

CULTURA E SOCIETA'

IN QUESTO NUMERO

IL PUNTO E LA VIRGOLA

Approfondimento e confronto di *Ernesto Vidotto* - pag. 3
Punto virgola e dintorni ... di *Anna Maria Cossu Criscuolo* - pag. 6

CENTRO STUDI CULTURA E SOCIETA'

Redazione della Rivista - pag. 144
Collabore con la Rivista - pag. 8
Iscriversi a *Cultura e Società* - pag. 8
Premi di *Cultura e Società* - pag. 9

OLTRE CONFINE

Uno sguardo sulla modernità di *Tiziana Gozzellino* - pag. 10

L'ANGOLO DELL'AUTORE

James Naremore: *Su Kubrick* di *Mario T. Barbero* - pag. 22
La Settima Sinfonia di *Tchaikovsky* di *Mario T. Barbero* - pag. 25
Scaffale (Tessaro/Tremolanti/Posti) - pag. 27

IL SOLE E LA LUNA

Amore e protesta nella poetica di *Bob Dylan* di *Alessandro Bertolino* - pag. 29
Antonia Pozzi: la poetica della nudità di *Cristina Codazza* - pag. 37

MENTI D'INCHIOSTRO

Toglietemi tutto, ma non ... di *Serena Selvaggio* - pag. 46
Vecchia fenice di *Francesco Nespoli* - pag. 47
Creatività e libertà di *Matteo Terreno* - pag. 49
La società della creazione di *Chiara Terrone* - pag. 51
La genesi della creatività di *Emanuele Zimbardi* - pag. 53
La creatività nella storia della musica: il Settecento di *Lorenzo Ferrarotti* - pag. 56

PENTAGRAMMA SPORTIVO

La seconda edizione del *Torino Jazz Festival* di *Mario Parodi* - pag. 61

TRACCE D'ARTE

I disegni di prigionia: *Luigi Carluccio 1943-45* di *Maria Giulia Alemanno* - pag. 67
Gli schizzi in diretta di *Carluccio* di *Massimo Olivetti* - pag. 75
Luigi Carluccio: note biografiche - pag. 77

NON CI SONO PIU' I FILM DI UNA VOLTA

Sicuri di star vedendo un film? di *Vittorio Canavese* - pag. 78

DALLA SINDROME DI PROMETEO ALLA SCIENZA DI STAR TREK

Human Body, l'immortalità del corpo di *Danilo Tacchino* - pag. 84

NOTERELLE DI STORIA

I confetti del signor Conte (Cavour) di *Alessandra Marcellan* - pag. 90

SCHEGGE DI BORGIO

Ramon di *Paolo Vinai* - pag. 100

FOLKLORE E SOCIETA'

I segni del mito: incisioni rupestri e folklore di *Massimo Centini* - pag. 106

COMUNICARE SECONDO NATURA

Il colloquio, la trattativa one to one di *Franco Marmello* - pag. 113

LUOGHI DEL SAPERE

Imparare è un'esperienza di *Daniela Zinetti* - pag. 117
Poesia diversa di *Danilo Dolci* - pag. 120

BUONE PRATICHE

Think Positive! di *Gianni Agnesa* - pag. 121

PERSONE E COMUNITA'

Una reazione al terremoto in Emilia di *Galileo Dallolio* - pag. 132
Avanzi di galera: le ricette del poco di buono di *Anna Maria Criscuolo* - pag. 141

Cultura e Società - Anno I (XXXIII) N. 0 (271) - Terza Serie (0) - 06/2013

Trimestrale indipendente di cultura, letteratura, storia e temi sociali del Centro Studi Cultura e Società – In attesa di autorizzazione del Tribunale di Torino (Precedente autorizzazione N. 3055 del 14/5/81) - Direzione, Redazione, Amministrazione, Pubblicità: via Cesana 56 10139 Torino - Tel. 011/4333348 - 347/8105522 - Mail cultsoc@fastwebnet.it - Direttore Ernesto VIDOTTO - Direttore Responsabile Anna Maria CRISCUOLO

IL PUNTO

APPROFONDIMENTO E CONFRONTO

Questo numero zero della rivista coniuga l'impegno futuro con un lungo percorso di esperienze, più che trentennale, che attraversa tutta la storia del Centro Studi Cultura e Società, costituito nel 1982.

Indubbiamente si tratta di una nuova rivista, rispetto alla precedente testata (sempre Cultura e Società), registrata nel 1981 e pubblicata fino al 2004.

Non è però solo una considerazione formale, dovuta alla registrazione, attualmente in itinere a norma di legge, ma sostanziale, rispetto alla precedente esperienza.

Nuova è la redazione, costituita da scrittori, giornalisti, insegnanti e formatori. Altrettanto nuova è l'articolazione in Rubriche. Non è secondaria, inoltre, la scelta editoriale di distribuire la rivista in formato elettronico, da posizionare sul sito della nostra associazione (oltre ad altri siti, che vorranno ospitarla) e veicolare via mail. Una scelta di discontinuità, rispetto alla precedente edizione della rivista, in versione cartacea, non è solo dettata da ragioni economiche, dovute a costi di stampa e distribuzione, ma coerente con una visione innovativa dell'editoria, che assegna agli e-book un ruolo sempre maggiore, per lo sviluppo della cultura.

Va però evidenziata anche la continuità, in senso evolutivo, rispetto alla precedente esperienza editoriale, che può essere suddivisa in due fasi.

Nella prima fase, dal 1981 al 1993, Cultura e Società ha una periodicità mensile. La sua veste grafica è quella di un notiziario di quattro pagine. Rappresenta soprattutto uno strumento informativo del Centro Studi e, come tale, viene inviato solo ai soci e, di volta in volta, a chi si ritiene interessato ai programmi pubblicati.

Nella seconda fase, dal 1993 al 2004, la Rivista assume una periodicità trimestrale. La sua veste grafica diviene quella di un vero e proprio libro, di

un centinaio di pagine. La rivista presenta una prevalenza di articoli, informazioni e testi letterari non solo rapportabili alla programmazione dell'associazione.

Contributi su grandi tematiche di attualità, problematiche culturali, poesia, narrativa, premi letterari, recensioni di libri, critica d'arte, cinema, danza, musica, resoconti di viaggi, storia, civiltà antiche, hanno costituito il panorama di proposte offerto dalla Rivista ai propri lettori. Non più, semplicemente, il notiziario di un'associazione, ma una vera e propria rivista culturale.

La rivista Cultura e Società, come il Centro Studi, è divenuta uno strumento di dibattito culturale, di confronto fra opinioni diverse, un laboratorio dialettico aperto al contributo non solo dei soci, ma anche dei lettori. A volte sono state proposte opinioni molto diverse sullo stesso tema, in taluni casi provocatorie. La Rivista è stata uno strumento capace di offrire spunti per riflettere ed uno spazio per confrontarsi.

Nel riprendere le pubblicazioni, la Rivista si propone con la stessa vocazione al confronto che l'ha sempre caratterizzata e che contraddistinguono le stagioni culturali dell'associazione, sia per quanto riguarda l'interdisciplinarietà delle tematiche affrontate che per la dialettica delle idee.

Una particolare attenzione viene dedicata ai contenuti. L'articolazione in Rubriche, ognuna delle quali è coordinata da un componente della redazione. Questo consente una maggiore qualificazione degli articoli, brevi saggi che si caratterizzano per il loro carattere di approfondimento, mantenendosi ad un livello divulgativo, senza eccedere in eccessivi tecnicismi. Anche il contributo dei lettori, che auspichiamo, dovrà essere raccordato con i contenuti delle Rubriche.

Un secondo aspetto, che qualifica la nuova Rivista sotto il profilo dei contenuti, è rappresentato da un rafforzamento, con Rubriche specifiche, di quelli che si richiamano alla "Società". Al lettore viene suggerito un percorso che prende avvio da Rubriche che rappresentano la pluralità dei mondi della "Cultura" e della creatività. Letteratura e Poesia anzitutto, a cui seguono Pittura, Musica, Cinema, Creatività giovanile. Il percorso continua attraverso il Folklore, Tradizioni popolari e la Storia. Completano la Rivista le Rubriche che si propongono di raccontare ed avviare riflessioni, su scenari positivi della "Società": Comunicare secondo natura; Luoghi del sapere; Buone pratiche e Persone e Comunità.

La Rivista costituisce un obiettivo importante per l'attività culturale del Centro Studi, ripresa nel 2010 dopo alcuni anni di pausa. L'associazione offre a soci e lettori, uno spazio aperto di espressione e confronto. Questa opportunità si aggiunge alla disponibilità di poter accedere alla programmazione culturale del Centro Studi.

Quella intrapresa è certamente una scommessa difficile, resa possibile dalla disponibilità degli amici che fanno parte della Redazione, offrendo gratuitamente il loro contributo di idee e professionalità, ma che deve trovare riscontro nella collaborazione dei lettori e nel rafforzamento della base associativa del Centro Studi.

Ernesto VIDOTTO



Centro Studi Cultura e Società

Tel: 011 4333348 – 347 8105522

Sede legale: via Cesana 56 10139 Torino

Email: cultsoc@fastwebnet.it

Sito: <http://culturaesocieta.gsvision.it/>

(NB. L'indirizzo del sito deve essere copiato nella barra di Internet)

C/C Postale n. 1009353721

Codice IBAN IT21P0760101000001009353721

CF 04303680013

Istituto di ricerca e di documentazione - Associazione di volontariato culturale senza fini di lucro. Registrazione a Rivarolo il 17/12/82 (Atto 1181, Vol.170) - Revisione statuto registrata a Rivarolo l'8/11/91 (Atto 343 Vol.1/A) - Ultima revisione dello Statuto approvata dall'Assemblea dei Soci del 26/06/2012 – Registrazione: Atto 12437 serie 3 Cod. 109T del 28/08/2012 a Torino.

Iscrizione Registro Associazioni del Comune di Torino (DGR n. 2012-06759/001 del 4/12/2012)

LA VIRGOLA

PUNTO VIRGOLA E DINTORNI ...

Il punto e la virgola sono segni grafici solo all'apparenza piccoli. Il punto, etimologicamente derivato dal latino punctum o piccolo fiore di campo e la virgola dal latino virgula come piccola verga hanno interessato un numero imprecisato di celebri linguisti e puristi italiani e francesi che hanno disquisito su questi segni citandone applicazioni e fonti, dandone definizioni di tutto rispetto, per aprirsi poi a tutte le possibili e numerose interpretazioni.

Nella scrittura il **PUNTO** è indispensabile per la buona comprensione di una frase anche se nella letteratura contemporanea si tende ad eliminare o ridurre la punteggiatura, virgola compresa, dando per scontata la pausa soprattutto in poesia, dove raramente vengono usati questi segni; l'armonia e il ritmo del verso suppliscono alla corretta interpretazione della lettura. In "**Point de vue**" come opinione **del personale punto di vista** c'è sempre qualcosa di organico, di sintetico che le altre frasi non esprimono, secondo quanto sostiene Gerard Desargues nel suo "**Traité d'optique**" del 1634 . .

Il Punto è ente fondamentale nella geometria, considerato privo di dimensione. **Di punto in bianco**, nel significato di improvviso e inaspettato, e **punti neri**, forieri di sventura. Questa espressione metaforica di probabile derivazione francese fu pronunciata da Napoleone III° il 28 Agosto nel 1867 durante un suo discorso. "*Depuis quatorze ans beaucoup de mes esperances se son réalisée. Cependant **des points noir** sont venue assombrir notre horizon.*"

L'espressione **to be on the point of**, **essere in punto di...** ben comunica l'impellenza e l'attesa mentre "**o point**" viene usato per definire una cottura perfetta, **a puntino**.

Fare il punto di una situazione nel senso di fermiamoci e approfondiamo ci riporta il gergo nautico che determina il rilevamento di una posizione e **il punto e basta** come definitiva chiusura senza appelli.

Salviati ,filologo e linguista, nel suo trattato AVVERTIMENTI DELLA LINGUA del 1586 dà una definizione astrusa ma molto tecnica sul **PUNTO e VIRGOLA** che diventa *...segno grafico che introduce un membro del periodo in posizione autonoma rispetto all'antecedente .*

Molte le espressioni che portano la parola virgola, e i diversi significati nel contesto. **Essere in punto e virgola** riguarda il comportamento o l'abbigliamento (espressione dotata di lieve ironia.) Il vibrione del colera è definito **a virgola** per la sua forma particolare. e i teorici latini la usarono come lineetta per segnare una parola apocrif(**virgula(m) censoria(m)**).Nell'età rinascimentale entrò nell'uso grafico e tipografico ed è stata presumibilmente irradiata dalla Francia come il verbo *virguler*, **virgolettare** per **portare attenzione , evidenziare ciò che segue. E** alla luce del glamour anni 20 la virgola sulla fronte delle fanciulle caratterizzava la linea del taglio alla maschietta.

Dopo questa dotta, si fa per dire, disquisizione, salta all'occhio come il "piccolo" non deve essere mai sottovalutato perché può conteneRE e racchiudere interessanti e apprezzabili sorprese.

* * * * *

Alla luce dei vari articoli ricevuti dobbiamo riconoscere i valori culturali trasmessi attraverso gli scritti degli autori

Il punto e la virgola diventa qui un libero contenitore non di notizie ma di scelte letterarie con argomenti di ricerca, di opinione e di supporto a tutto ciò che fa ed è cultura che si allarga nel sociale, nel contemporaneo e nel passato. portandoci alla riflessione . Il pensare, il pensiero, la valutazione e anche la critica non possono che rappresentare proprio quel punto di arrivo voluto e cercato come unico scopo del giornale. I molteplici temi trattati rappresentano proprio quello spirito di ricerca nel trasmettere valori intellettuali e cognitivi oggi disconosciuti o ignorati da molti. Ho sentito dire che con l'arte e la cultura "non si mangia" (sic).Triste affermazione che fa affiorare quella ignoranza dilagante che non divide una casta ma sovente l'accomuna.

Questo ci sprona a continuare su questo tracciato che esalta la mente e migliora molti aspetti della nostra vita.

Anna Maria COSSU CRISCUOLO



CENTRO STUDI CULTURA E SOCIETA'

COLLABORARE CON LA RIVISTA

La rivista sollecita la collaborazione dei lettori con articoli, recensioni, opinioni, purché di interesse generale. Cosa pensate del vincitore dell'ultimo Premio Nobel? E dell'ultimo libro che avete letto? Avete visto una mostra importante? Quali emozioni vi ha trasmesso quel film? Volete raccontarci un frammento di storia del vostro quartiere o del paese in cui vivete? Volete segnalare una buona pratica in ambito pubblico o una testimonianza significativa realizzata dal volontariato? Inviare una testimonianza o un articolo alla redazione cultsoc@fastwebnet.it.



