistero la sua storia. La sua esistenza si svolse quasi tutta tra le mura di Vienna e fu la vita di un uomo schivo, appartato che sembrava non curarsi di ciò che gli stava intorno. Non ebbe cariche ufficiali nè impieghi stabili, non viaggiò quasi mai per l'Europa come concertista o direttore d'orchestra e non

attirò su di sé l'attenzione dei circoli internazionali che ne ignorarono persino l'identità. Non riscosse successi con gli editori nè ebbe esecuzioni pubbliche rilevanti, non si sposò, non ebbe una casa propria nè una rendita fissa. Nessun amore alla luce del sole; Franz Schubert era venuto al mondo solo per comporre la sua bellissima musica.

Della sua vita abbiamo solo le testimonianze dalla cerchia di amici con i quali ha condiviso passioni, amarezze e momenti di folle abbandono. A quell'epoca gli artisti erano permeati di un ideale romantico che, se pur appagante nello spirito, spesso non soddisfaceva la loro parte carnale: per questo molti si innamoravano di donne irraggiungibili e poi si davano via con la prima prostituta che passava. Oppure praticavano l'omosessualità con ragazzi minori a pagamento, cosa che era considerata immorale ed inconfessabile, turpe ed indicibile, ma tollerata tra le *élites* degli intellettuali e degli artisti purché rimanesse nei limiti della clandestinità e della segretezza. Questi momenti di follia e di voracità sessuale lo portarono inevitabilmente a contrarre la sifilide a soli ventisei anni. La sua musica si fece allora sempre più drammatica, disperata, tragica, senza speranza. E che lui fosse consapevole del suo gravissimo stato di salute, viene testimoniato da una lettera che scrive all'amico Leopold Kupelweisser l'8 marzo 1824: *Mi sento il più infelice miserabile disperato degli uomini. Pensa ad un uomo la cui salute non si ristabilirà più e che per disperazione peggiora invece di migliorare le cose; pensa ad un uomo le cui speranze luminose si sono annientate, cui la felicità dell'amore e dell'amicizia non offre più nulla se non il più profondo dolore, per il quale l'entusiasmo per la bellezza minaccia di sparire, e ti domando se c'è al mondo un uomo più miserabile infelice e disperato. Quando vado a dormire spero di non svegliarmi più e ogni mattina mi parla di nuovo del dolore di ieri. Così, senza gioia e senza amici, io trascorro le mie giornate.*

Tuttavia Schubert, per quanto tormentato da quell'incombente oscurità che tingeva di nero la sua anima e consumava il suo corpo, non rinunciò al suo sogno creativo; l'incanto divino e la grazia celeste dell'Incompiuta ne sono la misteriosa dimostrazione. Essa è una gemma impareggiabile e la sua bellezza è perfetta. In questa pagina sinfonica, scolpita da due grandi movimenti, si raggiunge il massimo del romanticismo sinfonico: le immagini musicali fioriscono da modulazioni di ineffabile dolcezza, colme di incanto melodico e timbrico e procedono come in dissolvenza in un errabondo ed estatico viaggio che sembra tendere all'infinito. All'inizio piangono il clarinetto e l'oboe e la musica si sparge nel cuore malinconica, con un senso di pena, un'ombra dolorosa, un'infinita tristezza finché i contrabbassi ed i corni non ci riportano la quiete nel cuore e ci fanno grazia i violoncelli con il loro suono vellutato. La melodia così semplice e così soave ci prende nel profondo lago dell'anima con un desiderio struggente di sovrumana bellezza e di gioia. La musica incorporea ed indefinibile passa su di noi e vola come la visione di un coro di figure del Beato Angelico nella loro serafica abitudine, nel loro immortale candore. Schubert ci guida nel regno dell'innocenza

primordiale, in un mondo di sogno fuori dallo spazio e dal tempo, lontano da ogni miseria, da ogni bassezza, da ogni colpa, portandoci per mano nel regno della bellezza eterna e dell'eterno mistero. Franz, la sua Incompiuta non l'ascoltò mai eseguita da un'orchestra. La donò alla *Società degli Amici della Musica di Graz* che non la fecero mai eseguire. Solo quarantatre anni dopo la sua creazione, il primo maggio 1865, il direttore d'orchestra Herbeck di Vienna ebbe la fortuna di scoprirla nella casa di Huttenbrenner. I musicisti e gli intellettuali che contavano non ne capirono mai la grandezza; Goethe non rispose mai alle sue lettere; lo stesso Salieri, che era stato suo maestro ed aveva una certa influenza, non gli fece avere alcun incarico pubblico. Schubert fu un mistero per se stesso, per i parenti, gli amici e rimarrà un mistero per noi. Mentre ascoltiamo la sua musica, Schubert con quel suo sorriso timido e lo sguardo che scintilla nel crepuscolo sembra sussurrarci: *Come un estraneo sono comparso/ come un estraneo me ne vado. Per questo viaggio non m'è dato/ di scegliere il tempo/ da me devo trovare la via / in questa oscurità/ M'accompagna l'ombra della luna. Buona notte a tutti.*

NEURO-MAGIA: SCIENZA O ILLUSIONE?

Anna Valerio



Per secoli la destrezza e il fascino dei prestigiatori hanno catturato l'attenzione di grandi e piccini e alcuni uomini, in verità assai ingegnosi, sono passati alla storia per i loro straordinari spettacoli di illusionismo. Ma si tratta di trucco o di manipolazione della realtà? La scienza cosa ci dice in proposito?

L'illusione ottica, così come altre illusioni sensorie, è un fenomeno nel quale la percezione soggettiva di uno stimolo non si raccorda con la realtà fisica dello stimolo stesso.

L'illusione ottica si verifica perché i circuiti neurali del cervello amplificano, sopprimono, convergono o divergono informazioni visive in un modo che lascia l'osservatore con una percezione soggettiva che è diversa dalla realtà. Ma non si tratta del risultato di manipolazioni cerebrali. L'illusionista usa per i propri scopi alcune proprietà della luce come la riflessione attraverso l'uso di specchi o la rifrazione come quando sembra che una matita infilata nell'acqua sia spezzata quando in realtà non lo è.

Le illusioni cognitive invece non sono di natura sensoriale ma coinvolgono funzioni conoscitive superiori come l'attenzione e le inferenze casuali. Molti giochi con le carte e con le monete praticati dagli illusionisti rientrano in questa categoria: l'applicazione di questi trucchi da parte di un mago esperto dà l'impressione di un "evento magico" che è in realtà impossibile nel campo della fisica.

A questo si aggiungono le modalità attraverso le quali si realizza la visione e quindi i suoi aspetti particolari e curiosi.

Mentre leggiamo, dunque anche in questo momento, i nostri occhi si spostano velocemente da sinistra a destra per mettere a fuoco in sequenza ciascuna parola esattamente come quando, nel guardare un volto, non se ne stanno fermi ma saltano qua e là passando dal naso a un occhio alla bocca etc. Con un po' di allenamento e di attenzione forse potremmo anche riuscire a vedere questa frequente contrazione dei muscoli oculari. Non solo: i nostri occhi si muovono senza sosta anche quando sembrano essere fermi e questi piccoli scatti sono essenziali per la visione. Se si potessero bloccare questi microscopici movimenti mentre fissiamo lo sguardo, la scena statica che stiamo osservando scomparirebbe alla vista.

Pensiamo per un attimo agli animali: il loro sistema nervoso si è evoluto per cogliere i segnali provenienti dall'ambiente poiché individuare le differenze favorisce senza dubbio la sopravvivenza. Un movimento nel campo visivo potrebbe infatti voler dire che si sta avvicinando un predatore o che una preda sta fuggendo. In genere gli oggetti sempre uguali a se stessi non rappresentano una minaccia e dunque il loro cervello e i loro sistemi visivi non si sono evoluti per poterli notare; uno stimolo che resta inalterato genera un adattamento neurale quindi i neuroni visivi regoleranno il segnale in uscita in modo da interrompere gradualmente la risposta.

Il nostro sistema visivo è invece molto più efficiente di quello degli animali nell'individuare gli oggetti immobili, perché i nostri occhi creano il movimento da sé, stimolando i neuroni visivi all'azione e contrastando l'adattamento neurale. Questo è un modo per impedire che gli oggetti statici scompaiano alla nostra vista.

Nonostante i movimenti oculari fossero stati osservati da tempo, (già nel 1860 il medico e fisico tedesco Hermann von Helmholtz aveva evidenziato come tenere immobili gli occhi fosse complicato e aveva proposto la teoria che «il vagare dello sguardo» servisse alla retina per non stancarsi), solo di recente gli scienziati hanno iniziato a dare la giusta importanza a questi movimenti, detti *microsaccadi*, che un tempo si riteneva non avessero uno scopo o peggio potessero offuscare la visione oculare.

Le *microsaccadi* si stanno addirittura rivelando utili ai neuroscienziati nella scoperta del codice usato dal cervello per creare percezioni coscienti del mondo visivo in quanto esiste un'attività neurale riconoscibile che si accompagna a questi piccoli movimenti e che, secondo alcuni, dirigerebbe buona parte delle nostre percezioni.

Sono proprio le *microsaccadi* che trasferiscono l'immagine su decine o anche centinaia di fotorecettori, le cellule dell'occhio specializzate nella rilevazione della luce. I fotorecettori convertono la luce in segnali elettrochimici. Dalla retina i segnali viaggiano attraverso il nervo ottico fino al cervello. E qui, nella corteccia visiva, si elaborano informazioni più dettagliate grazie ai neuroni che si attivano in risposta a forme, movimenti e colori. (Le cellule fotorecetrici comprendono i coni, specializzati nella visione dei dettagli e dei colori, e i bastoncelli, necessari per la visione periferica e con luce debole). Le *microsaccadi* sono preferibilmente associate a rapide scariche di impulsi nervosi più che a singoli impulsi e contribuiscono alla visione quando i soggetti fissano lo sguardo su un'immagine. Evidentemente queste scariche sono un segnale per il cervello che qualcosa è visibile.

Un aspetto interessante è che, per quanto le *microsaccadi* siano movimenti involontari, noi possiamo tenerle momentaneamente sotto controllo, quindi tacitarle, quando eseguiamo compiti di precisione, come prendere la mira con il fucile o infilare il filo nella cruna di un ago.

Ma ancora più intrigante è che esse sarebbero in grado di aprire una finestra sulla nostra mente. Secondo alcuni ricercatori, questi piccoli spostamenti oculari, anziché essere casuali, potrebbero indicare il luogo verso cui la nostra mente si sta segretamente focalizzando – anche se abbiamo lo sguardo diretto altrove – e rivelare, così, pensieri e desideri nascosti mettendo a nudo i nostri pensieri subliminali.

Il significato delle *microsaccadi* può travalicare allora quello della pura visione.

Per esempio la comparsa improvvisa di un segnale nella periferia del nostro campo visivo causa *in primis* una breve caduta della frequenza delle *microsaccadi*, seguita da un rapido contraccolpo in cui la loro frequenza supera il valore normale e vengono deviate verso la direzione del segnale. Questo suggerisce, perciò, che la frequenza e la direzione delle *microsaccadi* segnalino improvvisi cambiamenti nell'ambiente che attirano la nostra attenzione anche quando non sono direttamente oggetto del nostro sguardo. Quindi attenzione: per quanto ci sforziamo di distogliere gli occhi dall'ultimo cioccolatino rimasto, la frequenza e la direzione delle nostre *microsaccadi* tradiranno l'oggetto verso cui sta puntando il cono di luce della nostra attenzione.

E che dire delle illusioni ottiche generate da quelle immagini delle quali le più note sono state create negli anni ottanta dall'artista Isia Leviant? A ognuno di noi sarà capitato di concentrare per qualche istante lo sguardo al centro dell'illustrazione e di percepire per esempio un movimento rotatorio. Allora l'illusione è generata dall'occhio o dal cervello? Anche in questo caso i responsabili sono i micromovimenti oculari, fino a 500 al secondo, che danno un'illusione tanto più intensa quanto più veloci sono.