ISCRIVERSI A CULTURA E SOCIETA'

A chi apprezza i programmi che il Centro Studi Cultura e Società sta realizzando, chiediamo di sostenerci iscrivendosi. La quota associativa vale un anno da quando la si versa. Il costo dell'iscrizione è puramente simbolico ed ammonta a **10,00 (dieci) euro**. Il versamento va effettuato su **Conto Corrente Postale N. 001009353721** intestato al Centro Studi Cultura e Società oppure con bonifico bancario (**Codice IBAN IT21P0760101000001009353721**), precisando la causale del versamento (Iscrizione all'Associazione) ed il proprio nominativo. Per rendere immediatamente operativa l'iscrizione si consiglia di darne comunicazione alla segreteria con mail (cultsoc@fastwebnet.it).

Servizi per i Soci:

- Pubblicizzazione dei loro eventi di carattere culturale (presentazione libri; mostre; conferenze; ecc.) che li vede protagonisti, anche al di fuori della programmazione di Cultura e Società nelle news settimanali
- Comunicazione delle attività del Centro Studi Cultura e Società, tramite mail
- Precedenza per serate e mostre, nell'ambito della stagione culturale
- Precedenza per recensioni e interviste sulla Rivista

La vostra iscrizione ha un valore molto più grande di quello rappresentato dalla quota: è un incoraggiamento per l'associazione!



PREMI DI CULTURA E SOCIETA'

Info: cultsoc@fastwebnet.it – 347 8105522 – 011 4333348

PREMIO KULISCIOFF – XIX Edizione

Scadenza: 27/06/2013

Sezioni: Unica (Poesia a Tema Libero)

Partecipazione: Quota di partecipazione

Premi: Per il primo classificato: premio in denaro. Per tutti i premiati: Targhe, Diplomi Iniziative di valorizzazione degli Autori nella stagione culturale di Cultura e Società

PREMIO PERSONA E COMUNITA' – I Edizione

Scadenza: 31/10/2013

Sezioni: A) Apprendimento e Formazione; B) Cultura e Tempo Libero; C) Socialità, Servizi Socio-Sanitari ed altri Servizi

Partecipazione: Gratuita. Partecipazione riservata alle Pubbliche Amministrazioni, alle Organizzazioni di Volontariato ed ai soggetti associativi che operano senza fini di lucro. Si partecipa con Progetti finalizzati allo sviluppo, al benessere ed alla cura della "Persona"

Premi: Targhe, Diplomi, Azioni di valorizzazione dei Progetti

PREMIO PACE, INTEGRAZIONE E SOLIDARIETA - XXII Edizione

Scadenza: 19/12/2013

Sezioni: A) Senza limiti di età; B) Giovani (fino a 18 anni) ; C) Scuola Secondaria; (Medie) D) Scuola Primaria (Elementari)

Partecipazione: Gratuita. Si partecipa con opere letterarie (poesie e testi narrativi brevi) e musicali

Premi: Targhe, Diplomi, Pubblicazione delle opere premiate; Iniziative di valorizzazione degli Autori nella stagione culturale di Cultura e Società

PREMIO PIEMONTE POESIA – II Edizione

Scadenza: 30/01/2014

Sezioni: A) Tema Libero; B) Identità e Territori; C) Studenti del Piemonte

Partecipazione: Quota per le sezioni A) e B); Gratuita per la sezione C)

Premi: Per i primi classificati delle sezioni A) e B): premio in denaro. Per tutti i premiati: Targhe, Diplomi, Pubblicazione delle opere premiate; Iniziative di valorizzazione degli Autori nella stagione culturale di Cultura e Società



OLTRE CONFINE ¹

UNO SGUARDO SULLA MODERNITÀ

There's certain Slant of light, / Winter afternoons –
That oppresses, like the Heft / Of Cathedral Tunes –

Heavenly Hurt, it gives us – / We can find no scar,
But internal difference, / Where the Meanings, are –

[...]

Emily Dickinson, 1861²

La soglia della modernità si apre, secondo Michel Foucault, negli ultimi anni del diciottesimo secolo, quando, enigmaticamente, “la pensée se détache de ces plages qu'elle habitait jadis ... et ... elle laisse basculer dans l'erreur, la chimère, dans le non-savoir cela même qui, moins de vingt ans auparavant, était posé et affirmé dans l'espace lumineux de la connaissance”; quando si viene cioè a creare una discontinuità epistemologica rispetto all'età classica che aveva avuto inizio a metà del diciassettesimo secolo. Inoltre, prosegue Foucault, la modernità sembra essere metaforicamente annunciata da un declino della luce, dalla comparsa di un'immensa “région d'ombre”, “une lumière un peu brouillée,

¹ **Rubrica a cura di Tiziana GOZZELLINO.** Opere e autori, temi e movimenti della letteratura straniera moderna e contemporanea.

² Emily Dickinson, *Silenzi*. Milano: Feltrinelli, 1992, 34

“C'è una luce obliqua, / i pomeriggi d'inverno - / che opprime come il peso / di grevi melodie di cattedrali. / Ferita celeste, procura - / e sfregio non lascia, / se non lo scarto interiore / dove i significati sono.” (Tr. it. di Barbara Lanati)

faussetment évidente et qui cache plus qu'elle ne manifeste".³ È sul confine dove la luce incontra l'oscurità che l'età moderna ha dunque inaugurato un nuovo modo d'essere non solo della letteratura ma di tutti gli ambiti del sapere occidentale – sapere che sino a quella soglia aveva invece conosciuto una "pienezza della luce"⁴ – ciò che Blanchot ha definito "impérialisme de la lumière"⁵ e Derrida "violence historique de la lumière"⁶. Non a caso, il diciannovesimo secolo si apre con la riscoperta del valore dell'ombra, che porta con sé la volontà di esplorare tutte quelle zone dell'io e della realtà che la ragione illuministica aveva escluso dall'ordine della rappresentazione. Rivive con i romantici il fascino della Notte, simbolo dell'unità originaria, della quiete prenatale e dell'inconscio che assurge a luogo della creatività per eccellenza. È solo nelle misteriose e oscure profondità della mente che, infatti, il genio del poeta può sorgere e l'opera d'arte emergere proiettando nuova luce sul mondo: "an auxiliary light", che, come afferma Wordsworth, "on the setting sun / Bestow'd new splendor".⁷ Il ricorso alla fenomenologia dell'ombra è cifra caratteristica di molta letteratura romantica, soprattutto in area tedesca. Uno degli esempi più emblematici, in questo senso, è senza dubbio il racconto di Von Chamisso, *Peter Schlemil*, apparso nel 1814. La storia dell'infelice che, dopo aver venduto la propria ombra al diavolo, è condannato ad essere emarginato dagli altri uomini e a non avere più un suo posto nel mondo, è evidentemente sintomatica di una concezione che vuole l'ombra dotata non solo di una sua precisa consistenza, ma anche di una sua autonomia rispetto al corpo. Il tema, ricorrente nell'immaginario romantico, della separazione o perdita dell'ombra e delle tragiche conseguenze che inevitabilmente ne derivano è forse in parte legato al diffondersi, sul finire del Settecento, delle teorie fisionomiche di Johann Caspar Lavater, incentrate sull'idea che l'ombra di un uomo sia in grado di rappresentarne

³ Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard, 1966, 229 / 314.

"il pensiero si stacca da quelle spiagge che abitava un tempo ... e ... lascia precipitare nell'errore, nella chimera, nel non-sapere ciò stesso che, meno di vent'anni prima, era posto e affermato nello spazio luminoso della conoscenza" / "regione d'ombra", "una luce un po' confusa, falsamente evidente e che nasconde più di quanto non manifesti".

⁴ Bruna Donatelli (a cura di), *La luce e le sue metafore*. Roma: Nuova Arnica, 1993, 6.

⁵ Maurice Blanchot, *L'entretien infini*. Paris: Gallimard, 1969, 243.

⁶ Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*. Paris: Éditions du Seuil, 1967, 136.

⁷ William Wordsworth. *The Prelude* (1805). London: MacMillan, 1962, Book II, vv. 368-369-370.

"una luce supplementare" "al sole calante / Concedeva nuovo splendore".

fedelmente l'anima e di svelarne l'interiorità.⁸ Anche da ciò, allora, il proliferare letterario dell'ombra sotto forma di sosia, doppi, ritratti, riflessi, che, a partire dal Romanticismo, percorreranno tutta la letteratura dell'Ottocento e dei primi anni del Novecento – ricordiamo, fra gli altri, la fiaba di Andersen *L'ombra*, il *William Wilson* di Poe, *Il sosia* di Dostoevskij, *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* di Stevenson, *Le Horla* di Maupassant, *The Secret Sharer* di Conrad, il *Dorian Gray* di Wilde, *La donna senza ombra* di Hofmannsthal.

Sostiene ancora Foucault che nel passaggio dalla classicità alla modernità le parole hanno perduto la «trasparenza» che era loro propria precisamente per poter testimoniare “la venue au jour de cette part d'ombre”⁹. Analogamente, Allon White¹⁰ ha identificato l'origine della forza rivoluzionaria della scrittura modernista nella volontà di adottare l'oscurità – di forma, stile, tecnica e visione – come metafora organizzatrice primaria. Ciò ha avuto come conseguenza il venir meno del ruolo pubblico della comunicazione letteraria che si basava su categorie profondamente consolidate nei secoli, quali razionalità, chiarezza, coerenza e oggettività di rappresentazione. Tra la fine del diciannovesimo secolo e l'inizio del ventesimo, invece, l'identificazione metaforica degli ordini morali, epistemologici e discorsivi con il dualismo della luce e dell'oscurità inizia ad infrangersi. A partire da quel momento, dunque, la letteratura si volge all'esplorazione di ordini di esperienza che, lungi dall'essere chiari e facilmente decodificabili, si rivelano opachi, elusivi, enigmatici, e producono significati nell'atto stesso in cui li celano o li rendono incerti.

Parallelamente, Roland Barthes¹¹ ha sostenuto che, a partire da Flaubert, la letteratura si è sottratta a una funzione sociale e comunicativa per presentarsi come un linguaggio dotato di opacità, spessore, profondità, pieno di segreti. La parola viene allora ad acquisire una libertà infinita: privata di una referenzialità prestabilita e univoca, essa affonda in una molteplicità di significati possibili e istituisce “un discorso pieno di zone buie e pieno di luci” – “un discours plein de trous et plein de lumières”. Il linguaggio moderno è fatto, secondo Barthes, di “stations de mots”, “momenti isolati di parole”.

⁸ Cfr. Victor Stoichita, *A Short History of the Shadow* (1997). Tr. It. Di Benedetta Sforza, *Breve storia dell'ombra. Dalle origini della pittura alla Pop Art*. Milano: Il Saggiatore, 2000, 145-156.

⁹ *Op. cit.*, 308-342.

“il venire alla luce di questa parte d'ombra”.

¹⁰ Allon White, *The Uses of Obscurity. The Fiction of Early Modernism*. London, Boston and Henley: Routledge and Kegan Paul, 1981.

¹¹ Roland Barthes (1953), *Le degré zéro de l'écriture*. Paris: Éditions du Seuil, 1972, 8, 38-39.

Joseph Conrad è senza dubbio uno degli autori che più ha sfruttato – e forse anche subito in prima persona – le ambiguità del linguaggio, che alternativamente appare come “fonte di luce” o “strumento di menzogna”;¹² ambiguità che egli ha esemplificato in *Heart of Darkness* (1899) nella descrizione che Marlow ci dà delle straordinarie doti oratorie di Kurtz:

*[...] of all his gifts the one that stood out pre-eminently, that carried with it a sense of real presence, was his ability to talk, his words – the gift of expression, the bewildering, the illuminating, the most exalted and the most contemptible, the pulsating stream of light, or the deceitful flow from the heart of an impenetrable darkness.*¹³

Ma se la parola così spesso mente o tradisce ciò che dovrebbe invece rappresentare, è perché essa si avventura lungo il confine – ormai non più nettamente demarcato – tra razionale e irrazionale, conscio e inconscio, civiltà e *wilderness*, e finisce con l'incontrare l'*unspeakable*, ciò che non è soggetto al controllo linguistico, l'«ombra» di cui Freud e poi Jung saranno, a partire dagli ultimi anni del diciannovesimo secolo, i massimi teorizzatori, intendendo con essa quella parte della personalità che è inconscia, primitiva, istintuale, e che, come tale, la coscienza tende a rimuovere. Parte di cui sembra ora necessario riappropriarsi per poter dar vita a qualsivoglia processo creativo.

Tra gli scrittori dell'epoca, la rivalutazione dell'inconscio, del sé primitivo e misterioso, degli stati psichici più profondi, della verità del corpo riaffermata contro una conoscenza di tipo puramente mentale, è stata fatta propria in particolare da D. H. Lawrence, il quale ha perseguito, attraverso la sua personale esplorazione e celebrazione dell'immagine dell'oscurità intesa come luogo di pienezza e di energia vitale, un modo nuovo – e dal valore quasi apocalittico – di intendere i rapporti tra uomo e donna e tra civiltà e natura.

Così, ad esempio, in *The Rainbow* (1915) le relazioni umane – e, più specificamente, quelle sessuali – si sviluppano per lo più in una dimensione di vero e proprio magnetismo mistico, nella quale individualità

¹² Renato Oliva, *Conrad: l'imperialismo imperfetto*. Torino: Einaudi, 1973, 24.

¹³ Joseph Conrad, *Heart of Darkness*. Milano: Mursia, 1989, 140.

“... fra tutte le sue doti quella che spiccava maggiormente, che apportava un senso di presenza reale, era la sua capacità di parlare, le sue parole – il dono dell'espressione, stupefacente, illuminante, il più esaltante e il più spregevole, la palpitante fiumana di luce, o l'ingannevole fluire dal cuore di impenetrabili tenebre.” (Traduzione di Ugo Mursia, *Cuore di tenebre*. Milano: Mursia, 1989, 141).

altrimenti separate, estranee, persino sconosciute, ritrovano un'unione profonda, un legame misterioso e ancestrale non solo tra di loro ma anche con le forze elementari e primordiali della natura. Quella dimensione è scatenata dal sopraggiungere del buio, l'ora che accoglie le dichiarazioni d'amore, le proposte di matrimonio, pronunciate non per volontà umana, ma per legge cosmica. Si veda, allora, quella tra Tom Brangwen e Lydia Lenski, avvenuta al calar della notte, quando le parole non possono che essere frammentarie, incerte, avvolte da lunghi silenzi, destinate a venire sopraffatte dai gesti. O si veda quella della generazione successiva, tra Anna e Will, compiutasi al crepuscolo, nel tempo della mietitura, che impone ai due giovani un lavoro ritmico, rituale, quasi ipnotico, propiziatore della passione. Ma, soprattutto, si veda la relazione tra Ursula e Skrebensky, ultimo atto di questa cronaca familiare, il cui idillio, in quanto espressione suprema della tenebra stessa, sfida, irride e disprezza l'esistenza vissuta nella luce artificiale, innaturale – del giorno, della civiltà, dell'intelletto – ed è portatore di un potere che è quello delle origini, della creazione, dell'universo intero.¹⁴

È il trasformarsi della tenebra in luce e viceversa, il loro confondersi, diventare la stessa cosa, a segnalare la raggiunta perfezione di queste unioni, che è sì destinata ad essere solo momentanea e fuggevole, ma è pur capace di alimentare la speranza nella possibilità di quell'«ecstasy of the twilight» che la natura, pulsante di vita, insegna metaforicamente agli uomini e che Lawrence è andato senza tregua cercando:

Where, then, is the meeting-point: where in mankind is the ecstasy of light and dark together, the supreme transcendence of the afterglow, day hovering in the embrace of the coming night like two angels embracing in the heavens, like Eurydice in the arms of Orpheus, or Persephone embraced by Pluto? Where is the supreme ecstasy in mankind, which makes day a delight and night a delight, purpose an ecstasy and a concourse in ecstasy, and single abandon of the single body and soul also an ecstasy under the moon? Where is the transcendent knowledge in our hearts, uniting sun and darkness, day and night, spirit and senses? Why do we not know that the two in consummation are one; that each is only part; partial and alone for ever; but that the two in consummation are perfect, beyond the range of loneliness and solitude?¹⁵

¹⁴ D. H. Lawrence, *The Rainbow*. Hamburg: The Albatross, 1936, 45-46, 120, 450-451.

¹⁵ D. H. Lawrence, *Twilight in Italy* (1916). London: Penguin Books, 1966, 37-38.

Il compito che l'artista ora assume su di sé sembra dunque essere quello di scoprire l'oscurità celata, repressa, invisibile, e donarle visibilità. Un compito che, riprendendo la terminologia nietzschiana, si può descrivere come “the madness of lighting a lantern in the bright daylight” e “the prophecy of seeing the night in the daylight”.¹⁶ Follia che riproduce allora – mentre ne è al tempo stesso conseguenza – l'evento dell'eclissi, la vera, grande metafora della modernità: l'emergere del buio in pieno giorno, l'affiorare dell'oscurità nascosta sotto la luce.

L'eclissi di sole del 1842 è in questo senso evento epocale, che quasi inevitabilmente arricchisce il fenomeno naturale di una dimensione morale, facendo della «morte della luce» un elemento costitutivo dello spirito e dell'arte dell'età moderna. Sulla portata simbolica di quell'evento ha riflettuto Sedlmayr,¹⁷ che ha a sua volta analizzato la descrizione in tre fasi fattene da Adalbert Stifter: 1) caduta della luce e conseguente spegnersi dei colori e oscurarsi del mondo familiare; 2) tragica, apocalittica – eppur grandiosa, folgorante – comparsa del nuovo, dell'inaspettato, dell'imprevedibile; 3) ritorno della luce – tanto più preziosa in quanto si è scoperta fragile, tanto più miracolosa in quanto originata dal buio.

E a proposito di eclissi c'è una scrittrice del Modernismo che sembra esserne stata particolarmente suggestionata, probabilmente per la carica eversiva che essa simboleggia. Questa scrittrice è Virginia Woolf e quella che segue è solo una delle sue ricorrenti rappresentazioni dell'accadere di quell'evento:

Then one looked back again at the blue; and rapidly, very very quickly, all the colours faded; it became darker and darker as at the beginning of a violent storm; the light sank and sank; we

“Dov'è, allora, il punto di incontro: dove, nell'umanità, è l'estasi della luce e del buio insieme, la suprema trascendenza dell'ultimo bagliore, il giorno esitante nell'abbraccio della notte imminente come due angeli abbracciati nei cieli, come Euridice nelle braccia di Orfeo, o Persefone abbracciata da Plutone? / Dov'è la suprema estasi nell'umanità, che rende il giorno un piacere e la notte un piacere, il fine un'estasi e un concorso in estasi sotto la luna? Dov'è la conoscenza trascendente nei nostri cuori, che unisce il sole e l'oscurità, il giorno e la notte, lo spirito e i sensi? Perché non sappiamo che i due nella consumazione sono uno; che ognuno è soltanto una parte, parziale e solo per sempre, ma che i due nella consumazione sono perfetti, oltre il limite dell'isolamento e della solitudine?”

¹⁶ Yuan-Jung Cheng, *Heralds of the Postmodern. Madness and Fiction in Conrad, Woolf and Lessing*. New York: Peter Lang, 1999, 12.

“la follia di accendere una lanterna nella chiara luce del giorno” / “la profezia di vedere la notte in pieno giorno”. Cheng sta qui commentando il passo della *Gaia Scienza (Die fröhliche Wissenschaft, 1882)* in cui si parla della “morte di Dio” annunciata dal folle che accende una lanterna nelle chiare ore del mattino.

¹⁷ Hans Sedlmayr, *Der Tod des Lichtes* (1964). Tr. it. Di Marola Guarducci, *La morte della luce. L'arte nell'epoca della secolarizzazione*. Milano: Rusconi, 1970, 19-29.

*kept saying this is the shadow; and thought now it is over – this is the shadow; when suddenly the light went out. We had fallen. It was extinct. There was no colour. The earth was dead. That was the astonishing moment; and the next when as if a ball had rebounded the cloud took colour on itself again; only a sparkly ethereal colour and so the light came back. [...] It was like a recovery. We had been much worse than we had expected. We had seen the world dead. This was within the power of nature. Our greatness had been apparent too.*¹⁸

La metafora dell'eclissi testimonia un complesso e rivoluzionario insieme di mutamenti culturali verificatisi tra la fine del diciannovesimo e l'inizio del ventesimo secolo: gli scenari destabilizzanti aperti dalle scoperte scientifiche di Darwin, Spencer e Huxley; l'impatto di nuove discipline quali la fisica, l'archeologia, l'antropologia; l'indagine della psiche condotta da Freud e Jung; le nuove visioni filosofiche elaborate da pensatori quali Schopenhauer, Bergson e Nietzsche; l'influenza della pittura d'avanguardia e della sua volontà di rottura con la tradizione (volontà resa evidente in modo dirompente dalle mostre post-impressioniste e futuriste allestite a Londra tra il 1910 e 1914). Mutamenti che hanno generato il senso dell'inquietudine esistenziale, la crisi dei valori sociali ed epistemologici, la visione apocalittica del mondo; che hanno imposto il mistero e l'assurdo come dimensione ineliminabile dell'esperienza umana; che hanno fatto sì, in definitiva, che ambiti disciplinari diversi ma intimamente connessi – la letteratura, la filosofia, la psicanalisi, la scienza, le arti visive – si confrontassero con l'intrinseca «oscurità» del reale. Ma se è vero che tutta l'arte modernista si è costruita attorno ad una "estetica della crisi",¹⁹ quest'ultima non ha fatto che stimolare l'esplorazione dell'*inconnu*, la ricerca di nuove soluzioni creative, il tentativo di approdare alla scoperta di

¹⁸ Virginia Woolf, *Writer's Diary*, June 30th, 1927. London: The Hogarth Press, 1969, 111-112. "Tornammo a guardare l'azzurro; e rapidamente, velocemente, tutti i colori impallidirono; si fece scuro, sempre più scuro, come all'inizio di una violenta bufera; la luce calava; calava sempre; e noi si continuava a dire questa è l'ombra; e pensammo ora è finito, questa è l'ombra; quando di colpo la luce si spense. Eravamo caduti. Tutto era estinto. Non c'era più colore. La terra era morta. Questo fu l'attimo sbalorditivo; e il seguente, quando, come se rimbalzasse una palla, la nube riprese colore, nulla più che un etereo scintillio, e la luce tornò. [...] Era come una guarigione. Eravamo stati molto peggio di quanto avessimo previsto. Avevamo visto il mondo morto. Ciò era nella potenza della natura. Anche la nostra grandezza era stata solo apparente." (30 giugno 1927) (Traduzione di Giuliana De Carlo, *Diario di una scrittrice*. Milano: Mondadori, 1980).

¹⁹ Lilla Maria Jones Crisafulli, "Virginia Woolf: per un'estetica della crisi" in *Ritratto dell'artista come donna: saggi sull'avanguardia del Novecento*. Urbino: Quattro Venti, 1988, 65.

un valore emblematico ed «illuminante» quale meta – pur sempre effimera – di una *quest* condotta nelle buie profondità dell'io, della civiltà, della storia.

Quella che si (ri)scopre attraverso tale esplorazione è dunque una luce che non solo non è più logicamente determinata dalla sua opposizione al buio, ma che è anzi intimamente connessa ad esso e testimonia della loro ritrovata unione originaria – così simile, del resto, a quella che è per gli orientali la matrice dell'universo, fatta di *yin* e *yang*, i principi complementari dell'ombra e della luce. Ci dice in proposito Franco Rella:

L'orrore per il nulla, il terrore per l'oscurità e il mistero, occupano forse, nell'Occidente, il lato maledetto, il rovescio della metafisica della luce che ha dominato la nostra cultura. Forse l'Oriente può insegnarci ad abitare un mondo in cui luce e buio si alternano come una stessa variegata realtà. Forse l'Oriente può insegnarci a recuperare l'origine del nostro pensiero: Eraclito, per esempio, che parlava dell'uomo come colui che sta tra la luce e il buio, tra la vita e la morte, con un sapere che tocca entrambi i poli che costituiscono ogni esistenza.²⁰

«Elogio dell'ombra» è il significato del titolo di una delle opere più celebri di Junichiro Tanizaki, *In.ei raisan*, apparsa nel 1933. O più precisamente, elogio della penombra, del soffuso, confuso incontrarsi di luce e oscurità, che, contro la sfrontata, abbagliante illuminazione esaltata dal mondo occidentale, è cifra e condizione prima del piacere estetico per gli orientali. Una dimensione, quella della penombra, che impregna di sé tanto l'arredamento quanto l'arte quanto la cura personale del corpo, e viene a coincidere con la nozione stessa di bellezza. Tanizaki ci racconta allora come siano tipici della tradizione giapponese e orientale in genere i locali fiocamente illuminati, le case protette da densi strati d'ombra, i quadri esposti in nicchie colme di buio, i palcoscenici che si fanno templi di oscurità per accogliere le rappresentazioni del teatro *No*, i costumi che si armonizzano con le opacità della carnagione. Ovunque, la luce appare filtrata, incerta, dubbiosa, chiamata non ad illuminare bensì a nascondere, ad avvolgere nell'enigma e nel mistero, non a vincere le tenebre bensì ad amalgamarsi ad esse, non a snidare le particelle d'ombra bensì ad affogarvi, ormai "stremata".

²⁰ Franco Rella, *Le soglie dell'ombra. Riflessioni sul mistero*. Milano: Feltrinelli, 1994, 130.

È questa, allora, la lezione che il pensiero occidentale, giunto “alla fine della sua avventura metafisica” ormai «stremata», ha dovuto imparare:

*la razionalità deve, al proprio interno, depotenziarsi, cedere terreno, non avere timore di indietreggiare verso la supposta zona d'ombra, non restare paralizzata dalla perdita del riferimento luminoso, unico e stabile, cartesiano.*²¹

Una siffatta consapevolezza è stato Heidegger ad affermarla in modo definitivo. A tale scopo, egli è ricorso al termine *Lichtung*,²² per dare conto di una verità che non ha più un carattere di luminosità assoluta, eterna, già data e dispiegata, ma che piuttosto accade come evento e si pone in un rapporto essenziale con l'oscurità. *Lichtung* è infatti la “radura boschiva”, il “luogo non semplicemente [...] luminoso, ma [...] che è stato aperto alla luce con un'operazione di diradamento” e che quindi mantiene come sua caratteristica costitutiva “il nesso di luce e oscurità”²³ – quell'oscurità che delimita i confini del luogo luminoso, che precede il diradamento e che, addirittura, dà origine alla luce.

Luce e oscurità cessano così di essere poli opposti avvalorati positivamente e negativamente²⁴ e diventano piuttosto fasi di uno stesso processo conoscitivo: se la luce è la meta cui tende la *quest*, l'oscurità è il luogo dove la *quest* può e deve avvenire, ossia lo spazio in cui si verifica uno scardinamento delle categorie logiche e diurne, uno sprofondamento verso l'ignoto, verso la riscoperta delle origini dell'identità soggettiva, della civiltà e del linguaggio – esperienza da cui potrà scaturire una rigenerazione dell'essere:

*We call luminous that which strikes the mind, and dark which the mind must penetrate.*²⁵

L'idea di un'illuminazione che – anche inaspettatamente – dia un senso all'esistenza è alla base dell'opera di James Joyce, il quale ha espresso quell'idea attraverso la nozione di «epifania», così definendola:

²¹ Gianni Vattimo, Pier Aldo Rovatti, *Il pensiero debole*. Milano: Feltrinelli, 1983, 10.

²² Termine che si ripropone in tutta l'opera heideggeriana e acquista un valore particolarmente significativo in *Sein und Zeit* (1927), *Holzwege* (1950), *Wegmarken* (1967).

²³ Leonardo Amoroso, *Lichtung. Leggere Heidegger*. Torino: Rosenberg & Sellier, 1993, 13, 21.

²⁴ Cfr. Derrida, *op. cit.*, 137: “La lumière n'a peut-être pas de contraire, surtout pas la nuit”.

²⁵ “Chiamiamo luminoso ciò che colpisce la mente, e oscuro ciò che la mente deve penetrare.” Con queste parole Ramachandran (in Bruna Donatelli, *op. cit.*, 287) descrive il principio su cui si fondano la tradizione artistica e il pensiero indiani.

*By an epiphany he meant a sudden spiritual manifestation, whether in the vulgarity of speech or of gesture or in a memorable phase of the mind itself. He believed that it was for the man of letters to record these epiphanies with extreme care, seeing that they themselves are the most delicate and evanescent of moments.*²⁶

Nel 1911, György Lukács²⁷ parlava dell'esistenza dell'uomo come di un'anarchia del chiaroscuro, in cui si sprigiona talvolta una luce, un lampo, qualcosa di pericoloso e di sorprendente, qualcosa che arricchisce e confonde, un miracolo, ma subito riassorbito dal buio. E miracoli del quotidiano sono in effetti le *epiphanies* di James Joyce – come lo sono i *moments of being* di Virginia Woolf; attimi folgoranti la cui luce non può che essere esito e premessa sempre nuova del buio, e non può che rivelarsi attraverso l'investigazione di quel buio.