Proprio su questi processi e sulla loro "deviazione indotta" si basano i giochi di prestigio. Essi funzionano perché ingannano i neuroni che governano i processi di attenzione e di consapevolezza. Nel loro libro "I trucchi della mente" Stephen Macknik e Susanna Martinez-Conde, del Barrow Neurological Institute di Phoenix, riportano i risultati di una lunga serie di studi che hanno compiuto indagando un campo estremamente interessante e nuovo che hanno

battezzato neuro-magia. I due scienziati ribaltano in qualche modo il punto di vista e affermano che *“se le tecniche dei prestigiatori fossero state studiate prima, certi modi di funzionare del cervello, che solo ora noi stiamo mettendo in luce, sarebbero già stati svelati: l’arte degli illusionisti è arrivata, secoli fa e in maniera empirica, a conclusioni che oggi per noi scienziati sono all’avanguardia. Per esempio i maghi sfruttano il fatto che nella nostra retina, per qualche istante, resta impressa l’immagine di un oggetto anche se questo è scomparso dalla nostra vista.”*

Ecco perché il nostro cervello continua a cadere nei tranelli degli illusionisti e noi vediamo sparire una moneta dalle mani del prestigiatore che poi ricompare dietro l’orecchio della sua bella assistente che magari è reduce dall’essere stata “segata in due” di fronte ai nostri occhi.

E’ il nostro cervello che fabbrica la realtà, ciò che vediamo, sentiamo e pensiamo si basa su aspettative che vengono dalla nostra esperienza. Le illusioni ottiche ci fanno capire come il colore, la brillantezza e la forma non sono termini assoluti ma sono esperienze soggettive e relative create dai circuiti cerebrali e risultato dell’attività elettrica dei neuroni. E questo è vero non solo per le esperienze visive ma anche per tutte le altre sensazioni.

Gli occhi sono responsabili solo in parte di quello che vediamo: il resto lo fa il cervello ed è proprio qui, nella corteccia visiva, che si costituiscono le nostre rappresentazioni interne “dello spazio visibile che ci circonda”. I dati forniti dalla retina sono solo indizi che il cervello elabora in una visione finale.

Quello che insomma vediamo o crediamo di vedere è una nostra elaborazione e i maghi sfruttano proprio alcune caratteristiche di questo tipo del sistema visivo; forse non ne conoscono il funzionamento ma sanno, grazie alla loro esperienza, che determinate tecniche funzionano perché tutti reagiamo alla stessa maniera. Basta un abbaglio e nella nostra retina resta impressa l’immagine fantasma dell’ultimo oggetto che abbiamo visto e che così può scomparire e riapparire. Noi in realtà siamo stati accecati per un attimo e non ci accorgiamo di ciò che si muove sotto il nostro naso per cambiare posizione. Basta enfatizzare posture e movimenti per ingannare il cervello che cataloga in base agli indizi ricevuti: nella cassa c’è una sola donna, per noi spettatori, della quale sporgono testa e gambe. In realtà le donne sono due ma i nostri neuroni si sono fatti raggirare perché parte dell’oggetto è nascosto e loro non si aspettano che le regole naturali siano contravvenute.

DUE GRANDI ORGANISMI INTERNAZIONALI CON I PIEDI D' ARGILLA: LA SOCIETA' DELLE NAZIONI E L'O.N.U.

Gianfranco Coccia



E' stato accertato che attualmente sono attivi ben cinquantasei conflitti internazionali dislocati in ogni angolo della terra, il numero più alto mai registrato dalla fine del secondo conflitto planetario. Questo triste dato è desunto dall'edizione di giugno 2024 del *Global Peace Index* pubblicato dall'Institute for Economics & Peace.

Ci sono guerre a *bassa intensità*, come quella tra India e Pakistan, che da anni si disputano la regione del Kashmir, e quella da tempo in atto

all'interno del Sudan, e d'altra parte, conflitti ad *alta intensità*, come quelli scoppiati negli ultimi tempi tra Russia e Ucraina e in Medioriente, i cui esiti non sono al momento ipotizzabili o quanto meno prevedibili nelle loro conclusioni con annesse loro conseguenze. Una domanda in punto è ineludibile: nonostante la presenza di due organismi internazionali, *in primis* l'ex Società delle Nazioni, poi l'Organizzazione delle Nazioni Unite, da più di cent'anni i popoli della Terra continuano a farsi guerra. Ma questi organismi intergovernativi non erano stati concepiti proprio per prevenire i conflitti o scongiurarli attraverso gli strumenti della diplomazia negoziale? Cerchiamo allora di capire perché due organismi così superbi per imponenza, la Società delle Nazioni prima, l'Onu poi, sono sempre stati condizionati da una debolezza congenita di base, evocando l'immagine biblica del gigante verrebbe da dire con i piedi d'argilla.

La Società delle Nazioni

Partiamo, quindi, dal 1919, allorquando dopo il primo conflitto mondiale, a Versailles, vengono gettate le fondamenta della *Società delle Nazioni*, la *SDN*, con lo scopo di assicurare la pace mondiale: in buona sostanza e, secondo i migliori auspici e intendimenti di quel tempo, la *SDN* doveva costituire un' autorevole organizzazione intergovernativa ben strutturata numericamente, in grado di impedire lo scoppio di altre guerre, proprio perché intesa come soggetto conciliatore di future controversie internazionali. Da un punto di vista geopolitico la *SDN* rappresenta il primo passaggio per addivenire ai trattati di pace che verranno stipulati negli anni successivi. E sin qui tutto bene, con gioia ed entusiasmo da parte di tutti i paesi promotori, perché il mondo si era finalmente dotato, dopo *l'inutile strage*, come ebbe allora a definire il conflitto mondiale Papa Benedetto XV, di uno strumento atto a cooperare fattivamente per risolvere pacificamente i problemi che da sempre accompagnano i popoli nel loro cammino.

Purtroppo, la *SDN* dimostra subito la propria debolezza costituzionale quando si avvede tardivamente, a causa della propria miopia, della mancanza di due pilastri su cui doveva poggiare tutta la sua architettura:

- *l'impossibilità regolamentare di poter intervenire militarmente in caso di violazioni di norme cogenti;*

- *la mancata ammissione nel suo consesso delle maggiori potenze del pianeta.*

Non è cosa di poco conto se poi pensiamo che proprio gli Stati Uniti d'America – promotori principali dell'iniziativa voluta dal proprio presidente Wilson – disattendendo ogni più lontana percezione e nella generale incredulità, finanche dello stesso Wilson da poco rientrato in patria da Versailles, decidono di non aderirvi adducendo la risibile giustificazione di voler mantenere un ruolo *super partes* nello scacchiere internazionale. A ciò si aggiunga il fatto che la Germania, già pesantemente afflitta dalla *pace cartaginese* di Versailles, non viene ammessa, e che la Russia, alle prese con la guerra civile tra zaristi e bolscevichi, non vi aderisce.

Nel corso degli anni successivi, la *SDN*, nonostante un discreto avvio, dimostrerà poi tutta la sua inadeguatezza rispetto ai problemi che il panorama politico internazionale del suo tempo le porrà, specie quando si scontrerà con l'arroganza delle grandi potenze, che la porterà inesorabilmente a subire questi storici fallimenti:

- *l'inefficienza nel contrastare le mire territoriali dell'Asse Roma-Berlino-Tokyo*

- *l'abbandono della Germania (entrata nel '26) avvenuto nel 1933*

- *l'espulsione dell'URSS (entrata nel '34) a causa della guerra con la Finlandia*

- *l'assoluta inerzia dimostrata per evitare l'invasione della Polonia da parte di Hitler, con il conseguente scoppio della seconda guerra, prima continentale, poi mondiale.*

In conclusione, la *SDN* non possedendo una coesa volontà politica dei propri aderenti a causa dei palesi conflitti di interesse tra loro, non era grado di contrastare politicamente le velleità di quelle nazioni soprattutto inclini all'uso arbitrario della propria forza militare; ma anche se avesse potuto disporre di un proprio autonomo apparato militare, i veti di cui si dirà qui oltre, ne avrebbero vanificato la possibilità d'intervento.

Un bel *de profundis*, quindi, alla Società delle Nazioni!

L'Organizzazione delle Nazioni Unite

Si riparte nel 1945 con la nascita dell'Organizzazione delle Nazioni Unite, l'*Onu*, con l'asserito forte proposito di non ripetere la fallimentare esperienza della defunta *SDN*.

I Grandi di quell'epoca, *Roosevelt, Stalin e Churchill* decidono di incontrarsi a Yalta nel febbraio del '45 -a guerra ancora in corso ma già in fase terminale - per ridisegnare il quadro geopolitico mondiale *post bellum*. Una delle questioni che essi pongono fra le prioritarie, è quella di dar vita a una organizzazione intergovernativa sovranazionale di largo respiro. Per attuare tale disegno, i *Tre* decidono di convocare entro il successivo 25 aprile una conferenza alla quale invitare quei paesi che, avendo partecipato alla guerra in posizione anti-nazifascista e nipponica, avevano titolo per essere ammessi a redigere il testo della bolla di fondazione del novello soggetto politico internazionale. Il proposito di Roosevelt di istituire un organismo con funzione di *poliziotto del mondo*, traeva la sua origine da quel *Concerto Europeo* ideato nel secolo precedente al Congresso di Vienna, concerto inteso come guardiano del nuovo equilibrio continentale dopo le guerre napoleoniche. Si arriva così al 26 giugno, quando a S. Francisco viene firmato dai primi cinquanta aderenti l'atto fondativo dell'Organizzazione delle Nazioni Unite, entrata in funzione il 24 ottobre immediatamente successivo.

Gli scopi e le finalità del nuovo organismo non si discostano da quelli della *SDN*; non meno diverso, purtroppo, è il meccanismo del suo funzionamento. Positive, invece, si appalesano alcune sue innovative proposizioni, quali l'assistenza ai paesi più poveri e la difesa dei Diritti dell'Uomo attraverso proprie agenzie e commissariati.

Nei primi decenni di attività, in tutta evidenza si manifesta, però, il dissidio tra i due principali attori ed ex-alleati, gli USA e l'URSS, dissidio che sfocia in quella che poi verrà definita *Guerra Fredda*, nella quale vengono subito coinvolti i rispettivi alleati e sodali presenti in quelle zone d'influenza venute a trovarsi *post bellum* del 1939/45. In questo periodo, che dura sino alla caduta del Muro di Berlino, la neonata organizzazione transnazionale si trova massivamente impegnata nei focolai accesi soprattutto nell'ambito dell'inarrestabile processo di decolonizzazione, processo che coinvolge diversi paesi africani e asiatici, dove nella seconda parte del secolo scorso, vengono impegnati contingenti militari multinazionali forniti da diversi paesi aderenti. Si ricordano, in punto e in particolare, gli interventi dei *Caschi Blu* nell'Estremo Oriente, nell'ex Congo Belga, nella Guerra del Golfo dei primi anni '90, nella Guerra dei Balcani, per non dimenticare la tutt'ora presenza in Libano e via dicendo. Ma quello a cui stiamo in questi tempi assistendo in Ucraina e in Medio Oriente, ci lascia molto perplessi circa la capacità dell'Onu di poter fermare la scia di sangue che si sta spargendo in questi angoli della terra; infatti, secondo alcuni commentatori, l'inerzia del suo massimo organo decisionale, il Consiglio di Sicurezza, è a dir poco inquietante. Per comprendere meglio le cause di questa deplorabile inerzia, giova richiamare la patologia congenita che ne condiziona negativamente il funzionamento che, a propria volta, non si discosta da quello della *SDN*. Il Consiglio di Sicurezza, infatti, è composto da quindici membri, di cui dieci a rotazione biennale e cinque permanenti, i *Big five*, ossia *Usa, Urss/Russia, Cina, Regno Unito e Francia*: le decisioni in seno al *CdS* vengono assunte col voto favorevole della maggioranza dei suoi componenti, con la previsione che tra i voti favorevoli, vi sia anche quello di tutti i *Big Five*, che hanno la facoltà di bloccare la votazione esercitando, anche singolarmente, il proprio voto non favorevole, meglio conosciuto nella vulgata popolare col termine di *veto*... Tale *modus operandi* è stato oramai da diverso tempo considerato la causa del fallimento di numerose risoluzioni assunte negli anni in sede di *assemblea generale*, quella cioè che dovrebbe rappresentare l'universo dei paesi aderenti, il che stride con il concetto di democrazia veramente rappresentativa in tutte le sue declinazioni. Questo meccanismo è stato, come già ricordato, mutuato dalla *SDN*, in seno alla quale allora incideva molto più negativamente essendo, la facoltà di veto, concessa a ben quindici dei suoi paesi membri permanenti. Oggi che il mondo è cambiato rispetto all'epoca immediatamente post bellica quando è sorta l'Onu, tale questione è controversa perché c'è chi considera il veto come uno strumento che assicura la stabilità internazionale, e al contrario, la maggioranza dei paesi aderenti che lo critica in base al principio dell'uguaglianza degli Stati e della disposizione di cui all'art. 27) par.3) fissato nell'atto fondativo.

Se poi spostiamo il *focus* sulla questione dei *Diritti Umani*, l'azione a loro tutela ha incontrato un limite di non poco conto da parte delle Nazioni Unite, i cui regolamenti vietano l'intervento negli affari interni degli Stati aderenti (Dominio Riservato), finendo per impedire l'esercizio di qualsiasi iniziativa in situazioni acclamate di grave violazione dei diritti in parola, salvo la non pacifica dimostrazione che tale violazione possa costituire una minaccia per la pace(?).

Come stiamo in questa sede argomentando, il mondo è cambiato. Il *Club Nucleare*, il cui accesso era riservato a pochi *soci*, nel frattempo si è allargato con la successiva *presenza* di altri paesi, alcuni dei quali non sembrano offrire garanzie certe circa la responsabilità di non far uso in un futuro,

oltre la forza deterrente, dell'arma atomica. Nazioni come la Germania e il Giappone, grazie alla loro fervida intraprendenza economico-industriale, sono da tempo lontane dalla devastazione dei loro territori subita durante il secondo conflitto mondiale, mentre potenze - come l'India e il Brasile - stanno spingendo per assumere un ruolo più di rilievo per poter entrare nella stanza dei bottoni dove tutto si decide o si dovrebbe decidere. Alcuni paesi europei in ambito UE vorrebbero, altresì, che il seggio permanente francese in seno al CdS diventasse un seggio comunitario, impresa ardua specie ove poniamo mente all'atavica *grandeur* transalpina.

Quid agendum?

Si potrebbe attuare una seria riforma di tutta o parte del suo apparato burocratico e normativo dell'Onu, che possiamo sinteticamente riassumere nei punti che seguono:

- *in primis* l'abrogazione della facoltà di veto in seno al CDS, peraltro vanamente invocata da più parti all'inizio di ogni anno;
- un più efficace e incisivo contrasto delle violazioni in ogni dove dei diritti umani (negazione di diritti politici, sfruttamento del lavoro minorile, riduzione in schiavitù di essere umani di qualunque sesso ed età, lotta alle ingiustizie);
- lo snellimento dell'elefantico apparato burocratico assai dispendioso per riallocare le risorse laddove più necessarie;
- maggiore attenzione verso i paesi emergenti che vogliono uscire da quella sorta di soggezione economica nei confronti dei paesi più ricchi.

Quanto qui s'è detto in chiave problematica, ha fatto perdere efficienza e credibilità su base planetaria nei confronti dell'Onu. Se si pensasse di non dover intervenire energicamente nelle direzioni citate, gli Stati emergenti sopra elencati si trasformerebbero da fattori di rischio non più remoti, in altrettanti dirompenti e principali catalizzatori di un immaginabile processo che forse potrebbe far *collassare* l'Onu estremamente anche alla stessa stregua dell'allora Società delle Nazioni. Il mondo sta continuando a cambiare in tempi veloci, basti solo ricordare con quale rapidità si è dissolto l'apparente granitico universo del socialismo reale, crollato sotto le picconate del Muro di Berlino.

Ecco il perché l'Organizzazione delle Nazioni Unite, dopo il fallimento della Società delle Nazioni, potrebbe, proprio a causa di quegli stessi costituzionali piedi d'argilla su cui abbiamo argomentato, al limite essere accomunata al medesimo destino.

DESIGN DAL CARATTERE ITALIANO: I "PERSONAGGI D'ARREDO" DI VICO MAGISTRETTI

Alice Fasano

L'attività di Magistretti nel campo del design comincia a metà degli anni Quaranta e procede parallelamente a quella di architetto fino alla conclusione della sua carriera. Non è questo un dato puramente biografico, ma possiede un preciso significato perché la cultura del design italiano è tradizionalmente coincisa con quella dell'architettura, almeno fino agli ultimi anni del XX secolo. La maggior parte dei designers di nuova generazione, invece, non proviene dalle facoltà di architettura ma da scuole specifiche, appositamente create per formare professionisti nel campo del design. Non sono i giovani ad aver fatto dell'arredamento *Made in Italy* una classe di oggetti unici e ricercati in tutto il mondo, amati da ogni esperto arredatore e diffusi nelle riviste di architettura e di moda più sofisticate; è stata invece la retroguardia, la vecchia generazione di architetti-designers, di cui Magistretti rappresenta il tipico esempio, a inaugurare questa felice tradizione, facendo guadagnare e mantenere per diversi decenni all'Italia, e al capoluogo lombardo soprattutto, uno dei primi posti nella classifica dei paesi più alla moda e con il miglior gusto in fatto di design. Ripercorrendo brevemente la carriera di Magistretti designer, personaggio eminente nella scena italiana del secondo dopoguerra, è facile individuare un filo rosso che lega l'esperienza di molti fra i più noti professionisti di quel periodo. Già Ponti, Achille Castiglioni, Marco Zanuso, Ignazio Gardella, Franco Albini, Joe Colombo, Luigi Caccia Dominioni, sono solo alcuni dei celebri protagonisti di quella che si può certamente considerare l'età aurea del design italiano.

Prima di tutto Magistretti aderisce, come molti altri, alla cultura di quel razionalismo revisionista che ha caratterizzato il dibattito sull'architettura dei primi anni Cinquanta. Da questa tendenza deriva l'interesse per la produzione seriale, sentita come fattore necessario e determinante nello studio dei suoi progetti. Il suo approccio, inoltre, si sviluppa nella direzione di un razionalismo stemperato nel rigore dei suoi precetti, con formulazioni dove adesione alla modernità e attenzione alla tradizione delle forme e delle tipologie dell'oggetto domestico trovano un elegante equilibrio. Magistretti è poi convinto che il buon design nasca «*a metà strada tra chi progetta e chi fa*»; la sua prassi progettuale prevede, infatti, un rapporto di necessaria collaborazione con le aziende. Esaminando il *portfolio* del designer milanese, si resta colpiti dal fatto che non vi trovano spazio progetti non realizzati o diversi da quelli entrati in produzione. Questo perché il lavoro di Magistretti, sviluppandosi con la costante collaborazione delle realtà industriali cui spetterà la produzione dei pezzi, esclude l'esistenza di progetti scartati o radicalmente modificati dalle aziende. Non si trovano, inoltre, disegni tecnici definitivi di mano del maestro, secondo il quale è compito del progettista «*fornire il concept design ovvero il senso profondo di uso e immagine di un progetto, avvalendosi, nella realizzazione, della raffinata capacità del produttore. [...] Questo è per me design e viene espresso dallo sketching*». Il progettista ha quindi il compito di fornire un'idea, il *concept*, non di elaborare soluzioni tecniche definitive. Lo schizzo di progetto è il vero strumento concettuale di Magistretti. Emerge inoltre una continuità nel suo atteggiamento progettuale: ciò non significa che egli non sia attento all'evoluzione dei gusti, dei comportamenti sociali e delle ricerche tecniche; al contrario, è innegabile la sua capacità di proporre soluzioni geniali legate alle caratteristiche dei nuovi materiali, alle diverse esigenze degli utenti, ai rinnovati contesti del dibattito culturale. La vera questione è che, nel suo percorso, non si possono rintracciare sostanziali cambiamenti teorici. I dati culturali, tecnici e comportamentali, diversi di fase in fase, sono sempre adoperati come materiale del progetto, che non diventa mai rappresentazione o esaltazione di un singolo fattore.

Dal 1946, a pochi mesi dalla fine della guerra, le due principali riviste del settore, *Stile* guidata da Ponti e *Domus* da Rogers, sono impegnate nella mobilitazione della cultura architettonica verso il

tema della ricostruzione. I primi oggetti disegnati da Magistretti, in collaborazione con Paolo Chessa, sono pubblicati nel numero di *Domus* del febbraio 1946. Si riferiscono alla trasformazione in abitazione autonoma, per una coppia di giovani sposi, della zona servizi di un appartamento composto da dodici locali. Tre soluzioni sono proposte in quelle pagine, ciascuna con il relativo



preventivo di costi, dal più economico al più dispendioso. Per l'occasione i due architetti disegnano anche alcuni mobili: un tavolo ampliabile in tubo metallico, verniciato di nero e di rosso fuoco, e un singolare "porta mensola", fatto da una sagoma triangolare in tubo metallico bianco, estraibile dal letto in funzione di comodo.

In questo clima, dove la cultura dell'abitare è chiamata a misurarsi con l'impellenza della ricostruzione, hanno luogo alcune iniziative particolarmente significative. Sempre nel 1946 Magistretti partecipa alla mostra della RIMA (Riunione Italiana per le Mostre di Arredamento), che prevede un'esposizione sul tema dell'arredamento popolare, organizzata nel palazzo della storica Triennale di Milano. Tra gli oggetti presentati in questo contesto, quelli firmati da Magistretti sono una libreria con ripiani spostabili lungo due montanti in tubo metallico vincolati a pressione al pavimento e al soffitto, e una semplice sedia a sdraio in legno,

organizzata da Fedè Cheti, celebre azienda milanese specializzata nella creazione di tessuti per l'arredamento, cui Magistretti partecipa con dei piccoli tavolini di legno sovrapponibili per formare un fantasioso mobile a ripiani, e una singolare libreria, che è in realtà una scaletta da poggiare alla parete. Nei progetti di questi anni è dunque riscontrabile una diffusa adesione al razionalismo, ma il designer aggiunge l'interessante valore estetico della tradizione artigianale, anonima, non viziata da "stilismi". Il suo esperimento consiste nel rielaborare semplici oggetti d'uso comune, donando loro una funzione inedita. Decontestualizzando mobili e utensili tradizionali, Magistretti reinventa la pratica duchampiana del *ready-made* e regala ai suoi progetti la freschezza e la simpatia di un sorriso. Insieme all'ironia, in questi oggetti si può leggere una dichiarazione di quasi ostentata modestia, la sicura scelta di sobrietà e semplicità che contraddistinguerà sempre il suo stile.

Nel decennio successivo Magistretti lavora poco come designer. È, infatti, del tutto assorbito nell'attività di architetto e non ha molto tempo da dedicare al design che, tra le altre cose, non si autofinanzia. In questi anni il suo studio riceve innumerevoli richieste per la realizzazione di abitazioni private di lusso dalle più facoltose personalità italiane, che mettono a disposizione del progettista ingenti somme di denaro per la realizzazione di queste prestigiose dimore. Nonostante ciò, Azucena, una piccola azienda fondata nel 1949 dagli architetti Caccia Dominioni e Gardella, sceglie di produrre i tavolini impilabili che Magistretti aveva presentato l'anno precedente alla Mostra di Fedè Cheti. Questo progetto riceve una segnalazione durante la prima edizione del Compasso d'Oro che si svolge nel 1954 anno in cui, inoltre, Magistretti organizza insieme a Caccia Dominioni, Gardella ed altri la *Mostra dello standard* per la X edizione della Triennale. Nel 1956 fa invece parte del comitato organizzatore che raccoglie le



Libreria a scaletta disegnata da Magistretti nel 1948 ed esposta alla mostra di Fedè Cheti

adesioni, cura lo statuto e realizza il primo evento ufficiale dell'ADI, Associazione per il Disegno Industriale. Infine, nel 1960, è scelto come membro della Giunta che cura la XII edizione della Triennale dove sono esposti oggetti disegnati da Castiglioni, Zanuso, Tobia Scarpa e dallo stesso Magistretti.