Ma, nel superamento della metafisica della luce, il pensiero occidentale doveva compiere un passo ulteriore, per ritrovarsi infine in una notte che non contiene più una verità da scoprire e non presuppone più una luce della rinascita.

La post-modernità (la modernità ha avuto termine, secondo la delimitazione cronologica che ne ha dato Foucault, intorno al 1950) si impone come l'età del trionfo dei simulacri. Un'età in cui "al posto degli individui scissi, delle scoperte fatte a prezzo della propria anima, c'è l'inarrestabile moltiplicazione degli esseri umani".²⁸ Un'età in cui l'ombra, continua sì a mantenere un ruolo di primo piano, ma sembra subire "una perdita dell'«aura»",²⁹ ossia di quel mistero di cui è stata da sempre personificazione, in negativo o in positivo. In un mondo in cui reale e virtuale si sfidano, si sovrappongono, si confondono, in cui anche la luce e l'oscurità, il vero e il falso, tendono a non più differenziarsi, l'ombra diviene simulacro per eccellenza, ossia immagine di cui non è possibile rintracciare

²⁶ James Joyce, *Stephen Hero*. London: Jonathan Cape, 1969, 215.

"Per epifania egli intendeva un'improvvisa manifestazione spirituale, verificatasi sia nel discorso o in un gesto ordinario, sia in una fase particolarmente pregante del pensiero. Riteneva che un uomo di lettere dovesse registrare queste epifanie con estrema cura, dato che esse costituivano momenti fra i più gradevoli e fugaci." (Tr. it. di Romana Rutelli in *Quell'oscura innocenza della seduzione. Discorsi e percorsi della passione*. Napoli: Liguori, 1995, 177).

²⁷ György Lukács, *Die Seele und die Formen*. Tr. it. Di Sergio Bologna e Vito Messana. Milano: Sugar, 1972, 228.

²⁸ Francesco Lazzari, Giuliana Scalera Mc Clintock, *Ombre e misteri in Le figure dell'ombra* (a cura di Silvana Sinisi). Roma: Officina Edizioni, 1982, 93.

²⁹ Silvana Sinisi, *op. cit.*, 34.

un'origine, che non nasconde più dietro di essa una realtà. Il processo di simulazione genera così un'«iperrealtà» in cui immagine e realtà giungono infine a coincidere:

*She is herself and she is the perfect picture of herself; there is no difference. She is going to produce a birthday cake – only a cake – but in her mind at this moment the cake is glossy and resplendent as any photograph in any magazine; it is better, even, than the photographs of cakes in magazines.*³⁰

Andy Warhol è l'artista che, forse più di ogni altro, ha compiuto, attraverso la riproduzione seriale e la moltiplicazione, una desacralizzazione dell'intera storia della rappresentazione occidentale.³¹ Sia che raffiguri se stesso nel *Self-portrait* del 1978 o un tipico feticcio americano nel *Double Mickey Mouse* (1981), originale e copia, sé e altro, uno e molteplice, sono termini che egli usa in modo assolutamente intercambiabile. E si veda un altro suo autoritratto, *The Shadow* (1981), in cui l'ombra, che sta per l'altro se stesso, è piatta e unidimensionale, è solo superficie, e in quella si esaurisce l'io.

Tra i principi che contraddistinguono l'episteme postmoderna rispetto a quella modernista, vi sono sicuramente la superficie, la piattezza, la perdita di profondità, attribuibili, in ultima analisi, alla scomparsa di ogni ideologia e di ogni nozione di verità. L'ineluttabilità della *quest* – tipica del modernismo – si risolve così in una rinuncia alla *quest*, l'esplorazione dell'interiorità è vanificata da una perdita dell'interiorità, la ricerca di un ordine nella frammentarietà è sostituita da una mera accettazione del caos e della dissoluzione.

Se il passaggio dalla classicità alla modernità è stato caratterizzato da una perdita della trasparenza, quello dalla modernità alla post-modernità sembra proporzionalmente caratterizzato dalla perdita dello spessore e dell'opacità tra le cui pieghe si nascondevano gli enigmi che tanti artisti hanno tentato di indagare. Abbandonate le profondità, quel viaggio di esplorazione, sembra essere naufragato su una superficie in cui luce e oscurità ristagnano, il vuoto sopra di loro, il vuoto sotto di loro.

³⁰ Michael Cunningham, *The Hours*. London: Fourth Estate, 1999, 76.

“Lei è se stessa, ed è l'immagine perfetta di se stessa: non c'è differenza. Sta per preparare una torta di compleanno – solo una torta – ma, in questo momento, nella sua mente la torta è lucida e splendente come le fotografie sulle riviste: è anche meglio delle fotografie delle torte sulle riviste”. (Tr. it. di Ivan Cotroneo, *Le ore*. Milano: Mondadori, 1999, 61-62).

³¹ Si veda Stoichita, *op. cit.*, 200-231.

Eppure, non è detto che proprio da quelle superfici non possa ripartire una *quest*. Necessariamente ridimensionata, però – protesa a cogliere non più il «tutto», ma un prezioso «qualcosa»: ³² una verità fragile, obliqua; una luminosità venata d'ombra che continua ad ispirare molteplici autori e permette loro di intrecciare dialoghi che si snodano nel tempo.

Così in un suo romanzo – *Emily L.* – Marguerite Duras ci racconta una poesia di Emily Dickinson. Ci racconta dei raggi di sole che, in certi pomeriggi d'inverno, filtrano obliquamente nelle oscure navate delle cattedrali. Come spade celesti, quei raggi trafiggono il cuore, togliendo il respiro, ma non lasciano tracce né cicatrici visibili. Lasciano solo una differenza interna, uno scarto interiore, là dove appaiono i significati. ³³

Tiziana GOZZELLINO



³² Cfr. Henri Lefebvre in Ian Chambers, *Border Dialogues. Journeys in Postmodernity*. London and New York: Routledge, 1990, 92-93.

³³ Marguerite Duras, *Emily L.* Milano: CDE, 1988, 71-72.

L'ANGOLO DELL'AUTORE³⁴

JAMES NAREMORE: SU KUBRICK³⁵

Questo studio critico su Stanley Kubrick di James Naremore ci viene presentato in modo ottimale con i caratteri delle Edizioni Klaplan. Con “Su Kubrick” Naremore ci porta a conoscere in modo compiuto vita e opere di uno dei più grandi ed esclusivi registi della cinematografia mondiale. A suo modo, Kubrick è stato un precursore e un innovatore del *fare cinema* e del presentare al pubblico opere ormai scolpite nella storia del mondo della pellicola. Come Orson Welles e Alfred Hitchcock, tanto per ricordare alcuni “grandissimi”, Stanley Kubrick con i suoi film ha dato un'impronta indelebile all'intera cinematografia. Un'impronta che resterà per sempre nel campo della Settima Arte e da esempio per i molti dei suoi proseliti. Oliver Stone, Spielberg e Altman sono forse quelli fra i più vicini al suo modo di “presentare una storia filmica”. E' quindi altamente lodevole il lavoro di studio, documentazione e ricerca di James Naremore (Emeritus Chancellors' Professor all'Indiana University, nonché autore di numerosi libri e saggi sulla letteratura moderna e sul cinema tra i quali *More Than Night: Noir in its Contexts* del 1998 e *Acting in the Cinema* del 1993) per mettere in risalto i contorni ed anche i molti contrasti del regista nato a New York, che ha lavorato per le grandi case cinematografiche americane ma che è stato definito “un solitario e un esule” perché fin dagli anni Sessanta è vissuto nella campagna inglese nel suo castello di Axel. Per inciso, oltre a questo “*Su Kubrick*”, uscito in prima edizione italiana sempre da Kaplan, tra le opere di Naremore vogliamo ricordare anche la pubblicazione nel nostro Paese di *Orson Welles: ovvero la magia del cinema* del 1995. Occorre peraltro dire che proprio Stanley Kubrick è stato uno dei maggiori rappresentanti del cosiddetto “umor nero” del cinema; *humor* che lo rivela in uno dei suoi film-capolavoro del genere “stile grottesco” dal titolo *Il dottor*

³⁴ Rubrica a cura di Mario BARBERO. Eventi letterari, recensioni, interviste, presentazioni, un Autore allo specchio

³⁵ Edizioni Kaplan 2009-pagg.252-€18

Stranamore, ovvero come imparai a non preoccuparmi e ad amare la bomba; film che molti ricorderanno nell'interpretazione di Peter Sellers e che nel contesto mette in evidenza tratti psicologici di natura freudiana.

Considerato un "modernista", Kubrick è soprattutto riuscito a descrivere in modo mirabile (forse il più incisivo fra i registi americani) fatti e drammi di storia recente o, comunque, eventi di generale interesse e di profondo significato umano. Ne sono testimoni film, per alcuni dei quali ne ha curato la sceneggiatura, come *I marinai*, *Paura e desiderio*, *Il bacio dell'assassino*, *Rapina a mano armata*, *Orizzonti di gloria* (tutte opere degli anni Cinquanta), cui sono seguiti *Spartacus*, *Lolita*, il già citato *Stranamore*, fino a giungere a veri e propri film cult quali *2001: Odissea nello spazio*, *Arancia meccanica*, *Shinning*, *Full Metal Racket*, *Eyes Wide Shut*. Nel 2001, a due anni dalla morte di Kubrick avvenuta nel 1999, è uscito *Intelligenza artificiale*, con la sceneggiatura di Steven Spielberg tratta dal racconto di Brian Aldiss ma su progetto dello stesso Kubrick.

Kubrick ha iniziato a lavorare prima come fotografo, poi è salito in cabina di regia a soli 24 anni. Ottenne il suo primo successo (e di cassetta) con uno dei film da lui meno amati, quello *Spartacus* (del 1959) girato con protagonista Kirk Douglas (fra l'altro uno degli attori con i quali meno legava): un film sul quale Kubrick non ha mai avuto il controllo totale e nel quale si può rilevare il minor impulso della sua personalità di regista a *tutto tondo*.

Nel periodo attorno agli Quaranta-Cinquanta il cosiddetto *cinema d'essai* contemplava opere d'autore come *Le Diable au corps* di Azutant-Lara, *Hamlet* e *Enrico V* di Olivier, oppure in lavori di registi neorealisti italiani come *Roma città aperta* e *Ladri di biciclette* di Vittorio De Sica. Fu in questo contesto che Kubrick produsse per la televisione *Mr. Lincoln* e più ancora si fece notare con *Paura e desiderio*, un "film d'autore stile americano".

Nel complesso della sua produzione, Stanley Kubrick è stato comunque il vero "regista su tutti", poiché è riuscito a fare collimare nelle sue opere (di vere opere si tratta, o meglio di capolavori) il curioso mondo del grottesco con quello tragico e infame della guerra, il mondo dell'assurdo con quello erotico, il mondo dell'inverosimile con quello del futuro (si ricordi fra gli altri *2001: Odissea nello spazio*), diventando così un antesignano di uno dei generi che ancor oggi dominano il cinema mondiale.

Nel suo saggio, Naremore percorre non solo l'attività multiforme del regista del Bronx, ma anche il contesto storico-culturale di un'America tutta da scoprire e piena di quei contrasti di diversa natura: in particolare politico-sociali ed economici che proprio i film di Kubrick ci portano a conoscere e a

individuare i contenuti e gli *attori* (intesi come personaggi nel reale) che hanno dato vita a quel periodo.



Figura 1 – La copertina del libro

Il presente volume, ricco peraltro di illustrazioni, di richiami bibliografici e di indici di personaggi e film citati nel testo, è impreziosito dalla traduzione scorrevole e limpida dall'inglese da parte di Carla Capetta.

Pur rendendoci conto che un'opera così complessa, completa e originale su un regista del calibro di Kubrick richieda un commento molto più approfondito, vogliamo chiudere queste brevi note richiamando le parole scritte in quarta di copertina: pochi e schematici versi che danno una, seppur parziale ma chiara risposta alla domanda: chi era e qual era il "credo" insito nei film di Stanley Kubrick regista: *"Kubrick, l'ultimo modernista, manipola le risposte emotive e psicologiche degli spettatori mostrando l'onnipresente ombra della razionalità strumentale, l'inconscio"*.

In buona sostanza, Stanley Kubrick è riuscito a fondere in tutt'uno lo stile asciutto del documentario alla riflessione metaforica sulla solitudine dell'individuo moderno. Un testo essenziale per i cultori di cinema e per quanti voglio affacciarsi o addentrarsi più compiutamente nel mondo della pellicola.

Mario T. Barbero



NOTE MUSICALI

LA RISCOPERTA DI UN'OPERA OBLIATA: LA SETTIMA SINFONIA DI TCHAIKOVSKY



Figura 1 – Pyotr Ilyich Tchaikovsky

Sovente chi si mette all'ascolto di un brano di musica classica (sia esso di genere operistico, sinfonico o da camera) si immedesima ed addirittura si estranea dal mondo per gustarlo meglio: intendo parlare della *grande* musica, quella classica, pur senza nulla togliere a quella leggera o ritmosinfonica molto gradevole e che si ascolta sempre molto volentieri. Dopotutto, chi è appassionato di musica (al di là del gusto prettamente personale) *deve comunque* apprezzare, se non proprio amare, la musica nel suo complesso, tuttavia, nello specifico, quando ascolta estasiato questa o quella sinfonia quasi mai gli capita di “risalire” mentalmente alla genesi dell'opera, al “momento magico” che ha ispirato l'autore a comporre il brano di cui si sta deliziando.

Orbene, la mia è stata una ricerca minuziosa, durata un bel po' di tempo non essendo principalmente la mia attività di musicologo, attraverso l'iniziale diffidenza (se non peggio) di musicologi e musicofili veri e degli addetti ai lavori in alcuni *empori musicali* italiani. Ogni qual volta mi

presentavo a chiedere notizie di una “Settima” Sinfonia composta dal grande musicista russo quasi mi irridevano, congedandomi spesso con queste parole: «Guardi che il *suo* Tchaikovsky ha composto solo sei Sinfonie, di cui, l'ultima, è la “Sesta”, la celebrata “Patetica”». Ed io ad insistere, forte di una vecchia guida dello *Schwann* sulla quale magicamente risultava che Tchaikovsky avesse composto per davvero una “Settima” Sinfonia, in barba a tutti gli intenditori di musica, ai musicologi, ai cataloghi ed alle enciclopedie musicali ed alle trasmissioni radiofoniche e televisive (sempre poche, detto per inciso) sul compositore nativo di Votkinsk negli Urali nel 1840 e morto a Pietroburgo nel 1893. Per dovere di cronaca, in alcune enciclopedie musicali si accenna vagamente ad una Sinfonia rimasta incompiuta, cosa che in effetti non è avvenuto, come più avanti avrò occasione di documentare.