Sedia *Carimate* per Cassino, 1962

La visione conseguente muta la casa con la sua organizzazione domestica: dal bagno alla cucina, ogni ambiente deve essere aggiornato per fare spazio ai nuovi elettrodomestici e all'arredamento moderno (per fare un esempio, l'uso della doccia permette di lavarsi più velocemente, utilizzando meno acqua ed è meno ingombrante). Inoltre, il design d'arredamento è sempre più studiato in modo da permettere la produzione industriale, riducendo i costi e aumentando notevolmente i guadagni rispetto alle manifatture artigianali. Questo avviene grazie all'impegno di alcune piccole e medie imprese, articolate in distretti sul territorio italiano e guidate da imprenditori al passo con i tempi. Questi intuiscono immediatamente l'opportunità degli alti guadagni che comporterebbe la diffusione di un mercato reale per il mobile moderno, prodotto con i macchinari in serie più o meno numerose. Specialmente nelle zone che gravitano intorno alla Milano delle Triennali, del grattacielo Pirelli, della Facoltà di architettura, questi imprenditori entrano in rapporto con gli architetti-designers che, oltre ad occuparsi della fase progettuale, assumono il ruolo di consulenti, un po' esperti di marketing e un po' art directors. Si instaura così un particolare rapporto tra il progettista e gli operai interni alla fabbrica i quali, sebbene possiedano una preparazione tecnica adeguata allo sviluppo delle nuove tipologie di arredamento, custodiscono ancora il rapporto con la tradizione artigianale, memoria dell'apprendistato svolto nei sofisticati laboratori di falegnameria e carpenteria metallica dell'anteguerra. Un altro aspetto della questione sul design italiano, riguarda la straordinaria capacità dell'industria e dei progettisti di promuovere il mobile moderno. La diffusione avviene attraverso una serie di iniziative articolate in una massiccia attività di comunicazione, che comprende le cerimonie per il conferimento dei più alti riconoscimenti nel settore (il Compasso d'Oro), l'organizzazione e la cura delle manifestazioni più importanti come il Salone Internazionale del Mobile e le mostre alla Triennale, il coordinamento nella direzione delle riviste e il ruolo espositivo dei negozi. Dall'incontro dei quattro aspetti di cui si è parlato (modernizzazione del paese, trasformazione in senso industriale nella produzione dei pezzi, ruolo degli architetti-designer e della comunicazione) prende avvio lo sviluppo del design italiano.

Nel 1959 Magistretti progetta la Club House di Carimate. Per organizzare anche l'arredamento, disegnando una seduta che deve essere esemplari per il ristorante interno al circolo: è la *Carimate*, di

Alla fine degli anni Cinquanta matura in Italia una situazione nuova, che richiede professionisti in grado di tradurre l'elaborazione teorica e le sperimentazioni degli anni precedenti in risposte concrete. Con il boom economico prende avvio uno sviluppo che modifica profondamente gli assetti socio-economici del paese di pari passo all'industrializzazione, all'urbanesimo, all'aumento del reddito medio, al miglioramento del tenore di vita e all'espansione dei consumi. Il panorama quotidiano degli italiani cambia con la motorizzazione di massa e con la diffusione dei cinema di quartiere e della



questo complesso egli
Tavolino *Demetrio* per Artemide,
1966
essere prodotta in legno
legno tornito con sedile in

paglia. Nel sobrio *redesign* di una sedia paesana tradizionale è forse possibile avvertire anche l'influenza di un certo gusto scandinavo, che nell'Italia di quegli anni ha molta fortuna. La *Carimate*, però, è attualizzata con una vivace tintura all'anilina rossa che ne fa slittare l'immagine nella direzione di una nuova modernità. Nel 1960 Magistretti incontra Cesare Cassina, uno dei più dinamici tra gli imprenditori della Brianza. Nel 1962, con la messa in produzione della *Carimate* per Cassina, ha inizio un lungo periodo di collaborazione tra il designer e l'azienda.



Sedia *Selene* per Artemide, 1969

Negli stessi anni Magistretti comincia ad affrontare il tema della plastica. Questo materiale, all'epoca, appare molto innovativo, uno di quelli che, come il poliuretano e i truciolati, renderanno possibile la produzione industriale dell'arredamento italiano. Con il progetto *Demetrio* (1966), in resina stampata e rinforzata, il designer riprende la tipologia dei tavolini sovrapponibili di legno studiata per Azucena. Nel 1969 invece, progetta una sedia stampata in un unico pezzo di resina rinforzata, la *Selene*. In questo caso, Magistretti non è interessato alla definizione di una forma plastica, una scultura utile anche per sedersi, come fa Verner Panton, ma intende disegnare un

oggetto riconoscibile e tipologicamente familiare. In quegli anni Marco Zanuso e Joe Colombo disegnano due sedie di plastica molto interessanti: entrambe hanno le gambe sfilabili, molto comode per garantire momenti d'inerzia adeguati nelle zone maggiormente sollecitate. Magistretti, invece, risolve il problema "per forma", configurando le gambe secondo una sezione ad S. Si tratta dello sviluppo di una soluzione già adottata in precedenza, nel 1966, per le gambe del tavolo in plastica *Stadio* e in una lampada da terra, *Chimera*, dove rende autoportante una lastra di metacrilato con una forma serpentina. Nel caso di *Selene*, il risultato è impeccabile: la sedia possiede un'eleganza disinvolta, ha gambe sottili ed è monoblocco, nella piena correttezza d'uso del materiale impiegato. Com'è solito fare, Magistretti esalta il ruolo del tecnico, in questo caso il modellista della fabbrica che ha prodotto la sedia, dicendo: «L'ho fatta con il modellista. Si vede che non è disegnabile. Per disegnarla avrei dovuto fare almeno cento sezioni. Ma c'era questo modellista sublime, andavo da lui, gli parlavo... e il progetto prendeva forma esattamente come l'avevo immaginato!».



Sedia *Selene* per Artemide, profilo, 1969

Negli stessi termini parla anche delle poltroncine di plastica *Gaudi* e *Vicario*, del 1970, dove la gamba rimane la stessa, la soluzione per i braccioli è ottenuta forando la scocca e i punti critici sono risolti mediante ispessimenti del materiale.

Nel 1973 nasce uno tra i progetti più famosi del design italiano, la sedia *Maralunga*. L'innovazione del poggiatesta reclinabile sullo schienale, che non risulta esibita ma rimane nascosta nella configurazione complessiva, trasforma un modello dalla fisionomia consueta assecondando i rinnovati comportamenti, in particolare quelli legati ai nuovi riti televisivi. La versatilità costituisce il punto di forza anche in *Veranda*, che da poltrona può diventare *chaise longue* regolabile grazie al sedile-poggiagambe e allo schienale-poggiatesta. In una versione ulteriore ha persino una base ruotante che permette di disporsi in curva per facilitare la conversazione. La poltrona *Sinbad*, invece, nasce da un *concept* molto diverso. Il design è qui risolto con un gesto quasi casuale, come quello di gettare una morbida coperta sopra una poltrona per renderla più calda e accogliente. La sovrapposizione sulla struttura imbottita di un rivestimento dal bordo colorato, simile alle coperte da cavallo usate in Inghilterra, sembra giocare sul prolifico rapporto tra moda e design. Distacco

autoironico e gusto per i dettagli raffinati fanno di questo progetto un'idea che si traduce senza sforzo apparente nel mobile, quasi come un gesto elegante. Dall'analisi di questo primo gruppo di progetti emergono tre caratteristiche fondamentali nel lavoro di Magistretti: l'importanza dell'innovazione, nei materiali come nelle risposte ai nuovi comportamenti sociali, ma insieme il rispetto delle tipologie consolidate dall'uso, nel rifiuto della forma fine a se stessa; infine l'uso attento, ma non ostentato né ideologicamente esibito, della tecnica.



Poltrona *Maralunga* per Cassina, 1973

Passando ad un'altra classe di oggetti, è doveroso iniziare parlando di uno tra i più celebri e fortunati progetti di Magistretti, la lampada *Atollo*, che entra in produzione per O-Luce nel 1977 valendo al maestro il secondo Compasso d'Oro della sua carriera (del primo si parlerà più avanti, mentre il terzo arriverà nel 1979, premiando in ritardo la genialità di *Maralunga*). Questo pezzo è ormai diventato un classico, a tal punto da essere riprodotto nel calendario che il MOMA ha realizzato per il

proprio cinquantenario, presentato come uno degli oggetti più rappresentativi delle sue collezioni, non solo di design. *Atollo* è una lampada da tavolo, interpretazione dell'*abat-jour*, operata tenendo

conto del materiale usato, l'alluminio verniciato. La composizione formale è molto semplice: una calotta sferica con un sostegno cilindrico che diventa conico nella parte superiore. La calotta sembra quasi staccata dal basamento, cui è collegata da un elemento molto sottile, ottenendo un effetto luminoso molto suggestivo poiché, illuminata, sembra galleggiare a mezz'aria. A proposito del gioco luminoso di questa lampada Magistretti dice: «è bello perché ci sono tre luci diverse: il nero, sopra, dove non riceve mai la luce, il bianco all'interno del riflettore e sul cono, e il grigio sul cilindro della base dove la luce arriva sempre parallela come sfiorandolo». La lampada ha superfici



Lampada *Atollo* per O-Luce, 1977

esterne levigatissime e le sue forme sono assolutamente armoniose, mai disturbate da elementi sovrapposti. Questo livello di rifinitura ha comportato un vero *tour de force* per l'industria che l'ha realizzata, con la messa a punto di un involucro per il fissaggio del portalampade e di un sistema per il sostegno della calotta del tutto invisibili. La complessità tecnica di *Atollo* appare completamente nascosta nel risultato finale. Magistretti, infatti, adopera gli espedienti meccanici senza farne uso manifesto, riassorbendoli nel progetto con disinvoltura e distacco. Spesso, nelle sue lampade, compare il *concept* del gioco di luci. Ad esempio *Eclisse*, Compasso d'Oro nel 1965, permette di regolare il flusso di luce con la semplice rotazione di due semisfere coassiali; in *Nemea* (1979) il rapporto tra lo schermo e la base è capovolto e il grande piatto orizzontale si trova, così, investito dalla luce direzionata verso il basso da una piccola calotta di porcellana. Quasi sempre, Magistretti risolve la varietà dei casi nei suoi oggetti luminosi con una struttura formale data dalla composizione di forme geometriche primarie: dalle due semicalotte sferiche concentriche della *Mania* (1963) all'assemblaggio di tre semisfere in *Eclisse*, ai due coni capovolti di *Pascal* (1979). Successivamente, invece, sembra tendere verso una semplificazione formale ulteriore poiché dalle composizioni di volumi passa alle forme geometriche piane, riducendo gli oggetti al nitore di un

segno grafico. Nella già citata *Nemea*, la base perfettamente circolare regge, mediante un sottile montante, la cupoletta in porcellana; in *Kuta*, del 1978, è lo schermo a forma di cerchio verticale che diventa dominante, mentre il sostegno si riduce ad una linea, e la cupoletta, questa volta, si fa base. Questa ricerca di leggerezza e semplificazione torna in vari progetti degli anni Ottanta, come la sedia *Simi* (1984), dove un'unica linea curva sorregge la lieve conchiglia in plastica del sedile, o la poltrona *Veranda* il cui profilo, quando è aperta, disegna una traccia grafica nello spazio. L'amore per le forme geometriche pure si esprime anche nel fatto che i particolari, i giunti, gli attacchi, sono sempre sottaciuti, ridotti al minimo, nascosti e mai adoperati o esaltati in funzione espressiva. Le composizioni di volumi, spesso sezionati e giustapposti, tipiche di molte lampade di Magistretti, appartengono a quel filone di ricerca che connette geometria e produzione industriale, dal *De Stijl* olandese al *Costruttivismo* russo, dal *Bauhaus* a certa scultura astratta.



Lampada *Eclisse* per Artemide, 1965

Maralunga, inaugurando la moda dei letti tutti imbottiti. Qualche anno dopo *Ermellino* avrà anche la testata e il bracciolo modificabili. Questi letti si caratterizzano per l'assenza di ogni elemento strutturale visibile. L'immagine regala una sensazione di assoluta morbidezza, cui contribuisce l'uso del piumone e dei cuscini reclinabili poggiaschiena.

Negli ultimi vent'anni della sua carriera, dal 1986 al 2006, anno in cui è scomparso, Magistretti intraprende una collaborazione molto prolifica con l'azienda De Padova. Dedicandosi nuovamente all'osservazione degli oggetti della tradizione anonima, crea una collezione di complementi d'arredo che esprimono in modo completo quell'idea di un abitare elegantemente sobrio e disinvolto. Questa fase progettuale inizia con *Vindun* (1986), un tavolino dove il piano si sposta in altezza grazie ad un sistema a vite, ripreso dai tradizionali tavoli da lavoro (*vindun*, in milanese, significa grossa vite), e con *Marocca* (1987), altro *redesign* ingentilito di un'antica sedia da



Tavolino *Vindun* per De Padova, 1986

osteria veneta. Alla stessa filosofia progettuale si lega la ricerca sulle potenzialità degli oggetti pieghevoli, da cui nasce una serie di mobili per Campeggi, disegnati negli anni Novanta. La collaborazione con De Padova, inoltre, porta alla creazione di due sedie molto interessanti. *Silver* (1989) è la rielaborazione in alluminio di una sedia di legno, la 811 disegnata nel 1925 da Breuer per Thonet; alcuni anni dopo, la segue *Maui* (1996), in cui viene riproposto, con gambe d'acciaio e monoscocca di plastica, lo schema che Arne Jacobsen aveva risolto con il multistrato. In entrambi in casi, Magistretti



Letto *Nathalie* per Flou, 1978

compie la rilettura di due progetti di rilievo tipologico pressoché definitivo, modificati sulla base delle possibilità offerte dalle alte prestazioni dei nuovi materiali. Nella *Maui*, ad esempio, la scocca è rinforzata senza nervature o costolature, mediante una doppia curva di piegatura all'attacco tra schienale e sedile, soluzione che in compensato sarebbe irrealizzabile. Un altro gruppo di tre sedute, realizzate tra il 1994 e il 1999, merita di essere citato per la grande precisione formale e tecnologica della loro fattura, che ne fa, secondo la simpatica definizione di Gillo Dorfles, dei



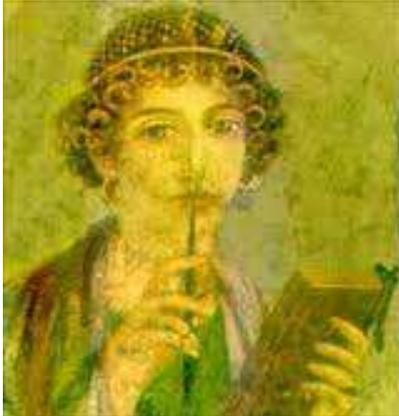
Sedie *Vicosolo* per Fritz Hansen, 1999

“personaggi d’arredo” nitidi ed essenziali: sono la *Vico* (1994), la *Vicoduo* (1997) e la *Vicosolo* (1999). La prima è di betulla stampata ad elementi separati, legati alla struttura d’acciaio da giunti speciali che consentono, con la loro flessibilità, estrema libertà di movimento; la seconda è una monoscocca di betulla che poggia su una piastra di alluminio in cui si inseriscono le gambe metalliche; la terza è un’ulteriore versione del disegno iniziale, ridotta all’essenziale per diminuire i costi e rendere così possibile la diffusione dell’oggetto ad aree diverse da quella domestica.

Nel 1996 il Compasso d’Oro per la carriera è assegnato a Magistretti, riconoscimento quasi ovvio per un’attività che, come la sua, è stata tanto lunga e importante nella storia del design italiano. Il grande talento di questo professionista è sempre stato quello di esibire modestamente i suoi valori etici ed estetici. La sobrietà, l’orrore per l’ostentazione e per l’aggressività formale, il rifiuto della ridondanza vista come perdita di contenuto nella comunicazione del pezzo, la tecnica dell’*understatement* per evitare chiavi interpretative inutilmente ambiziose, l’eleganza come disinvoltura e naturalezza, la padronanza delle tecniche e l’apertura all’innovazione senza che ciò comporti l’abbandono della tradizione: queste sono le principali caratteristiche del design firmato Magistretti.

FRA PRETI E IMPERATORI

Umberto Simone



Quando frequentavo gli ultimi anni del liceo, nella piccola città del Sud dove allora vivevo si spense ultraottuagenario un prete che godeva di una certa rinomanza locale per la sua notevole raccolta di classici latini, dei quali era appassionato cultore. Le sue quattro sorelle, tutte nubili, essendo, al contrario del dottissimo congiunto, decisamente illetterate e non sapendo quindi che farsene di tanti ingombranti libroni, ebbero l'idea, veramente luminosa e che io non loderei e non benedirò mai abbastanza, di donarli alla biblioteca comunale del paese. Di tale biblioteca io ero uno dei frequentatori più assidui, e così un bel mattino, un bellissimo mattino anzi (anche se non bisognerebbe mai godere, nemmeno di striscio, per la morte degli altri!) entrando in una

delle sale dell'antico ex-convento dove la biblioteca aveva sede, mi trovai davanti una nuova serie di scaffali alta fin quasi all'altissimo soffitto, e completamente piena di quei fantastici maestosi aristocratici tomi ottocenteschi che non si lasciano sollevare se non con entrambi le mani e non si possono sfogliare se non seduti a tavolino e che se ti cadono su un piede ti mandano direttamente all'*Ortopedico Rizzoli* di Bologna. Ricorderò per sempre quel primo abbagliato colpo d'occhio, quella schiera di enormi rilegature tutte uguali, nere, marrone bruciato e cremisi, sopra le quali i titoli delle opere e i nomi degli autori erano acuminati svolazzi di vecchio oro appena scurito. Il bordo delle pagine appariva invece di un incantevole cilestrino chiaro, e la grana della carta d'altri tempi accarezzava addirittura i polpastrelli che la percorrevano bramosi, e i caratteri di stampa erano a dir poco squisiti, con le esse e le effe minuscole non molto diverse fra loro, e sia le une che le altre assai simili ad eleganti, sinuose chiavi di violino.

A siffatto prezioso involucro corrispondeva un contenuto, se possibile, ancora più mirabolante. C'era effettivamente l'intera letteratura latina: persino autori come Frontone, o Columella, che non se li fila, immagino, praticamente nessuno, a parte gli specialisti; c'erano, come un sacchetto di coriandoli colorati, tutti i frammentini di Varrone, e poi, in tre volumi, la *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio, inesauribile repertorio di frottole e di meraviglie, e poi il *Satyricon* nella sua edizione adulterata, cioè con le arbitrarie aggiunte perpetrate da uno studioso falsario e che quando quei volumi erano stati pubblicati, fra gli anni Domini 1810 e 1830, erano ritenute ancora genuine... e poi Macrobio, e Ausonio, e il *Querolus sive Aulularia* – insomma, fino allo scrittore più negletto e più peregrino, non mancava niente. Ogni pagina era divisa in due colonne verticali: quella di sinistra riportava il testo latino, quella di destra la traduzione in italiano, l'antiquato e vagamente impettito eppure simpatico italiano dell'epoca, ulteriormente inamidato dai vari traduttori, tutti ecclesiastici, forse gesuiti, spesso con cognomi di suono tedesco, come veniva specificato, rigorosamente in latino, nei cosiddetti titoli di testa. Ed ecco, questa della traduzione era veramente la ciliegina sulla torta, la chicca suprema: infatti, se il testo originale (devo dirlo, ad onore e merito dei buoni padri) era assolutamente integrale e senza il minimo reticente asterisco né alcuna pudibonda foglia di fico, la versione in italiano era ingegnosamente edulcorata, e pareva a volte quasi di vederli, quei cari pii Attanasii (mentalmente li chiamo sempre così, perché almeno un paio di loro, se ben ricordo, aveva appunto quel nome di battesimo che avrebbe deliziato Gadda), dilaniati fra il rigore morale e quello filologico, eseguire letteralmente i tripli salti mortali, benché parecchio impacciati dalle lunghe sottane, per rendere un po' più innocui quegli sboccati sporcaccioni dei nostri avi. In questo senso, la traduzione capolavoro risultava quella degli epigrammi di Marziale, che, come se non bastassero la terminologia aulica e il ghirigoro eufemistico a potare tutta quella selva irta di

mentulae e di *fellationes*, erano stati resi, con un virtuosismo degno di miglior causa, tramite le strofette e i versicoli in rima delle anacreontiche tipo Arcadia, sicché, per farla breve, Marziale pareva diventato una vezzosa sottospecie di Metastasio o di Paolo Rolli.

Non mi nasconderò dietro un dito, anche perché, dopo tutto, ero sui sedici diciassette anni, e certe curiosità a quell'età mi sembrano assolutamente fisiologiche: non dirò quindi falsamente di essermi avventato subito, di primo acchito, sulle Verrine di Cicerone o sulle *suasoriae* di Seneca senior (sebbene in seconda istanza, lo giuro, abbia leggiucchiato anche quelle, e in seguito, spesso per intero e con avidità, e talvolta invece a salti e senza impegno, anche quasi tutto il resto, eccetto beninteso i soliti miserrimi Columella e Frontone), e ammetterò senza remore che cercai subito le pietanze più piccanti, ovvero i testi più scabrosi e clandestini, quelli dei quali fino ad allora avevo solo udito sussurrare con laconica circospezione. Pertanto, iniziai proprio col suddetto Marziale "addomesticato" in ariette, e immediatamente dopo, più tentato che atterrito dalla mole dell'impresa, proseguii con l'*Historia Augusta*.

Questa, al contrario di Marziale, a scuola non la si studia, anzi frequentemente non viene neanche menzionata, per cui ritengo opportuno spiegare, sia pur brevemente, di cosa si tratti. È la raccolta delle biografie degli imperatori saliti al trono da Adriano (117 d.C.) fino a Carino e Numeriano (285 d.C.), biografie indirizzate ora a Diocleziano ora a Costantino, sebbene su questo punto gli studiosi al solito si accapigliano, perché forse la datazione vera sarebbe alquanto più tarda, dei tempi cioè di Giuliano l'Apostata, o addirittura di Teodosio. Comunque gli *Scriptores Historiae Augustae* (tale è il titolo esatto della raccolta) sono sei peraltro illustri sconosciuti che si sono spartiti la materia in varia misura, alcuni componendo parecchie vite, e altri, come Volcacio Gallicano, limitandosi a scriverne una sola, però hanno tutti quanti eseguito il compito non solo con stile abbastanza stiracchiato e anonimo, tanto da risultare alla lunga praticamente indistinguibili fra di loro, ma soprattutto con un metodo storiografico che lascia molto a desiderare. Essi infatti, sulla scia di Svetonio, del quale tuttavia non posseggono né l'erudizione né l'accuratezza documentaria, e in barba a Sallustio e a Tacito, che considerano, bontà loro, troppo artisti e quindi artefatti e non veritieri, degli illustri personaggi in esame non collezionano che aneddoti e tic, e in questa maniera riducono la Storia a mero *gossip*: il reggitore di turno di quasi tutto l'orbe terracqueo è spiato sempre dal buco della serratura, e ritratto in pose da rotocalco scandalistico, e nell'ansia per esempio di elencare tutti i presagi propizi che ne hanno preceduto l'ascesa, o quelli funesti che ne hanno anticipato la fine per lo più tragica, vanno perse per strada le effettive conquiste e le riforme fondamentali. Tipico è il caso di Caracalla: nella vita a lui dedicata non si fa parola della famosissima *Constitutio Antoniniana*, ovvero dell'editto di capitale importanza col quale egli estese la cittadinanza romana a tutti gli abitanti liberi dell'impero, ma in compenso ci viene raccontato con dovizia di particolari come uccise il fratello e come ebbe un intralazzo con la matrigna, come furono condannati coloro che venivano sorpresi ad urinare in luoghi dove si trovassero statue che lo raffiguravano e quanto fosse ingordo di vino, e infine come lo ammazzarono, in Mesopotamia, mentre, andando a portare guerra ai Parti, era sceso da cavallo e si era appartato *ad requisita naturae*, cioè per fare i suoi bisogni.