Tra l'altro, proprio a proposito nel “cognome” di questo compositore le cui opere sono talmente conosciute ed apprezzate da appartenere ormai al patrimonio musicale universale (di cui, oltre alle Sinfonie, ricordiamo l'appassionante Primo Concerto per violino e orchestra, quelli per pianoforte e orchestra, i celebri balletti e le musiche di scena: “Lo Schiaccianoci”, “La bella addormentata nel bosco”, “Giulietta e Romeo”, e così via), ho potuto notare che in più occasioni esso viene citato, quasi con un perverso accanimento, nei modi più disparati: *Tchaikovsky, Cajkovskij, Ciaikovski...*

Con una sorta di “variazioni sul tema” da fare invidia alla Primula Rossa! Tornando comunque al... nostro tema iniziale, dopo molto penare sono riuscito finalmente a mettere le mani su una esecuzione della “Settima Sinfonia in Mi bemolle maggiore” di Piotr Ilych Tchaikovsky, quella diretta da Eugene Ormandy a capo della Philadelphia Orchestra; risulta invece pressoché introvabile un'altra registrazione a cura dell'Orchestra Sinfonica dell'URSS.

A questo punto è quindi più che mai d'obbligo spendere due parole per tracciare una breve storia di questa sfortunata e dimenticata Sinfonia.

Tchaikovsky aveva iniziato a comporre la Settima Sinfonia prima della Sesta, poi dovette interrompere il lavoro perché, come spesso gli accadeva, si trovava in un periodo di grave sconforto dovuto al temporaneo abbandono della sua benefattrice, una certa contessa Von Meck. Ma nel 1882, dopo essersi stabilito a Klin, riprese a lavorare e compose una Sinfonia, che cronologicamente sarebbe dovuta essere la *Settima* ma che invece chiamò *Sesta*...la famosa e bellissima “Patetica”. In un primo tempo, Tchaikovsky pensò di distruggere l'abbozzo della precedente composizione poi, per fortuna (di tutti noi!), cambiò idea e lo trasformò nel Concerto per pianoforte e orchestra op.73, a cui vennero aggiunti l'*andante*

e il *finale*. Alla sua morte, un allievo fece pubblicare questo Concerto quale opera numero 79: composizione che ai posteri è stata tramandata come “*Concerto n.3 per pianoforte e orchestra in Mi bemolle maggiore op. 75/79*”. Alcuni anni dopo, il musicologo e pedagogista Semyon Semyonovitch Bogatyriev, utilizzando fonti ed appunti lasciati dal Maestro, riuscì ad ultimare la Sinfonia inizialmente ideata da Tchaikovsky. Il suo lavoro riguardò soprattutto i problemi di concertazione e di orchestrazione che risolse tuttavia in modo positivo dopo ricerche e studi minuziosi. Intendimento principale di Bogatyriev era di avvicinarsi il più possibile al linguaggio orchestrale dell’Autore, ed i suoi sforzi furono coronati da successo perché riuscì a tradurre la sua fatica in una Sinfonia in pieno stile tchaikovskiano.

Questa **Settima Sinfonia** è composta nei tradizionali quattro movimenti, e cioè: *Allegro brillante, Andante, Vivace assai, Allegro maestoso*. Con ogni probabilità com’era nelle iniziali intenzioni dello stesso Tchaikovsky.

Adesso, chi vuole rendersi effettivamente conto della sua esistenza, non dovrà altro da fare che ascoltarla e, in caso di difficoltà a reperirne l’esecuzione, prendere eventualmente contatti con chi ha redatto l’articolo.

Mario T. Barbero



SCAFFALE

CRISTINA TESSARO

CLOTILDE DI SAVOIA: IL SÌ CHE FECE L’ITALIA

Paoline Editoriale Libri; 2012; pagg 295; €17,50

Sul tema dell’Unità d’Italia è uscito per i caratteri delle Edizioni Paoline questo interessante volume su Clotilde di Savoia (nata a Torino nel 1843 e morta a Moncalieri nel 1911, figlia di Vittorio Emanuele II, primo Re d’Italia). Un libro che illustra molto ampiamente la figura di una donna aristocratica e, contemporaneamente, “donna del popolo”. Oltre ad avere speso la sua vita a soccorrere e curare i più poveri e i più bisognosi Clotilde di Savoia è stata anche, con il suo “sacrificio”, una delle figure più nobili che abbiano contribuito alla causa dell’Unità d’Italia. (**Mario T. Barbero**)

LOLA TREMOLANTI
SEI TERRA, CIELO E NUVOLE

Neos Edizioni; 2012; pagg. 115; €13,00

Lola Tremolanti ci racconta in prima persona la sua esperienza di mamma. Non di mamma "comune" ma di mamma speciale, perché vissuta attraverso l'amore, l'affetto e le sofferenze del figlio Luca, affetto da distrofia muscolare e morto all'età di diciassette anni. Una testimonianza reale e toccante, quella della Tremolanti, che tuttavia induce chi legge a scoprire che anche nei momenti più disperati come nel buio di una malattia tremenda come quella del figlio è possibile trovare la serenità necessaria per "tirare avanti". (**Mario T. Barbero**)

IVANA POSTI
QUELLO STRANO CLICK

Faligi Editore; 2013; pagg 64; €8,00

Un sogno, soprattutto un'esperienza intrisa di sospiri, affanni e speranze. Questo racconto si rivela autobiografico, in una forma di lettura tutta al femminile, nella quale seguiamo il filo che unisce speranze e il dissolversi di ogni possibile rinascita.

Ivana Posti struggente interprete di se stessa affronta, con una forte personalità, le lacerazioni che si compongono e si scompongono configurate da situazioni e riflessioni. Solo un lettore sensibile è in grado di recepire quanto raccontato e ne può cogliere l'essenza.

Senza dubbio alcuno, questo racconto nasce non solo per esporre un'esperienza, dove la forma assume piena dignità di scrittura, ma anche come proposta letteraria, che nasce dalla volontà e dal più intenso ed appassionato "IO". Ivana mette insieme pagine pregnate di sentimento, di costruzione e di ricerca compositiva che consente una seconda lettura diversa da quella più immediata. Solo chi riesce a trovare la chiave, ne intuisce il significato. Quel dire e non dire, tratteggiato di poetiche interpretazioni, sviluppa una vicenda d'amore, di dolore, di indicibili abbruttimenti ma anche di straordinarie rinascite, proprio come la Fenice che rinasce dalle sue ceneri (opera artistica eseguita da Ivana che troviamo nella copertina). In questo racconto il lettore troverà, non solo, l'infinita testimonianza d'amore ma informazioni di come si può rinascere dopo aver toccato il fondo. (**Raffaella Spada**)³⁶



³⁶ Recensione ripresa dal sito www.consigliolibro.altervista.org e riportate da Salvatore D'Angelo, prima della sua intervista all'Autrice

**AMORE E PROTESTA NELLA POETICA
DI ROBERT ALLEN ZIMMERMAN (BOB DYLAN)
(PRIMA DELL'INCIDENTE)**

Poeta, cantante, compositore, pittore, attore e chissà quant'altro ancora si potrebbe dire di Robert Allen Zimmerman, in arte: Bob Dylan . Nato in una cittadina del Minnesota, Duluth il 24 maggio del 1941 da una famiglia ebrea (Beattie Stone la madre, Abraham Zimmerman il padre) Suo nonno si era trasferito negli Stati Uniti dalla Russia negli anni Venti. A sei anni si trasferisce a Hibbing, cittadina mineraria di confine col Canada, dove inizia a studiare pianoforte e a fare pratica su una chitarra acquistata (si narra) per corrispondenza. Bob lascia intuire le sue inclinazioni future cominciando a soli dieci anni a scrivere poesie (dedicate ai genitori)

Il primo amore musicale di Dylan, è stato il rock 'n' roll. Little Richard, Elvis Presley, Gene Vincent sono i suoi preferiti, gli stessi di alcune migliaia di giovani come lui. Più tardi attraverso la radio conoscerà i suoi nuovi idoli: Hank Williams, Odetta, Ramblin' Jack Elliott, e soprattutto Woody Guthrie.

Nel 1958 Bob forma una nuova band, sempre ad Hibbing, gli "Elston Gunn & the Rock Boppers"

Elston Gunn è il primo degli pseudonimi adottati dal giovane Zimmerman prima del definitivo Bob Dylan. Nello stesso anno Bob conosce Bonnie Beecher, una ragazza di Minneapolis con la quale avrà una relazione di una certa importanza (è probabilmente lei la protagonista della celebre "**Girl from the North Country**" presente nel secondo LP di Dylan).

³⁷ **Rubrica a cura di Alessandro BERTOLINO e Cristina CODAZZA.** Approfondimenti letterari al femminile ed al maschile attraverso la lettura critica di grandi figure della poesia e della letteratura italiana e straniera di tutti i tempi .

*Se stai viaggiando nella bella terra del nord
dove i venti battono forte lungo il confine
ricordami a colei che vive laggiù
e che un tempo fu il mio grande amore(...)
E guarda ti prego se i suoi capelli sono lunghi
se le ricadono fluenti sul seno(...)
perché così io me la ricordo (...)*³⁸

Nel 1959 Bob si iscrive all'università del Minnesota a Minneapolis, un grosso centro vicino a Hibbing.

Maggio 1960 - Bob conosce Dave "Tony" Glover che avrà grande influenza su di lui. In quello stesso anno, inoltre, si avvicina a poeti e scrittori beat come Jack Kerouac, Allen Ginsberg e Ferlinghetti che avranno una fondamentale importanza nella sua formazione culturale e che caratterizzeranno in un certo modo l'immagine e le canzoni del Dylan futuro (insieme naturalmente a Woody Guthrie preso a modello da Dylan dopo averne letto la biografia "Bound for glory").



Figura 1 - Bob Dylan insieme ad alcuni esponenti della Beat Generation³⁹

³⁸ **Girl from the North Country** (*Ragazza della terra del nord*)

³⁹ Fonte: <http://3.bp.blogspot.com/>

Dylan inizia anche a suonare l'armonica (la prima gli viene regalata da Bonnie Beecher) che così fortemente caratterizzerà tutta la sua prima produzione.

Nel 1961 decide di recarsi a New York e giocarsi il tutto per tutto nel tentativo di affermarsi definitivamente. Arriva nella metropoli il 24 gennaio. Va spesso a trovare in ospedale il suo idolo Woody Guthrie ricoverato in gravi condizioni vittima del morbo detto "Corea di Huntington". A New York Dylan riesce a inserirsi in una cerchia di cantanti folk, fra cui Dave van Ronk, e inizia ad esibirsi nei locali del Greenwich Village. La voce di Dylan, aspra e tagliente, il suo stile rozzo ma efficace, colpiscono il grande critico musicale Robert Shelton, che con un articolo sul NY Times lo lancia nella scena folk di New York. La politica si fonde con il folk attraverso quelle canzoni dette "di protesta", che proprio Dylan era destinato a far conoscere al mondo intero. Dylan compone la sua prima canzone/poesia originale (non riadattata cioè da vecchi traditional) "**Talkin' New York**".

*Vagando fuori dal selvaggio West
lasciando le città che avevo amato di più
pensavo di aver visto diverse cose strane
finchè giunsi a New York Town
con la gente che andava giù nel sottosuolo
e gli edifici che andavano su verso il cielo.(...) ⁴⁰*

In questo periodo conosce Joan Baez al Gerde's Folk City. I due saranno per diversi anni inseparabili nella vita e sul palco. In quei mesi, Dylan canta soprattutto composizioni di Woody Guthrie o comunque nel suo stile, ed è questa immagine di nuovo Guthrie, che Dylan ci mostra nel suo primo LP per la Columbia, BOB DYLAN, che registra grazie a John Hammond, nel 1962. Solo due canzoni/poesie del disco sono sue, una in puro stile Guthrie, l'altra "**Song to Woody**" è a lui dedicata. Il disco vende pochissimo e solo la forte influenza di Hammond, rende possibile a Dylan l'incisione di un secondo LP.

*(...) Ehi, ehi Woody Guthrie
ti ho scritto una canzone
su questo vecchio buffo mondo
che va per la sua strada*

⁴⁰ **Talkin' New York** (New York blues parlato)

*sembra malato ed è affamato
è stanco ed è lacerato
sembra che stia per morire
ed è appena nato (...)*⁴¹

1963 - E' l'anno dei primi dischi di materiale originale. "The freewheelin' Bob Dylan" presenta già alcuni dei capisaldi della produzione di Dylan, da "**Blowin' in the wind**" a "**Masters of war**" a "**Don't think twice, it's all right**".

*Quante strade deve percorrere un uomo
prima che si possa chiamare uomo?
(...) E quante volte devono volare le palle di cannone
prima di venir proibite per sempre? (...)
E quante morti ci vorranno
prima che capisca che troppa gente è morta?
La risposta, amico mio, soffia nel vento,
la risposta soffia nel vento.*⁴²

*Venite padroni della guerra
voi che costruite i grossi cannoni
voi che costruite gli aeroplani di morte
voi che costruite tutte le bombe (...)
voglio farvi una domanda:
"Il vostro denaro vale così tanto da
comprarvi il perdono ?" (...)*⁴³

*(...) Arrivederci, dolcezza!
Dove sono diretto non posso dirlo
ma ciao è una parola troppo bella, bimba
così dirò solamente addio
Non sto dicendo che mi hai trattato male
Avresti potuto fare di meglio ma non mi interessa
hai solamente sprecato il mio tempo prezioso
ma non pensarci due volte, va tutto bene.*⁴⁴

⁴¹ **Song to Woody** (Canzone per Woody)

⁴² **Blowin' in the wind** (Soffiando Nel Vento)

⁴³ **Masters of war** (Padroni della guerra)

⁴⁴ **Don't think twice, it's all right** ("Non pensarci due volte, va tutto bene")

Il successivo LP "The times they are a-changin'" resta a tutt'oggi il disco di maggior impegno sociale e politico di Dylan con capolavori come "**With God on our side**", "**The lonesome death of Hattie Carroll**", "**The times they are a-changin'**".