Già da questo rapido esempio apparirà chiaro che si tratta di una lettura forse piuttosto frustrante ed irritante per le persone serie, ma altrettanto divertente e stimolante per chi vi si accosta per pura e semplice curiosità, specie se riesce a isolare da questa disordinata serie di fatti il dettaglio saporito e a rivestirlo con la propria fantasia, come osserva col consueto acume Marguerite Yourcenar, alla quale la *Historia Augusta* ispirò un splendido saggio, oltre ad offrirle non pochi spunti per la composizione del suo insigne capolavoro, *Mémoires d'Hadrien*. Così, se a queste pagine chiederemo soltanto quello che al giorno d'oggi chiediamo a uno svagato *Novella 2000*, non perderemo il nostro tempo, e ci baleneranno davanti un sacco di cose minuscole ma suggestive. Non impareremo niente sulle interminabili campagne o sulle dottrine stoiche di Marco Aurelio, ma appureremo che sua moglie Faustina in un *buen retiro* di Gaeta si accompagnava a gladiatori e

marinai, e che l'imperatore filosofo, a chi gli suggeriva di eliminarla o almeno di ripudiarla, con flemma davvero filosofica rispondeva che non poteva scacciarla senza anche restituire la dote, dote che era l'impero stesso, visto che Faustina era la figlia del suo predecessore. Parimenti, non capiremo nulla sulle inquietudini culturali e intellettuali di Adriano, però leggeremo di quella volta che, vedendo nei bagni pubblici un veterano di sua conoscenza strofinarsi la schiena contro la parete di marmo perché non aveva un servo che lo aiutasse, gli regalò lui schiavi e denaro, ma siccome in seguito alcuni vecchi, nella speranza di estorcergli un eguale emolumento, in sua presenza si misero essi pure a stropicciarsi ostentatamente contro i muri, li esortò con cesareo umorismo a strigliarsi a vicenda fra loro. Scopriremo che il tale portava i riccioloni ed il talaltro invece si incipriava la barba di polvere d'oro, che Massimino Trace era un barbaro talmente forzuto e mastodontico da poter portare al pollice come anello il braccialetto di sua moglie e da spezzare i denti a un cavallo con un solo pugno, e che il cosiddetto tetrafarmaco, cioè il piatto inventato dal figlio adottivo di Adriano, Elio Vero, non doveva essere tanto leggerino, visto che consisteva in un mix di maiale, fagiano, pavone, prosciutto in crosta e cinghiale. Naturalmente, le scoperte più gustose si fanno nelle vite degli imperatori peggiori, quelli più scatenati, crudeli e lussuriosi, fra i quali c'è senza dubbio Commodo, recentemente riportato alla ribalta, sia pure con numerose licenze storiche, dal noto film di Ridley Scott *Il Gladiatore*, e che proprio come gladiatore si propose più volte nell'arena e che di un gladiatore forse era figlio, essendo sua madre la scollacciata Faustina di cui sopra, e che amava farsi ritrarre travestito da Ercole con addosso la pelle di leone e con tanto di clava in collo... Tuttavia in questo campo il primato assoluto spetta incontestabilmente all'unico, ineguagliabile, scapestratissimo Eliogabalo.

L'anarchico coronato, come lo definì Antonin Artaud, divenne imperatore a quattordici anni e fu assassinato quando ne aveva appena diciotto, eppure quel quadriennio gli bastò, se si dà retta al suo astioso biografo Elio Lampridio, per trasformare l'impero in un gigantesco lupanare *gay*, dove le cariche venivano distribuite in base alle esuberanze anatomiche dei vari fusti proletari (aurighi, mimi, lottatori, barbieri, cuochi) di cui tramite appositi emissari faceva continua incetta. In concomitanza con siffatte pittoresche frequentazioni, si svolgevano gli assordanti e cruenti riti orgiastici in onore del dio siriano di cui l'imperatore portava il nome, e che era rappresentato da un monolito nero trasportato apposta con ogni sorta di onori dalla nativa Emesa fino a Roma. Riguardo all'abituale tenore di vita dello sbrigliato ragazzotto sempre la Yourcenar evoca non a torto gli esagerati splendori dei racconti delle Mille e una Notte, assai prossimi infatti a quei banchetti dove venivano serviti pesci conditi con le perle, fave con ambra, lingue di pavone e d'usignolo, calcagni di cammello e cervella di fenicottero – e durante i quali gli ospiti erano spesso sepolti, come in un celebre quadro di Alma Tadema, da un tale profluvio di petali di rosa che alcuni fra di loro si dice siano rimasti soffocati – e ai quali talora l'imperatore giocherellone si compiaceva di invitare otto calvi, o otto strabici, o otto podagrosi, o otto spilungoni, o otto ciccioni che non riuscivano a trovar posto sui divani suscitando così l'ilarità generale. Ad Eliogabalo, che non portava mai due volte lo stesso vestito né lo stesso anello, e che un giorno radunò tutte le prostitute dell'Urbe e tenne loro un'arringa chiamandole "commilitoni", era stato predetto dai suoi maghi che sarebbe morto di morte violenta, e allora si fece preparare delle funi di seta e di porpora con le quali impiccarsi in caso di necessità, e spade d'oro con le quali trafiggersi, e veleni nascosti in custodie d'ametista o di smeraldo, e persino un'altissima sfarzosa torre dalla quale eventualmente gettarsi, perché anche la propria morte la desiderava scenografica, preziosa, piena di lusso. Nella realtà, purtroppo, gli capitò esattamente il contrario, perché fu in una latrina dove si era rifugiato tutto tremante che i pretoriani in rivolta lo trucidarono insieme ai suoi superdotati favoriti, e fu in una fogna che il suo cadavere venne gettato dopo essere stato strascinato con gli uncini attraverso il Circo e per tutti i rigagnoli di Roma. E gli successe un noioso cugino posatissimo e morigeratissimo, che obbediva sempre alla mamma e nella sua cappella privata teneva anche le immagini di Cristo e di Abramo, e che comunque anni dopo venne accoppato pure lui.

MACHU PICCHU

Giovanni La Scala



I gradini della chiesa di San Pedro, a Cusco, sono molto ripidi: antiche pietre levigate più che dal calpestio dei fedeli, dall'abitudine dei contadini di sedersi lì nei momenti di riposo o in attesa del *colectivo* che li riporta a casa. Sembra quasi la gradinata di un antico teatro da dove è possibile scorgere, indisturbati, il via vai della gente che entra ed esce dal mercato coperto, situato nella piazza antistante.

Le donne camminano veloci sotto il peso delle loro mercanzie raccolte in teli variopinti. Protette dal freddo del mattino da maglioni di lana colorata, indossano strati di gonne sovrapposte, corte fino alle ginocchia, adatte ai sentieri di montagna. Il caratteristico cappello, alto a falde larghe, "da uomo" per la cultura occidentale, nasconde una chioma corvina che si prolunga in due lunghe trecce annodate dietro la schiena.

Davanti alla chiesa alcune bancarelle offrono calde ed invitanti *empanadas*, succhi di frutta e l'immancabile *mate de coca*.

Trovo uno spazio libero sulla scalinata e vi prendo posto.

Ho percorso a fatica via Santa Clara, che pure non è in salita, accusando tutti i sintomi del mal di montagna: nausea, forte mal di testa, sensazione di mancanza d'aria. *Soroche*, lo chiamano in Perù. «Stai attento al *soroche*» mi avevano detto gli amici di Lima; ma non avevo dato importanza al consiglio: non pensavo certo che avrei potuto stare così male! Ero arrivato in città presto, con il primo aereo; appena giunto nel piccolo hotel che mi avevano consigliato, mi ero dovuto sottoporre all'inevitabile rito: bere una grande tazza di scuro *mate de coca*.

«Non quello leggero che danno ai turisti» mi avevano detto «questo è quello che beviamo noi. Le farà molto bene. Stia attento solo a muoversi lentamente, a non fare sforzi, e a non addormentarsi prima di sera.»

In camera, invece, mi ero disteso sul letto, stanco, e, senza pensarci, mi ero subito addormentato.

Prima erano arrivati gli incubi; poi il letto aveva cominciato ad ondeggiare, sospeso in aria, mentre, seduto, mi tenevo forte dai bordi per non cadere.

A un certo punto il confine tra incubo e realtà si era confuso: convinto di essere sveglio avevo vomitato nel letto e imprecando mi ero alzato per pulire. In quel momento mi ero svegliato davvero, ma il letto era a posto; la nausea invece era reale ed anche il feroce mal di testa. Mi mancava l'aria.

Con un notevole sforzo, appoggiandomi al muro a causa delle vertigini, avevo indossato un maglione pesante, un berretto di lana, ed ero uscito dalla camera sperando di lasciarmi alle spalle gli incubi.

La giornata era bella. Le verdi montagne circostanti si stagliavano contro il cielo di un blu intenso, interrotto da poche nuvole candide. Il sole scaldava il corpo. Respirare l'aria fresca mi aveva fatto stare un po' meglio.

Camminando lentamente avevo attraversato Plaza de Armas, magnifica con le sue chiese spagnole, i porticati coloniali, i balconi di legno dipinti di azzurro. Mi ero avviato per via Santa Clara, l'unica che non fosse in salita o in discesa. Avevo camminato, respirando a fatica, tra gli antichi palazzi costruiti sui massicci blocchi di pietra dei vecchi muri incaici.

E adesso eccomi qui, seduto su questo gradino, a scaldarmi al sole, deciso per ora a non muovermi. Al mio fianco un uomo anziano con un vestito grigio sembra assorto nei suoi pensieri. Qualche gradino più in giù due donne parlano tra loro, mentre i loro bambini dormono tranquillamente, avvolti negli scialli dietro la schiena. Una bambina, per gioco, sale e scende per i gradini coperta da un poncho di lana grigia; si avvicina per studiarmi, ma quando le sorrido corre via.

Quando la scalinata è gremita di persone, arriva un *colectivo*.

Il bigliettaio, in piedi sul predellino, attira l'attenzione battendo le mani sullo sportello e urlando ripetutamente la destinazione. Un po' di gente sale e si accalca all'interno. Le merci più ingombranti vengono legate sul tetto. Anche se il mezzo è stracarico, quando riparte il bigliettaio continua a scalpitare e ad invitare la gente a salire. Verso mezzogiorno mi sento meglio. Il respiro è regolare e il mal di testa è passato. Ritorno lentamente in Plaza de Armas.

Padre Jesus è un uomo piccolo, barbuto, di carnagione scura.

Parla italiano perché ha studiato a Roma.

«Qui da noi si usa comunemente il nome Jesus.» sta dicendo mentre la sua Volkswagen sgangherata si inerpica lungo una strada ricca di curve e tornanti. Dall'alto è possibile scorgere Cusco, al centro della verde conca che la incornicia, con le sue chiese, i campanili, i palazzi dell'epoca coloniale.

«Sta bene? Ha avuto problemi per l'altitudine? Guardi che dovremo salire ancora un po'.»

«Questa mattina ho avuto qualche problema; adesso sto meglio.»

«Come vedrà tra poco, siamo ormai a buon punto con la costruzione dell'ospedale. Inizieremo l'attività dapprima con il "dispensario" per le donne e i bambini che vivono tra questi monti. Il pronto soccorso e la sala operatoria verranno completati in un secondo tempo.»

Intanto l'auto continua a salire. Oltre le montagne circostanti si cominciano a vedere le imponenti e scure pendici dei massicci più elevati delle Ande, in parte innevati.

L'auto si ferma in un pianoro sassoso, davanti a un alto muro di cinta.

Nelle vicinanze sorge un piccolo villaggio con le tipiche abitazioni in mattoni di fango e i tetti di paglia. Arrivano di corsa, incuriositi, alcuni bambini protetti dal freddo di questi 3700 metri di altitudine da maglioni di lana e berretti variopinti. Le guance rubizze sono espressione della poliglobulia tipica di chi vive a queste altitudini.

Oltre il muro si intravedono alcune costruzioni in fase di completamento.

«Ecco il nostro ospedale» sta dicendo padre Jesus con un sorriso di orgoglio, mentre apre una porticina di ferro che immette in un cortile interno.



Mi accorgo in quel momento di avere qualche difficoltà a seguire il piccolo missionario: mi manca l'aria, non riesco a concentrarmi e ho cominciato ad avvertire una strana pulsazione alle orecchie. Poi ricompaiono anche la nausea e il mal di testa. Con un po' di apprensione mi soffermo a visitare il cantiere e solo con notevole fatica riesco ad esprimere il mio punto di vista riguardo al progetto.

Poco dopo riprendiamo la strada del ritorno procedendo lentamente in discesa. Il caldo sole della sera sta calando dietro le montagne che adesso

appaiono ancora più cupe e maestose. L'atmosfera si è accesa di una luminosità surreale. Sulla terra illuminata dai raggi dorati del sole al tramonto si stagliano nette le zone in ombra: ombre lunghe, scure, come macchie nere che nascondono alla vista ciò che non è illuminato.

«Come sta?» chiede gentile Padre Jesus.

«Abbastanza bene» rispondo, anche se in realtà sto male.

Anzi, la nausea è diventata quasi insopportabile e non vedo l'ora di scendere da quest'auto che continua ad affrontare curve e tornanti.

Finalmente arriviamo in Plaza de Armas. Saluto Padre Jesus.

«Vada in albergo e stia a riposo, adesso.» mi consiglia questi mentre mi stringe la mano calorosamente.

Seguo il consiglio e mi dirigo verso il mio hotel. Appena entrato mi trovo davanti un'altra tazza di scuro *mate de coca*; questa volta però riesco a sottrarmi alle insistenze di una signora che cerca in tutti i modi di convincermi dell'utilità della bevanda. Mi faccio dare una bottiglia di acqua, vado con passo un po' incerto in camera e mi butto sul letto in preda a una forte nausea e attanagliato dal mal di testa.

Ma non posso stare disteso perché così la nausea aumenta. Sono costretto a stare seduto sul letto, appoggiato con le spalle al muro, avvolto in una pesante coperta. Non posso dormire perché appena mi assopisco mi risveglio di soprassalto in preda a conati di vomito.

Sto proprio male. Il mal di testa è lacerante, insopportabile. Il tempo non passa mai, i minuti sembrano ore. Alle quattro del mattino sono ancora sveglio.

Non resisto più e apro la porta della mia camera. Scendo una rampa di scale e mi ritrovo nella piccola hall. Il portiere di notte, un uomo anziano con lunghi capelli grigi, sta riposando su una poltrona, ma non dorme.

Mi lascio sprofondare in una poltrona vicina.

«Sto male.» dico. Poi alzo il capo per guardare in viso l'uomo.

“Questo non è un peruviano moderno” penso guardando impressionato i lineamenti del vecchio che mi ricordano alcune ceramiche antropomorfe del museo di Lima, “questo è un inca redivivo.”

«Sto male.» ripeto.

«Perché?» chiede l'inca.

«Come perché? *Tengo el soroche.*»

«Appunto, perché ha il *soroche*?»

«Per l'altitudine, mi sembra ovvio!» sbuffo.

«Se fosse ovvio tutti quelli che arrivano qui dovrebbero avere il *soroche*, invece non è così. Solo alcuni stanno male.»

«Sì, presumo. Si spieghi meglio.»

«Vede,» dice il vecchio parlando lentamente «bisogna capire una cosa fondamentale: il *soroche* non è una malattia, ma un sintomo. Una spia di qualche cosa che non va.»

«Qualche cosa che non va?»

«Sì, il *soroche* prende chi ha il cervello stanco. Per esempio, quando lei deve prendere una decisione, è rapido o ci pensa molto?»

«Di solito ci penso, a volte sono indeciso; dopo, non sempre sono sicuro di avere fatto la cosa giusta.»

«Ecco, è proprio questo il punto: quando si è presa una decisione non bisogna pensarci più!» La luce di un abatjour traccia netti chiaroscuri sul viso dell'uomo, conferendogli l'aspetto di una maschera grottesca.

L'uomo si piega in avanti e alza un braccio tenendo il pugno chiuso, mentre la sua ombra si proietta sul muro amplificata «bisogna essere decisi e non avere ripensamenti!» dice stringendo il pugno sollevato

«non bisogna sottoporre il cervello a un lavoro continuo.»

E poi chiede: «lei è bigotto?»

«Perché me lo chiede? Che cosa ha a che fare questo con il nostro discorso? Comunque no, non sono bigotto.»

«Chi è bigotto, o anche chi ha molta fede, è tranquillo. Non si impegna

a pensare, non ha dubbi. E non ha il *soroche*. Capisce quello che intendo dire?»

«Comincio a capire. Devo riflettere su questo: non è semplice, ma bisognerebbe cambiare tante cose nel nostro modo di affrontare la vita.

Un cervello stanco, dice? Credo abbia ragione. L'uomo sta creando un mondo che non è più a sua misura. Cerchiamo di adattarci ai ritmi di questa società che ci siamo costruiti senza rispettare le nostre esigenze mentali e fisiche.»

«La salute è il risultato di una profonda armonia tra mente e corpo.

Dobbiamo imparare ad accettarci per quello che siamo. Dobbiamo imparare a vivere per come siamo e non cambiare la nostra vita per adattarci al mondo che abbiamo costruito senza il rispetto della biologia, dei ritmi, dei limiti della persona. E non esiste una persona uguale ad un'altra.»

«Questa è una concezione che trova riscontro anche nelle culture orientali. Rifletterò su questo. Adesso però mi aiuti. Ho la testa che mi scoppia! Cosa posso fare?»

«C'è una sola soluzione: scendere di quota. Tra un'ora passa il pulmino che porta i turisti al treno per Machu Picchu. Lo prenda. Appena comincerà a scendere si sentirà meglio. Poi, a Machu Picchu, se c'è il sole, si distenda sopra una roccia: così assorbirà tutta l'energia del cielo e della terra. La città è stata costruita in quel luogo da sacerdoti il cui sapere è a noi sconosciuto. Giace sopra un'enorme massa rocciosa che si sprofonda nelle viscere della terra: cattura e riflette l'energia dell'universo. E' un posto unico al mondo. Quando ritornerà non avrà più niente, starà benissimo.» Qualche ora dopo sono lì, a 2400 metri, a torso nudo, con gli occhiali scuri che mi proteggono dai raggi del sole e dalla luce abbagliante di quel cielo purissimo color cobalto. Le montagne circostanti ostentano tutta la lussureggiante biodiversità della vegetazione della selva alta.

Ho trovato una roccia che affiora dal terreno tra le antiche mura e mi sono disteso supino allargando le braccia. Sono scettico dapprima; poi però comincio a sentirmi bene, proprio bene. Sono lì da un'ora ormai, e una forza mai provata si sta impossessando di me. E' una sensazione di potenza che sto accumulando, di sicurezza, come se niente fosse impossibile. Devo ammettere che il vecchio aveva ragione.

“Ma che cosa potevano sapere i sacerdoti Inca cinque secoli fa di geologia e fisica?” mi chiedo ancora scettico.

Sono in un luogo un po' isolato, non frequentato dai turisti. Li sento vociare in lontananza. Distinguo solo le parole di una guida:

«...lo sperone di roccia che vedete su questo antico altare è stato tagliato con un angolo di 13 gradi rispetto alla base. Sapete a che latitudine sud ci troviamo? 13 gradi signori...»

Rinuncio a pensare, a pormi domande, respiro profondamente e mi lascio andare rilassando tutti i muscoli del corpo.

Non sento più le voci, non sento nemmeno la nuda roccia a contatto della pelle. Guardo gli avvoltoi volteggiare sopra di me, muoversi veloci nell'immensità del cielo limpido. Li inseguo con lo sguardo. Mi sembra di volare con loro, di essere uno di loro.

“ANATOMIA DELLA QUIETE”. NELLE FORESTE SIBERIANE

Piera Melone

A vent'anni un giro del mondo in bicicletta, poi l'Himalaya a piedi, l'Asia Centrale a cavallo e in sidecar fino alle rive dell'Aral, il Cile in moto, un tortuoso percorso che va dalla Jacuzia al Golfo del Bengala, intrapreso per ripercorrere le tappe di un deportato polacco in fuga dagli orrori dei gulag. Senza mai fermarsi nella sua abitazione nel Quartiere Latino Parigino più del tempo necessario a disfare le valigie per preparare un nuovo bagaglio, Sylvain Tesson, classe 1972, del mondo non si è fatto mancare niente. Viaggiatore, scrittore, giornalista, alpinista, spirito di certo irrequieto, curioso, pregno di una filosofia del nomadismo che egli stesso definisce «elemento essenziale della natura umana, ma anche maledizione che spinge gli uomini a muoversi di continuo», ha alle spalle innumerevoli viaggi e più di una ventina di scritti che comprendono resoconti dei suoi vagabondaggi, album fotografici, saggi e racconti. Nel 2010 sceglie di astrarsi dalle distese di cemento cittadine, ma più ancora dalla stessa frenesia che lo porta così spesso a voler varcare affannosamente i confini dello spazio in quella che pare una sfida condotta ad ogni costo contro il tempo: Tesson chiama a sé la solitudine, l'ebbrezza del nulla, la quiete, e si abbandona all'avventura più estrema per un *globe-trotter* come lui, ovvero l'immobilità.



A trentotto anni si isola, per sei mesi, da inizio febbraio a fine luglio, in una capanna di legno tre metri per tre sulle sponde del lago più antico del mondo, venticinque milioni di anni, settecento chilometri di lunghezza, ottanta di larghezza, un chilometro e mezzo di profondità. Qui, dal Bajkal, nel cuore immobile della foresta siberiana, distante centoventi chilometri dal primo “vicino di casa”, con a disposizione un telefono satellitare usato di rado solo per le emergenze e nessun mezzo di locomozione, il giornalista rimodula

la sua vita come «sovrano di un harem virtuale», ove nessun'altro, se non lui stesso può alterare il corso di un'esistenza i cui «giorni sono esseri di creta da modellare»; uno uguale all'altro, eppure, paradossalmente, ognuno caratterizzato e distinto da una linea sottile, lo sguardo acuto dell'osservatore che coglie ogni impercettibile cambiamento, consacra l'immensità della natura, si fa pensiero che edifica la dimora di uno spazio e di un tempo tutti interiori. Il resoconto memorabile di questo viaggio atipico nel ventre di una solitudine assoluta, incredibilmente produttiva, mai fine a se stessa, è affidato alle fortunate pagine (250 mila copie vendute solo in Francia) di *Dans les forêts de Sibérie*, “Nelle foreste siberiane” (Gallimard, 2011), in cui l'autore raccoglie e sintetizza le impressioni e le attività che giorno per giorno annotava sul suo fedele taccuino, nella consapevolezza che «Gli imprevisti dell'eremita sono i suoi pensieri. Essi soli interrompono il corso delle ore, sempre uguali a se stesse. Per provare sorpresa bisogna fantasticare». Navigando, mentre si resta immobili («Se qualcuno mi domanderà che cosa facevo in quei mesi, risponderò: “una crociera”»). Alla partenza, da Irkutsk, la città più vicina (cinque giorni di viaggio) dal luogo del ritiro, Tesson ha già con sé l'attrezzatura occorrente per sei mesi di vita nei boschi, sigari e vodka in abbondanza e una cassa contenente quasi una settantina di libri: «Chi non ha troppa fiducia nella ricchezza della propria vita interiore deve portarsi dietro dei buoni autori (...) ho Michel Tournier per fantasticare, Michel Déon per la malinconia, Lawrence per la sensualità, Mishima per il gelo d'acciaio. Ho una piccola raccolta di libri sulla vita nei boschi: Grey Owl per il rigore, Daniel Defoe per il mito, Aldo Leopold per la morale e Thoreau per la filosofia (...) Whitman mi incanta (...) Sade e Casanova per accendermi il sangue. Qualche poliziesco (...) perché ogni tanto bisogna riprendere fiato».