*(...) I libri di storia lo dicono
E lo dicono così bene
La cavalleria caricava e gli indiani cadevano
La cavalleria caricava e gli indiani morivano
Ma il Paese era giovane
con Dio dalla sua parte. (...)*

*La confusione che provo
non c'è lingua che possa descriverla (...)
Se Dio è dalla nostra parte
Ferma la prossima guerra.*⁴⁵

*(...)Venire madri e padri
da tutto il paese e non criticate
quello che non potete capire
i vostri figli e le vostre figlie
non li potete comandare
la vostra vecchia strada
sta rapidamente invecchiando(...)
Il solco è tracciato
la maledizione scagliata (...)
e il primo di adesso
sarà l'ultimo di domani
perché i tempi stanno cambiando.*⁴⁶

Nel 1964 esce "Another Side of Bob Dylan". Non più canzoni/poesie di impegno sociale ma testi introspettivi che parlano del Dylan uomo. La perla è "**Chimes of freedom**" uno dei massimi capolavori dylaniani. Bob conosce, in casa Grossman (il suo manager), Sara Lowndes, sua futura moglie.

*Lontano tra la fine del tramonto
e lo scampanio spezzato di mezzanotte
ci riparammo in un androne
mentre il tuono esplodeva con fragore*

⁴⁵ **With God on our side** (Con Dio dalla nostra parte)

⁴⁶ **The times they are a-changin'** (I Tempi Stanno Cambiando)

*sull'inerme via della fuga (...)
finché cessò lo scampanio
che suonava per i malati
le cui ferite non possono essere lenite
per le schiere dei confusi, accusati, maltrattati
quelli disillusi o peggio
e per ogni uomo imprigionato
nell'intero universo
e noi vedemmo al di sopra
le lampeggianti campane di libertà.*⁴⁷

1965 - Esce "Bringing it all back home" e Dylan cambia stile. La prima facciata del disco è elettrica la seconda acustica. Nasce il folk-rock (termine che comunque Dylan rinnegherà più volte) ed a Bob si affianca una band. I puristi del folk gridano al tradimento ma Dylan va dritto per la sua strada "riportando tutto a casa" (dal titolo del LP) alle radici rock'n'roll e rythm'n'blues della sua adolescenza. Nel disco ci sono numerose gemme a tutt'oggi pezzi forti dei concerti di Bob come "**Mr. Tambourine man**", "**It's all over now Baby Blue**". Il disco è stato da molti critici definito il migliore di sempre dell'intera produzione dylaniana.

Al Festival di Newport Dylan si presenta sul palco per la prima volta accompagnato da un gruppo (la Paul Butterfield Band) ed esegue i pezzi elettrici della sua ultima produzione. Il pubblico lo fischia e Dylan esce in lacrime dal palco al culmine della contestazione per rientrare in scena dopo vari minuti convinto dagli organizzatori ad eseguire qualche canzone da solo con la chitarra acustica e l'armonica. È la definitiva rottura con il pubblico dei puristi del folk.

22 Novembre 1965 - Dylan sposa Sara Lowndes dalla quale avrà quattro figli.

Nel 1966 - Esce "Highway 61 revisited", il nuovo LP di Dylan, ancora oggi considerato uno dei dieci capolavori del rock. La perla assoluta è "**Like a rolling stone**" ma anche le altre canzoni/poesie sono diventate dei classici come "**Desolation row**".

*Una volta vestivi così bene
gettavi una moneta ai mendicanti nel fiore dei tuoi anni*

⁴⁷ **Chimes of freedom** (*Campane di libertà*)

*non è vero? (...)
quando non possiedi più nulla
non hai nulla da perdere
sei invisibile ora
non hai segreti da nascondere
come ci si sente
come ci si sente a contare solo su se stessi
senza un posto dove andare
come una completa sconosciuta
come una pietra che rotola?*⁴⁸



Figura 2 - Un giovanissimo Bob Dylan in fase creativa⁴⁹

1966 - Non pago di aver realizzato un capolavoro con "Highway 61 revisited" Dylan sforna un doppio LP che insieme con "Bringing it all back home" completa un'ideale trilogia che ha fatto la storia del rock oltre che quella di Dylan. Il disco si chiama "Blonde on blonde" e contiene alcune delle vette della produzione dylaniana, una tra tutte: **"Just like a woman"** e naturalmente molte altre.

⁴⁸ **Like a rolling stone** (*Come una pietra che rotola*)

⁴⁹ Fonte: <http://www.bookpatrol.net>

*(...) Tutti sanno
che lei ha dei nuovi vestiti
ma di recente ho visto che i suoi nastri e i suoi fiocchi
le sono caduti dai riccioli
Lei parla proprio come una donna
Lei fa l'amore proprio come una donna, sì, è così
e ti fa soffrire proprio come una donna
e poi va in crisi proprio come una bimba.(...)⁵⁰*

17 Maggio 1966 - A Manchester avviene la più famosa contestazione al Dylan "elettrico" con il pubblico del Free Trade Hall che fischia, grida, batte lentamente le mani in segno di protesta, urla a Dylan di mandare la band (gli Hawks) a casa e con uno spettatore che al termine dell'esecuzione di "Ballad of a thin man" grida a Dylan: "Judas!" (traditore). Dylan reagisce prima con battute ironiche poi, dopo l'accusa di essere un giuda, si volta verso la band sibilando: "Suonate fottutamente ad alto volume". Al ritorno dall'Inghilterra Dylan è all'apice della fama e della stanchezza.

La tensione cresce in modo insopportabile, altre decine di show sono programmati per l'autunno, Dylan sta immedesimandosi nella figura di poeta maledetto dei tempi moderni, destinato come da copione a morire giovane, quando avviene quello che paradossalmente potrebbe avergli salvato la vita: la mattina del 29 Luglio 1966 Dylan è vittima di un incidente in motocicletta nei pressi di Woodstock, dove si era da tempo trasferito. In seguito a tale avvenimento nel quale aveva rischiato di perdere la vita (anche se molti sostengono che in realtà l'incidente fosse molto meno grave di quanto i giornali e Albert Grossman, il manager di Bob, l'avessero dipinto) Dylan cambia stile di vita e si ritira dalle scene per diverso tempo...⁵¹

Alessandro BERTOLINO



⁵⁰ **Just like a woman** (*Proprio come una donna*)

⁵¹ Per approfondimenti e spunti in internet:

- <http://www.musicalstore.it/Testi%20internazionali/Bob%20Dylan/Bob%20Dylan%20-%20BIOGRAFIA.htm>
- http://it.wikipedia.org/wiki/Bob_Dylan
- <http://www.maggiesfarm.it/>

ANTONIA POZZI LA POETICA DELLA NUDITÀ

Antonia piccola e discreta e la poetessa *Pozzi* sorridente e guardinga, onnivora nel suo bisogno di conoscenza. Questa, in sintesi, la dualità della complessa anima di *Antonia Pozzi*, la sua tragica convivenza con la geniale capacità artistica schiacciata ed affossata dalla rigida incomprendimento paterna e dal contesto sociale aristocratico italiano, e più in generale dell'alta borghesia, del primo quarantennio del '900, che mal digeriva ed accettava l'estro e la propensione verso l'imprevedibile volo che poteva portare una 'giovinetta' di buona famiglia ad una non gradita volontà di emancipazione di genere e culturale.

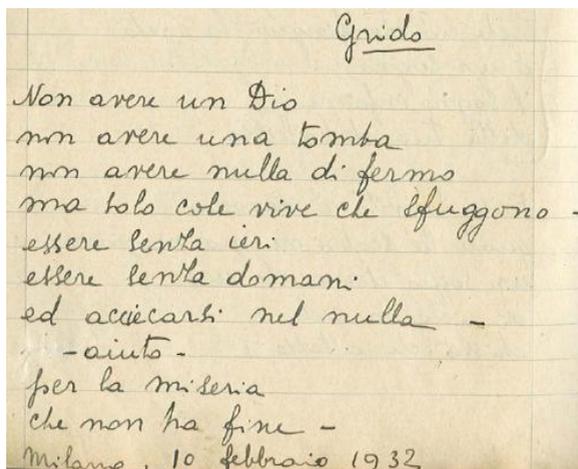


Figura 1 – Grido: manoscritto di Antonia Pozzi⁵²

Antonia Pozzi poetessa, scrittrice e fotografa nasce il 13 febbraio 1912 a Milano, figlia di *Roberto Pozzi*, importante e facoltoso avvocato milanese e della contessa *Lina Cavagna Sangiuliani* che discendeva da *Tommaso Grossi* poeta, romanziere, amico del *Porta* e del *Manzoni* e protagonista della vita intellettuale milanese nell'epoca romantica. Una madre assente,

⁵²Fonte: sofiarondelli.blogspot.com

distratta da mille impegni mondani ed un padre rigido, severo, che ha un ideale di figlia a cui *Antonia* stenta ad avvicinarsi.



Figura 2 – Antonia Pozzi⁵³

Nelle immagini che la ritraggono spiccano gli elementi distintivi della sua classe sociale: indossa camicie candide dai grandi colletti inamidati, blazer di gran taglio, porta una scriminatura larga e perfetta che divide in due bande i suoi capelli ricci e relativamente corti. Un segno di eccentricità è forse la cravatta annodata al collo: un enigma i suoi occhi interroganti in un viso malinconico.

Antonia scrive le prime poesie ancora adolescente. Studia al liceo classico Manzoni di Milano, dove vive con il suo professore di latino e greco, *Antonio Maria Cervi*, una relazione che, a causa dei pesanti ostacoli frapposti dalla famiglia *Pozzi*, verrà interrotta proprio da *Cervi* nel 1933 e forse a causa di questa grave ingerenza nella sua sfera affettiva, parlando di sé, la *Pozzi* quell'anno scrive: *“e tu sei entrata / nella strada del morire”*.

*“Guardami: sono nuda. Dall’inquieto
languore della mia capigliatura
alla tensione snella del mio piede,
io sono tutta una magrezza acerba
inguainata in un color d’avorio.
Guarda: pallida è la carne mia.
Si direbbe che il sangue non vi scorra”...*

⁵³ Fonte: salvatoreleoggio.blogspot.com

...”Oggi, m’inarco nuda, nel nitore
 del bagno bianco e m’inarcherò nuda
 domani sopra un letto, se qualcuno
 mi prenderà. E un giorno nuda, sola,
 stesa supina sotto troppa terra,
 starò, quando la morte avrà chiamato”⁵⁴

Nel 1930 si iscrive alla facoltà di filologia dell'Università statale di Milano, frequentando coetanei quali *Vittorio Sereni*, suo amico fraterno, *Enzo Paci*, *Luciano Anceschi*, *Remo Cantoni*, e segue le lezioni del germanista *Vincenzo Errante* e del docente di estetica *Antonio Banfi*, forse il più aperto e moderno docente universitario italiano del tempo, col quale si laurea nel 1935 discutendo una tesi su *Gustave Flaubert*.

La *Pozzi* tiene un diario e scrive lettere che manifestano i suoi tanti interessi culturali, coltiva la fotografia, ama le lunghe escursioni in bicicletta, progetta un romanzo storico sulla Lombardia, studia il tedesco, il francese e l'inglese, viaggia, pur brevemente, oltre che in Italia, in Francia, Austria, Germania e Inghilterra ma il suo luogo prediletto è la settecentesca villa di famiglia, a *Pasturo*, ai piedi delle *Grigne*, nella provincia di *Lecco*, dove si trova la sua biblioteca e dove studia, scrive e cerca sollievo nel contatto con la natura solitaria e severa della montagna. Di questi luoghi si trovano descrizioni, sfondi ed echi espliciti nelle sue poesie; mai invece descrizioni degli eleganti ambienti milanesi, che pure conosceva bene.



Figura 3 – I luoghi ed il tempo di Antonia Pozzi⁵⁵

⁵⁴ *Canto della mia nudità* (20 luglio 1929)

La grande italianista *Maria Corti* che la conobbe all'università, disse che *“il suo spirito faceva pensare a quelle piante di montagna che possono espandersi solo ai margini dei crepacci, sull'orlo degli abissi. Era un'ipersensibile, dalla dolce angoscia creativa, ma insieme una donna dal carattere forte e con una bella intelligenza filosofica; fu forse preda innocente di una paranoica censura paterna su vita e poesie. Senza dubbio fu in crisi con il chiuso ambiente religioso familiare. La terra lombarda amatissima, la natura di piante e fiumi la consolava certo più dei suoi simili”*.

*“Ritorno per la strada consueta,
alla solita ora,
sotto un cielo invernale senza rondini,
un cielo d'oro ancora senza stelle.
Grava sopra le palpebre l'ombra
come una lunga mano velata
e i passi in lento abbandono s'attardano,
tanto nota è la via
e deserta
e silente.
Scattano due bambini
da un buio andito
agitando le braccia:
l'ombra sobbalza
striata da un tremulo volo
di chiare stelle filanti.
Gridano le campane,
gridano tutte
per improvviso risveglio,
gridano per arcana meraviglia,
come a un annuncio divino:
l'anima si spalanca
con le pupille
in un balzo di vita”...⁵⁶*

Antonina seguita a studiare, a leggere, a viaggiare, continuando, appena le è possibile a rinchiudersi a *Pasturo*. Scrive e si dedica con ottimi risultati anche alla fotografia.

⁵⁵ Fonte: www.pastorevito.it/images/stories/1_cortenova6%20-past.jpg

⁵⁶ *In riva alla vita* (12 febbraio 1931)



Figura 4 – Scatto di Antonia Pozzi (Monte Rosa 1933)⁵⁷



Figura 5 – Scatto di Antonia Pozzi (Monte Rosa 1933)⁵⁸

Dalle lettere alla nonna del 1938 conosciamo la sua intenzione di rinnovare con un romanzo storico sulla Lombardia la tradizione dell'avo *Tommaso Grossi*. Ma alla fine dello stesso anno, per la precisione il 3 dicembre, quando le ore di luce precipitano e quelle di buio sono più lunghe e

⁵⁷ Fonte: www.antoniapozzi.it/wp-content/uploads/2012/01/1933-Monte-Rosa.jpg

⁵⁸ Fonte: <http://www.antoniapozzi.it/wp-content/uploads/2012/01/1935-settembre-Grigna.jpg>

inquiete, *Antonia* esce in bicicletta e va verso *Chiaravalle*, giunta nel prato antistante l'abbazia smonta, si lascia cadere sull'erba come tante volte aveva fatto a *Pasturo*, ma questa volta ingoia barbiturici in quantità sufficiente ad ucciderla.