L'occhio di Tesson si perde nello spazio infinito del lago ghiacciato, del cielo limpido solcato da uccelli, delle foreste che docilmente si lasciano ammirare, dei tramonti e delle albe che si susseguono in un silenzio fertile di suoni dove ciò che ancora non ha un nome emette un gorgoglio, e ci pare di sentire l'aria gelida che filtra attraverso le assi della capanna, l'odore dei boschi insinuarsi dalle fessure, l'immensità del nulla che entra in quel «regno della semplificazione» di nove metri quadri, dove ogni gesto – leggere, attingere acqua, spaccare la legna, scrivere, versare il tè, accendere la stufa – si tramuta in liturgia: «Sedersi alla finestra con una tazza di tè, lasciare le ore in infusione, dare al paesaggio la possibilità di declinare le sue sfumature, non pensare più a niente e all'improvviso cogliere al volo l'idea che passa e fissarla sul taccuino. Un modo per usare la finestra: invitare la bellezza ad entrare e lasciar uscire l'ispirazione. (...) la capanna è un laboratorio. Un giaciglio dove far precipitare il desiderio di libertà, di silenzio e di solitudine. Un campo sperimentale dove inventare una vita a rallentatore». Tesson assiste e registra minuziosamente il passare fisico del tempo fin dai mesi più duri ma anche suggestivi, quelli invernali, quando, prima che «quel disegno paziente» venga cancellato dal calore e dal vento di maggio, il termometro segna -30° , il Bajkal scricchiola del ghiaccio vivo che si contrae, la natura risposa adagiata sotto coltri di neve che si perdono all'orizzonte e il gelo sembra rallentare il flusso dei minuti, tanto da tramutare la capanna, dove le ore scorrono più dolcemente, in un'oasi del macrocosmo siberiano: «la soglia della porta non è un semplice pannello di legno che divide il caldo dal freddo, un ambiente confortevole da uno ostile: è una valvola di strozzamento che unisce i due bulbi di una clessidra dove la durata non ha la stessa velocità». Non ci sono volti attorno a questo novello Chatwin, tranne la sporadica visita di qualche "vicino" o di qualche viaggiatore di passaggio; se sono i nostri simili a confermare l'esistenza del mondo, se, circondato da altri esseri, l'uomo moderno vive nella consapevolezza che la realtà non sarà mai annullata, fino a quando esisterà un altro, fuori da sé, in grado di percepirla, l'eremita vive nella costante consapevolezza che proprio su di sé gravi il peso della rappresentazione del mondo, «della sua rivelazione allo sguardo umano»: «essere soli significa sentire il silenzio. Una raffica di vento.

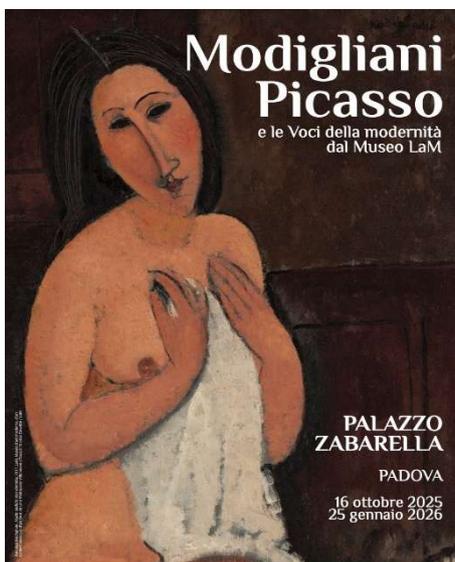


Il nevischio mi appanna la vista. Spalanco le braccia, offro il viso al vuoto gelido, poi torno al caldo. Ho raggiunto lo scopo della mia vita. Finalmente saprò se ho una vita interiore». Tesson ha superato, nel 2010, quest'ardua sfida lanciata da se stesso a se stesso in un luogo in cui nulla è dato per scontato, il dispendio di energia fisica per ogni minima necessità quotidiana è inevitabile, gli imprevisti e i pericoli, da affrontare senza l'aiuto di nessuno, sempre dietro l'angolo. Non si troveranno attimi di incertezza, afflizione, scoramento, nelle pagine di "Nelle foreste siberiane": Tesson ci regala parole intense, cariche di poetica saggezza e di una consapevolezza – quella della completa e incondizionata libertà che si acquisita solo abitando autenticamente se stessi – che, con il passare del tempo, si fa sempre più salda nell'affrontare con incredibile semplicità le verità universali: «Ero incatenato dall'ossessione del movimento, drogato dallo spazio. Correvo dietro al tempo. Credevo che si celasse in fondo all'orizzonte. L'uomo libero

possiede il tempo. L'uomo che controlla lo spazio è solo potente. Nelle città i minuti, le ore e gli anni sfuggono, sgorgano dalla piaga del tempo ferito. (...) Sono libero perché lo sono i miei giorni. (...) Per provare un senso di libertà interiore bisogna disporre di spazio e di solitudine. A ciò si aggiunga l'essere padroni del proprio tempo, il silenzio totale, una vita dura e lo spettacolo della bellezza naturale. La risultante di queste conquiste conduce direttamente alla capanna. (...) Sono diventato tutt'uno col mio regno, ho respirato l'odore dei licheni, ho mangiato aglio selvatico e ho incontrato gli orsi. Col tempo la mia barba si è allungata. Ho lasciato la tomba delle città e ho vissuto per sei mesi nel tempio della taiga. Sei mesi che valgono una vita. E' bello sapere che da qualche parte in una foresta c'è una capanna dove è possibile qualcosa di non troppo distante dalla gioia di vivere».

MODIGLIANI PICASSO

www.studioesseci.net



Un'eccezionale collezione d'arte proveniente da uno dei più importanti musei del Nord Europa e della Francia è al centro di un nuovo importante appuntamento espositivo a Palazzo Zabarella quest'autunno.

Nell'ambito del dialogo avviato dalla Fondazione Bano negli ultimi anni con importanti istituzioni museali di fama internazionale è ora la volta del LaM, Lille Métropole Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut, che ci offrirà l'opportunità di ammirare 65 opere di 30 artisti d'avanguardia in una nuova grande mostra. Ai protagonisti delle avanguardie storiche e agli artisti più noti, se ne affiancano altri che aprono a scenari artistici inediti più vicini alla contemporaneità. Tra i numerosi capolavori spiccano cinque dipinti di Pablo Picasso e sei di Amedeo Modigliani.

Curata da Jeanne-Bathilde Lacourt, la mostra riunisce grandi nomi e capolavori, ed è articolata in sei sezioni tematiche che offrono un approfondimento dell'avanguardia cubista, con dipinti di Picasso e di Georges Braque per poi considerare il "Tubismo" di Fernand Léger, rappresentato da ben sei opere.

Amedeo Modigliani occupa un posto d'onore all'interno della mostra, con un eccezionale gruppo di opere, tra cui *Moïse Kisling*, *Ragazzo dai capelli rossi*, *Nudo seduto con camicia* e *Maternità*. Questi dipinti, realizzati in momenti diversi della breve ma intensa carriera di Modigliani, rivelano la ricca varietà e la profondità emotiva della sua straordinaria espressione artistica.

Accanto a queste opere iconiche, creazioni singolari e poetiche di importanti figure del XX secolo come Joan Miró, Youla Chapoval, André Lansky, Alexander Calder e Bernard Buffet, offrono ai visitatori un ampio panorama dell'arte europea del XX e XXI secolo.

La mostra è una narrazione polifonica, un'occasione unica e preziosa per incontrare e ammirare straordinarie opere iconiche di alcuni dei grandi maestri del Novecento, accanto a voci meno note ma altrettanto potenti della modernità.

ANTONELLO VIOLA L'ORO DELLA LAGUNA

www.studioesseci.net



Venezia, Ca' Pesaro
Galleria Internazionale d'Arte Moderna, Dom Pérignon
20 giugno – 28 settembre 2025

Un arcipelago intimo e personale prende forma nelle sale Dom Pérignon di Ca' Pesaro, tra astrazione lirica, indagine pittorica e tensione spirituale.

Nelle opere di Antonello Viola il segno dorato di una Venezia mutevole, stratificata e in costante trasformazione.

Nella personale veneziana di Antonello Viola le opere su vetro ispirate a terre insulari e all'intera laguna veneziana - come arcipelago diffuso – compongono una geografia astratta e interiore. Il progetto espositivo, pensato appositamente per le sale al secondo piano del museo, vede allestita una speciale selezione di dipinti ad olio su vetro e su carta giapponese realizzati dall'artista negli ultimi quattro anni, molti dei quali esposti al pubblico per la prima volta.

Nel confronto con la città di Venezia, Viola accoglie e continua il vibrante rapporto tra luce, cielo e acqua che caratterizza questa città. L'andirivieni di fluidi scandisce inevitabilmente il tempo e la vita. Proprio questo fluire è ciò che l'artista ha cercato nelle sue opere per Ca' Pesaro: in ogni vetro la pittura assume una dimensione tridimensionale, grazie a lastre disposte su più livelli e dipinte su entrambi i lati. Una superficie fragile e trasparente su cui il tempo si deposita in forma di velature, cancellature e stratificazioni, riflettendo i mutamenti della luce sull'acqua e suggerendo paesaggi mobili, dai confini incerti.

Accanto ai lavori su vetro, la mostra presenta opere su carta giapponese, nate anch'esse da una pratica lenta e meditativa. Antonello Viola lavora per sovrapposizione e sottrazione, costruendo per strati e poi riducendo all'essenziale. Ne scaturisce una pittura che non descrive, ma suggerisce; che non rappresenta, ma evoca. Le superfici diventano luoghi sospesi e silenziosi, capaci di trattenere e restituire luce, tempo e memoria. Una pratica non oggettiva e spirituale; più che di astrazione, si dovrebbe parlare di "non oggettività", chiamando in causa Malevič e la sua "trasfigurazione nello zero della forma". Pigmenti, foglia d'oro, trasparenze e cancellature si intrecciano come tracce in trasformazione, generando immagini interiori, mutevoli, aperte all'interpretazione.

Le tonalità di carne e di terre che emergono in queste carte evocano incarnati e fondamenta, intese non come luoghi di separazione, ma come materia di transito e permeazione tra il fluido marino e il corpo della città. Le fondamenta – elemento architettonico e urbanistico che argina e ridefinisce la dimensione liquida di Venezia – sono richiamate da linee essenziali che affiorano e si immergono tra le velature pittoriche, come strutture sommerse trattenute dalla memoria del colore.

Tra le incursioni nella mostra veneziana, Viola riprende il dialogo con la pittura simbolista di Giulio Aristide Sartorio (Roma, 1860–1932) già avviato in occasione della mostra alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma. A Ca' Pesaro il confronto è con le sale adiacenti che accolgono il ciclo monumentale de *Il poema della vita umana*.

Benché distanti per epoca e linguaggio, in questo grado di separazione Viola e Sartorio condividono una visione dell'arte come esperienza spirituale, contemplativa e la pittura come uno strumento che guarda oltre il visibile, trasformando la materia in veicolo di trascendenza.

Così la mostra *L'oro della laguna* è al tempo stesso un omaggio alla città e una riflessione sul tempo, sulla pittura e sulla spiritualità. Come le fondamenta veneziane, anche l'opera di Viola è continuamente ridefinita dalla marea della percezione. Influenzato dall'astrattismo costruttivista e allievo di Enzo Brunori, Viola ha fatto della stratificazione e della sottrazione il proprio metodo distintivo.

L'oro della laguna si configura così come un ritratto intimo della città: poroso, stratificato, luminoso, in perenne trasformazione. Un arcipelago immaginario prende forma nei riflessi di Venezia, tra terre affioranti e profondità sommerse, tra isole della laguna e non, tra luce e memoria, tra storia e visione.

ALICE CHANNER MEGAFLORA

www.studioesseci.net



Venezia, Museo di Storia Naturale "Giancarlo Ligabue"
Fino al 28 settembre 2025

Megaflore (2021) è uno stelo di rovo in alluminio fuso in sabbia, estratto tramite scansione tridimensionale e allungato verticalmente in una forma scultorea auto portante alta tre metri, collocato nel **Giardino d'Ingresso del Museo di Storia Naturale di Venezia**: presentata in un ambiente esterno per la prima volta, l'opera mette in luce la monumentale forza evocativa e l'affascinante ambiguità insite nell'opera di Alice Channer.

Megaflore esamina il modo in cui l'artista usa la **forma per enfatizzare la violenza dell'attuale fenomeno di cambiamento**, la protezione che si potrebbe dire che simboleggia e come potremmo ripensare ciò che costituisce la vulnerabilità oggi.

L'installazione è accompagnata da una nuovissima pubblicazione, realizzata con contributi del Direttore del Museo di Storia Naturale **Luca Mizzan**, del curatore e curatore **Harry Woodlock**, dello storico dell'arte e ricercatore presso lo IUAV di Venezia **Jacopo Galimberti** e della scrittrice d'arte e conduttrice **Louisa Buck**.

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