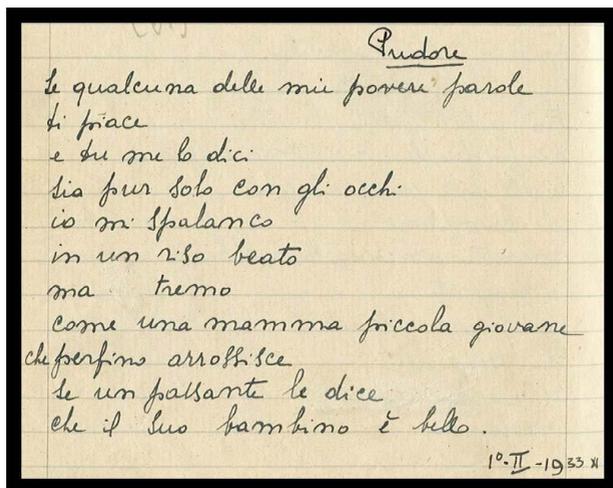


Figura 6 – Pudore: manoscritto di Antonia Pozzi⁵⁹

A soli ventisei anni *Antonia Pozzi* si tolse la vita. Nel suo biglietto di addio ai genitori scrisse di “*disperazione mortale*”. La famiglia negò la circostanza “*scandalosa*” del suicidio, attribuendo la morte a polmonite; il suo testamento fu distrutto dal padre, che manipolò anche le sue poesie, scritte su quaderni e allora ancora tutte inedite.

La sua prima raccolta di poesie, *Parole*, uscirà postuma nel 1939, con una prefazione di Eugenio Montale ed i lettori vengono messi in guardia, non c'è sentimentalismo nelle poesie della Pozzi, ma schiettezza e ricerca della verità, come la giovane età dell'autrice esigeva. A questa prima edizione ne seguirono altre ampliate. Furono pubblicati anche un saggio intitolato *Flaubert. La formazione letteraria (1830-1856)*, *Diari e carteggi*.

Antonia fu sepolta nel piccolo cimitero di *Pasturo*: il monumento funebre, un Cristo in bronzo, è opera dello scultore *Giannino Castiglioni*.

⁵⁹Fonte: pesciconleali.blogspot.com

*“Questo non è esser morti,
questo è tornare
al paese, alla culla:
chiaro è il giorno
come il sorriso di una madre
che aspettava”...
...”Le fiammelle dei ceri, naufragate
nello splendore del mattino,
dicono quel che sia
questo vanire
delle terrene cose
– dolce –,
questo tornare degli umani,
per aerei ponti
di cielo,
per candide creste di monti
sognati,
all'altra riva, ai prati
del sole”.*⁶⁰



Figura 7 – Antonia Pozzi⁶¹

⁶⁰ *Funerale senza tristezza* (3 dicembre 1934)

⁶¹ Fonte: <http://www.150anni.it/web/index.php?s=60&wid=2008>

*“Che un giorno io avessi
un riso
di primavera – è certo;
e non soltanto lo vedevi tu, lo specchiavi
nella tua gioia:
anch’io, senza vederlo, sentivo
quel riso mio
come un lume caldo
sul volto.
Poi fu la notte
e mi toccò esser fuori
nella bufera:
il lume del mio riso
mori.
Mi trovò l’alba
come una lampada spenta:
stupirono le cose
scoprendo
in mezzo a loro
il mio volto freddato.
Mi vollero donare
un volto nuovo”...
...“così oggi il mio cuore
davanti alla mia maschera
sconosciuta”.⁶²*

A handwritten signature in dark ink, reading 'Antonia Pozzi'. The script is fluid and cursive, with a long horizontal flourish extending to the right.

Figura 8 – La firma di Antonia Pozzi⁶³

Così scrive di lei padre *Ferdinando Castelli*⁶⁴, che invita a rileggerne, con occhi nuovi, la biografia e l’opera: *“Della poetessa Antonia Pozzi ci resta l’immagine di una giovane donna sorridente e soprattutto la sua poesia che*

⁶² *Il volto nuovo* (20 agosto 1933)

⁶³ Fonte: <http://www.antoniapozzi.it>

⁶⁴ Critico letterario della *Compagnia di Gesù*

fiorisce dallo sgorgo del profondo, eco di un'anima tesa alla ricerca di parole e di immagini capaci di esprimere i sentimenti più urgenti, che riflette il mondo di una ragazza in fiore, che esercita un profondo fascino su tutti".



Figura 9 – Antonia Pozzi⁶⁵

Quanto basta per fare di *Antonia Pozzi* una voce di donna alta ed estrema nel panorama della cultura novecentesca, una voce che disse: *“Vivo della poesia come le vene vivono del sangue”*, proclamando così, con più coraggio di tanti altri, la necessità vitale e insopprimibile della poesia.

Cristina CODAZZA



⁶⁵ Fonte: <http://parliamoitaliano.altervista.org/antonia-pozzi>

MENTI D'INCHIOSTRO⁶⁶

In questo primo numero abbiamo deciso di occuparci di creatività, poiché essa è strettamente connessa alle idee e rappresenta la forma astratta che precede ogni realizzazione di natura artistica. Lo abbiamo ritenuto essere un argomento pregnante in quanto è in onore di essa che abbiamo preso parte a questa rubrica giovanile, ed è attorno ad essa che gravitano i nostri progetti e le nostre scelte, inclusa quella di frequentare una Facoltà come è quella di Lettere, che fuor di dubbio educa a pensare. Dunque, se è vero che è difficile determinare se sia la creatività all'origine delle idee o piuttosto l'idea all'origine della creatività, non ci siamo potuti esimere dal prenderne in esame alcune delle sue molteplici forme. (Serena S.)

TOGLIETEMI TUTTO, MA NON...

«È mattina inoltrata, nuvolosa quanto basta perché il riflesso del sole nel Po non mi disturbi mentre scrivo. A un solo gradino dalle mie scarpe l'acqua scorre placida in esili pieghe, muto accompagnamento a un *Notturmo* di Chopin. Non so tacere il mio pensiero e l'inquietudine mi coglie, costringendo il taccuino a uscire dalla borsa e la mia mano a danzarci freneticamente addosso.»

La creatività è connubio di suoni, immagini e umori che porta a evadere dagli schemi, a squarciare l'arazzo ideologico dell'omologazione in favore d'un picco intellettuale che, se curato e disciplinato, può divenire arte. Essa ha origine dall'idea (o scintilla, o possessione demoniaca che dir si voglia), cui segue un annullamento della stessa in un saliscendi di ispirazione e astensione non dissimile dal quadro emotivo di una donna nevrotica, che

⁶⁶ **Rubrica a cura di Serena SELVAGGIO.** Creatività pensante under 35, temi personali e universali, idee a confronto, percezioni.

solca il perimetro della stanza torcendosi le mani con fare ora angoscioso ora euforico per poi abbandonarsi, aggraziata, in poltrona.

La creatività è premessa dell'arte, che (citando malamente un aforisma letto da qualche parte) "è saper ricavare un prodotto infinito dal finito": come il pianista, capace di creare infinite melodie a partire da ottantotto tasti, o il poeta, che a partire dalle lettere può comporre innumerevoli poesie. A tale proposito, con l'arroganza di dirmi "poeta", qualche tempo fa scrissi poche righe su come si vive per l'arte:

*«Le notti d'artista son meste,
vi regna un silenzio inumano;
il tempo che scorre è una frusta,
un cappio alla gola, ma invano.
Già siam prigionieri in noi stessi
piegati alle bieche passioni
e i lampi d'ingegno soppressi
da ranghi serrati di disillusioni.»*

Ben scriveva anche Baudelaire in uno dei suoi componimenti, l'*Albatros*, nella sezione *Spleen et Idéal* della raccolta *Les Fleurs du Mal*, affiancando il poeta all'albatro, poiché la creatività porta tanto più a distinguersi quanto più a emarginarsi, alienati dagli altri che additano con xenofobica ignoranza il palesarsi dell'altrui interiorità.

Serena SELVAGGIO



VECCHIA FENICE

- Io sono il prodotto finito e tutti quelli che mi girano intorno, mi corteggiano, mi chiamano, mi invocano, mi vogliono non sono altro che mosche. Vi chiedo soltanto una cosa e ve la chiedo in ginocchio con le mani giunte e la testa rivolta verso la nuda terra: non prendetemi sul serio!- biassicò sprezzante l'anziana signora seduta accanto a me. Stavo leggendo un libro come abitudine su una panchina del parco vicino casa. Era primo pomeriggio e il sole imperava autorevole sopra di noi. Non feci caso alle sue parole. –Bah, cosa puoi saperne tu ... tutti uguali siete! - continuò –mi

facevate paura e ora mi fate ridere-. Incuriosito volsi timidamente gli occhi verso di lei senza voler farmi scoprire. Non se ne accorse, teneva sulle ginocchia una borsa di plastica di qualche supermercato da cui tirava fuori faticosamente molliche di pane strappate violentemente, credo, da una pagnotta per tirarle a un rado gruppo di piccioni malconci. Era molto vecchia, capelli lunghi, unti e grigi, un cappotto lungo marroncino, scarpe rotte. Gli occhi erano assenti ma vispi. Riprese a parlare e io tornai immediatamente con gli occhi sul libro fingendo di essere assorto nella lettura. –Credete che io sia bella? Eterna? Perfetta? Credete che io sia una vostra creatura scappata di casa non so quanti anni or sono ... e da allora vagate nella vana ricerca di riprendermi, di riportarmi nella vostra casa pensando sia anche la mia. Ahahaha – sghignazzava di gusto mostrando qualche dente isolato qua e là ingiallito e spezzato- e io in effetti sono sempre scappata, ormai non ricordo più da quanto e come. Una vita da esule, da peregrina, da creatura errabonda, da preda. E voi mi avete idealizzato, mi avete adorato, mi avete innalzato quasi a divinità proprio perché, diciamolo, vi sfuggivo ... mancavo ... - tossi - ... ah, la vecchiaia ... mancavo e così avete costruito un'immagine a vostro piacimento: femminile, giovane, innocente e bella ... - fece una pausa poi continuò - ... ahahahah, quanto siete stupidi, ingenui e paurosi. Ma più stupida sono stata io che ho accettato di vestire questa immagine! – ringhiò con rimorso. Io continuavo a far finta di leggere e ascoltavo incuriosito da quel personaggio un po' pazzo e misteriosamente saggio. Scalciai via un piccione che si era avvicinato troppo – Muori bestiaccia! – sussurrò con voce profonda e aggressiva – Eh sì ... - continuò – ma poi ho capito e come puoi vedere quell'immagine sta svanendo, sta scomparendo ... sto piano piano disintegrando questa vostra creatura che poi sono io ... ma era solo un'illusione ... non ero vostra ... e ora finalmente tornerò alla mia vera natura come la mia vera madre mi ha creato. Ahahahah, non c'è cosa più ridicola e umoristica di qualcuno che prende sul serio qualcosa che non lo è assolutamente-. D'improvviso girò di scatto la testa, mi guardò fissa come un animale selvaggio e chiese – Hai capito chi sono, ragazzo? – inclinando lievemente la testa da una parte. Sorpreso e intimorito girai lentamente la testa. I suoi occhi erano glaciali, erano abissi e io mi ci persi dentro. Balbettavo. Sdegnata disse – Immaginavo! E io che avevo paura di voi ... che stupida ... - riprese - io sono Arte, così mi avete nominato, sono lo scherzo di Natura o Creatività, che voi non so per quale motivo avete distinto: da una materia unica e indivisibile, Natura, che non riuscite intimamente a comprendere, ne avete creata un'altra totalmente astratta e ancora più incomprensibile che avete chiamato Creatività, nome davvero originale, - scandì sarcasticamente- e ora l'illusoria dicotomia si sgretola e il

cerchio si chiude. Sono lo sberleffo, la presa in giro che mia madre ha voluto farvi, ahahahah ... e come si sarà divertita vedendovi arrovellare nella vana ricerca di me ... assorti, seri continuando a pensare, a discutere, cercando un alto significato e senso della mia esistenza senza rendervi conto che il processo creativo non è altro che la trasfigurazione ideale del processo digestivo!-. In quel preciso istante, come una fenice prossima alla morte, si accartocciò su stessa sgretolandosi con una velocità impressionante. Scivolò attraverso le fessure della panchina e fu inghiottita dalla terra. Accanto a me rimase soltanto la borsa di plastica. I piccioni ne approfittarono e l'assalirono cercando di tirar fuori quello che era rimasto della pagnotta mentre io li fissavo attonito e incredulo.

Francesco NESPOLI⁶⁷



CREATIVITÀ E LIBERTÀ

Non è certo cosa facile da farsi definire che cosa è la creatività, si potrebbero spendere fiumi e fiumi di parole e magari rendersi infine conto di aver solo sprecato del tempo senza essere arrivati a una soluzione accettabile e plausibile al quesito. Io, in questo testo, non cercherò di dare una definizione del significato di libertà ma è mia intenzione mettere in luce almeno uno degli aspetti fondamentali di quello che potrebbe essere il significato di creatività: la libertà di creare.

Creatività come libertà creativa è dare forma a un'idea ovvero materializzare un pensiero, metterlo alla luce, un'idea che può nascere dal nulla ed essere buttata fuori di getto o maturare dentro di noi ancora e ancora fino a che il creatore, oserei dire *Demiurgo*, deciderà di renderla visibile. La nostra mente attraverso la creatività riesce a liberare l'idea imprigionata dandole un'immagine, una forma concreta.

La libertà di creare consiste nel dare una visione nuova di ciò che sta intorno a noi, andando oltre il già conosciuto, inventando e rinnovando, trasformando qualcosa di minuscolo in qualcosa di grandioso e nell'atto creativo ognuno di noi mette una parte di sé, del proprio "io"

⁶⁷ Studente della Facoltà di Lettere, curriculum moderno, 22 anni

Essere creativi significa essere liberi, liberi di creare, per questo la creatività è anche una forma di ribellione, forse una delle più grandi. Se vuoi creare devi essere libero, lontano dai condizionamenti che porterebbero solo dei limiti alla libertà creativa; altrimenti la tua creatività si ridurrebbe semplicemente a un copiare pari pari qualcos'altro e in questo modo non si libera la creatività. L'individuo e non la massa è libero di creare: come può infatti la massa assoggettata e immersa in un buio sterile vedere la luce della creatività? L'individuo possiede coscienza di sé, la massa invece no, l'individuo creatore deve perciò percorrere la propria strada libero da ciò che la massa impone a costo di essere emarginato e rifiutato da essa e dalla sua presunta cultura. La libertà consiste anche in questo spezzare le catene e liberare il proprio pensiero e la propria immaginazione, distruggere la mentalità collettiva che imprigiona la propria creatività e lasciare che ogni individuo sia sé stesso. La creatività è parte di noi, ci distingue e ci accomuna allo stesso tempo, nell'atto generativo ognuno di noi ci mette una parte di sé stesso e se così non fosse non avrebbe alcun senso creare.

Quando un individuo inizia a prendere coscienza del fatto che può pensare con la propria testa, che il frutto della sua elaborazione può davvero diventare realtà, che può fornire risposte diverse e nuove alla vita senza esser costretto a ripetere gli stessi schemi all'infinito sarà in grado di opporsi alle imposizioni dall'alto tipiche dei despoti e di chi vuol controllare tutto. Il comportamento dell'individuo rappresenterà un pericolo per il sistema; ed è per queste ragioni che la creatività è vista come un pericolo tanto da essere in molti casi ostacolata e falsificata. La falsa creatività è il seguire per forza una regola, uno schema esatto da cui non ci si può staccare e si è obbligati a scegliere proprio quello, ad agire proprio in quel modo.

La libertà in fondo consiste nel poter scegliere senza ostacoli pur sempre entro i confini morali e civili ed è proprio la misura che rende l'individuo maggiormente accorto delle sue potenzialità ed è ciò che porta la mia scelta di libertà creativa in una direzione piuttosto che in un'altra. Esse devono essere usate responsabilmente poiché se così non fosse, senza un controllo, si potrebbero generare effetti micidiali e addirittura catastrofici. La creatività infatti è una rivoluzione, l'uomo con la creatività è libero di cambiare la storia.

Creatività è saper pensare con la propria testa, libertà e creatività sono considerate qualità intrinseche in ognuno di noi, potenzialità e valori fondamentali in grado di rinnovare noi stessi e la società dove viviamo. Infine desidero concludere questo mio tentativo di analizzare la creatività nel suo aspetto di libertà creativa con un pensiero di Rita Levi Montalcini:

La creatività del cervello dell'Homo Sapiens si esprime elaborando congegni meccanici semplici e perfetti, così rispondenti allo scopo da non richiedere modifiche, o congegni più rozzi e imperfetti che, per la loro stessa imperfezione, si prestano a essere ristrutturati.

Matteo TERRENO⁶⁸



LA SOCIETÀ DELLA CREAZIONE

Tra tutti i difetti dell'umanità, non si può non annoverare una certa inerzia verso il nuovo, una sorta di difficoltà verso i cambiamenti e innovazioni epocali che dovrebbero contribuire allo sviluppo dell'umanità, i quali tanto desideriamo, almeno quanto cerchiamo di sfuggire loro. La paura delle conseguenze che i mutamenti porterebbero con sé si concretizza nei limiti che imponiamo alla ricerca creativa.

Alla nascita, ogni essere umano è potenzialità pura, perché – con buona pace di Kant - la mente è una *tabula rasa*, non contiene alcun tipo di idea preconcepita, è in grado di adattarsi a ogni tipo di situazione, imparare qualsiasi cosa, non teme nulla.

Questa potenzialità, assoluta quanto informe, non è però destinata a durare: quasi immediatamente la mente si adatta ad un ambiente preformato e perde, per necessità di sopravvivenza, la maggior parte del potenziale creativo che le era stato destinato. Attraverso il contatto con l'ambiente fisico da una parte, e con la società nella quale il bambino si viene a trovare dall'altra, la mente assume nozioni, conoscenze e modelli che la plasmano, dando forma al magma iniziale. Si tratta sicuramente di una limitazione ineliminabile quanto necessaria poiché fornisce al nuovo nato le coordinate utili per la sopravvivenza e il comportamento in società. L'assunzione della *forma mentis* è un atto fondamentale e profondo, un bagaglio che accompagnerà tutta la vita dell'essere umano e che il bambino cerca di ottenere attraverso un apprendimento continuo sostenuto da una sete di conoscenza matta e disperatissima dettata dall'istinto che gli consente di imparare il più velocemente possibile tutto ciò che riesce.

⁶⁸ Studente della Facoltà di Lettere, curriculum moderno, 23 anni

Rinunciando quindi alle sue potenzialità creative, entra a fare parte di un sistema che lo garantisce e difende.

Ma l'iniziale libertà infinita, pur divenendo finita non scompare, ma diviene stimolo continuo, e si manifesta attraverso i sogni, le speranze, la creatività. Non smettiamo di pensare a realtà alternative, come se quello che vediamo e con cui abbiamo a che fare non fosse sufficiente, o anche l'aver imparato le leggi del mondo non fosse sufficiente ad accettarle del tutto: per quanto una mente è stata plasmata e definita, incanalata in preconcetti, non smette di tendere naturalmente verso infinito iniziale. Rimaniamo capaci di pensare a qualcosa che non esiste, la fantasia e la creatività sono parti integranti dell'uomo, matrici anzi dell'essere umano, e lo accompagnano per tutta la vita.

La creatività residua non può però essere totalmente libera in una mente ormai chiusa; scorre come un fiume costretto tra altissimi argini, la stessa società che ha permesso alla creatività di essere tale, cioè l'ha resa capace di esprimersi attraverso forme sensibili – ed è un merito che dobbiamo concedere senza obiezioni –, quella società stessa ha limitato definitivamente la creatività: non solamente attraverso un'organizzazione della fantasia ma anche per mezzo di una codificazione dei modi di espressione, dando vita a diverse discipline che solo e solamente attraverso le regole codificate delle varie espressioni artistiche, o più genericamente umane, è consentito alla creatività di concretizzarsi, costringendo la fantasia nei modi e nelle forme.

Infine, l'ultima e più perentoria regola che la società impone, è anche la meno facile da identificare: che la creatività può diventare distruzione. Affinché l'artefice della creazione non diventi l'implacabile distruttore, come accade in uno dei più noti e fondamentali testi dell'occidente (la Bibbia rimane per molti versi ancora oggi infatti un testo emblematico delle utopie e paure della società occidentale) la regola più pernicioso che trasmettiamo è proprio una sorta di limite, al di là del quale non è bene spingersi, un confine oltre al quale non ci si deve avventurare. Abbiamo creato un sistema tanto raffinato da contenere al suo interno della creatività, ma che tutta intera non riesce più a sopportarla, diventerebbe, nel migliore dei casi, follia.

Che la creazione in sé implichi una distruzione, è evidente: se si crea per costruire in un mondo già pieno, si dovrà per forza distruggere qualcosa di ciò che esiste già. Ma la distruzione, e quindi la sostituzione in virtù di un cambiamento, dovrebbe avvenire all'interno di noi, e per cambiare dovremmo distruggere le nostre costruzioni mentali per poterne assumere delle altre, ripercorrendo il travaglio dell'apprendimento infantile. Il risultato è che le rivoluzioni, i veri grandi frutti della migliore creatività, non

avvengono che sul lungo periodo, in quanto è più facile cambiare di generazione immettendo le novità direttamente nella formazione mentale che modificare una mente già modellata.

Passiamo quindi l'esistenza a combattere tra ciò che già sappiamo, il ricordo e la tendenza all'infinito, e la sostanziale inerzia verso i frutti di quella creatività spontanea, trascorrendo i giorni a rincorrerla e a temerla, la naturale fantasia. Precipitiamo dall'assoluto del tutto pensabile al nulla al di fuori di quello che sappiamo già, solo il noto ci rassicura: eppure non basta, non soddisfa mai integralmente: c'è sempre qualcosa in più che si può fare, vedere, avere. E in questo tormento, tra la ricerca del nuovo e il terrore di trovarlo davvero, il naufragare è amaro in questo mare.

Chiara TERRONE⁶⁹



LA GENESI DELLA CREATIVITÀ

«Che cos'è per te la creatività?» Non molto tempo fa mi posero questa domanda, e subito iniziarono a frullarmi per la testa molti pensieri, confusi e sconnessi all'inizio, poco a poco sempre più definiti; lentamente, a misura che razionalizzavo i miei stimoli iniziali, mi rendevo conto che la mia idea di creatività corrispondeva a un concetto alquanto circoscritto e limitante dell'effettivo senso più ampio della parola. Tutti i momenti in cui mi soffermavo, tutte le immagini della memoria che istintivamente io associavo all'idea di creatività non erano altro che creazioni del bello. Adesso, mentre scrivo, mi rendo ovviamente conto che il concetto di creare è molto più ampio, e soprattutto comprende anche realizzazione di cose non prettamente "belle": penso a un quadro di Mondrian il cui soggetto (delle semplici righe tracciate sulla tela bianca) per me non è bello, oppure un edificio anni '70, con quelle orribili finestre specchiate squadrate e disposte regolarmente su ogni piano, oppure alla musica classica, qualsiasi essa sia. Il fatto è, secondo me, che le creazioni che a ciascuno piacciono sono

⁶⁹ Studentessa della Facoltà di Lettere, curriculum moderno, 24 anni

considerate belle. Questo non deve portare a credere che le opere che non soddisfano i nostri personali gusti siano automaticamente brutte, semmai non belle per noi. Ed è proprio qui che si cela la meraviglia del mondo della creatività, in senso lato questa volta: nell'estrema frammentazione dei gusti individuali e nell'irriducibile pluralità delle personalità artistiche e creative. Ogni creatore realizza ciò che per lui è bello, e lo fa in primo luogo per se stesso, non per soddisfare le esigenze o le aspettative del pubblico: ciò che crea è dunque il prodotto più intimo di se stesso e della sua interiorità, ed è spontaneamente l'espressione diretta della sua propria creatività. Solo in questo stato di cose è possibile che ogni produzione sia qualcosa di unico e irripetibile, e abbia così la dignità almeno ipotetica di inserirsi nel *mare magnum* della creazione umana.

Così, chiarito il mio punto di vista in termini teorici, passiamo ai fatti rispondendo più precisamente alla domanda iniziale: la mia creatività è costituita quasi esclusivamente dalla scrittura e dalla letteratura. Come per ogni altro creatore, avviene una sorta di slancio iniziale, una spinta interna che come una molla fa scattare il primo momento della creazione: l'idea. L'idea, nell'istante stesso in cui prende vita dentro di noi, è un lampo, certe volte un baleno che ci fulmina e produce uno *choc* incomprensibile e inesprimibile. Essa corrisponde all'interiorizzazione di un dettaglio esterno, preso dalla realtà e trascinato dentro di noi: non siamo noi a decidere quale sia, esso entra senza che noi ne abbiamo consapevolezza, per questo certe volte è come un'intrusione inattesa e fastidiosa. Poi l'idea si culla dentro, nel cervello, nel cuore, nell'anima e si nutre come un alieno impossessatosi del nostro corpo di ogni nostro ricordo, quasi attirando naturalmente con fascino incontenibile le immagini del passato, le frasi più belle che mai abbiamo sentito, gli aggettivi e i nomi più intensi che conosciamo; tutte queste cose si aggregano all'idea e la accrescono, ne costituiscono lo sfondo, gli eventi, le sensazioni, la grammatica: ma è sempre quell'idea al centro, nocciolo del frutto appena nato, a irradiare di significato tutto quello che ha intorno. Infine, ormai satura, l'immagine della nostra creatività è compiuta e non attende che di uscire: un parto difficile, complesso e lungo, dove a ogni spinta esce fuori un pezzo del contorno, imperfetto e insostenibile, finché il tutto, ormai divenuto nero su bianco in forma di lettere sensate, assume pressappoco l'aspetto sensibile che era atteso.

Ma leggendo e rileggendo c'è sempre qualche traccia di imprecisione, un dettaglio fuori posto, una sensazione non definita, una certa carenza di chiarezza: qualsiasi arma tecnica o formale non riesce a correggere questo difetto inevitabile, per quanto la si usi bene e spesso. L'insoddisfazione è quello che rimane dentro di noi dopo aver espulso il pressante corpo estraneo ma anche nostro della famigerata idea: sorge il sospetto dell'incapacità di esprimere appieno la propria creatività, di non essere in grado di far capire agli altri la nostra tanto brillante realtà interiore. Non è così: quello che abbiamo tirato fuori è la creatività che il mondo, gli altri possono percepire, slavo corpo di spirito svilito. Lo scrittore, solo lo scrittore percepisce, pur senza avvedersene appieno, quel fremito iniziale da cui l'idea era partita, sottile silfide galleggiante nell'etere e inghiottita dal nostro animo non consentente: è un soffio di indicibile irrazionalità che non saremo mai capaci di controllare ma che costituisce l'apparentemente insignificante inizio della nostra creatività e della nostra bella creazione.

Vorrei concludere dicendo, se mi è possibile, quale secondo me sia un ottimo esempio pratico di creatività nella letteratura (perché, quando c'è affinità o addirittura contiguità con un creatore nostro simile l'afflato del moto creativo si percepisce chiaramente): la breve ma intensissima descrizione fatta da Flaubert in *Madame Bovary* in cui Emma prende la comunione nel letto, in deliquio estatico che la avvicina a una vera santa. Consiglio a tutti di rileggersela (anzi di leggersi l'opera intera), e di partire da lì per assaporare un vero esempio di creatività, quel genio personale che c'è dentro ciascuno di noi e che molti devono ancora scoprire: il mio punto di vista non è assolutamente un neocrocianesimo rivestito di umanesimo liberale, sia ben chiaro. Tuttavia, l'idea di Croce della "poesia" come intuizione pura, idea che sorge già corredata della sua forma, non mi sembra completamente assurda, perché chi mai ha scritto qualcosa sa benissimo di aver provato una sensazione simile. Credo solo che forse, per riscoprire quell'imprecisato afflato magico che si sprigiona dalla creatività, sia necessario ripartire dall'incanto, soprattutto in un periodo storico come il nostro, postmodernicamente ci

Emanuele ZIMBARDI⁷⁰



⁷⁰ Studente della Facoltà di Lettere, curriculum antico, 22 anni

LA CREATIVITÀ NELLA STORIA DELLA MUSICA IL CASO DEL SETTECENTO

Questa breve trattazione non ha pretese né di esaustività né di completezza. Si tratta di un'esposizione di alcuni aspetti della musica settecentesca utili per introdurre gli interessati a un ascolto "consapevole". In gran parte è basata sul saggio di Charles Rosen (The Classical Style, 1972) e si configura come un suo sunto, con qualche semplificazione e ampliamento.

La musica del Settecento, così come tutta la musica occidentale, a partire da quella greca antica fino ad almeno tutto il diciannovesimo secolo, si presenta estremamente codificata per "generi"⁷¹, legati in modo stringente al contesto dell'esecuzione. Proprio come nella letteratura lo scrittore deve aderire alle norme del genere letterario dell'opera che deve produrre o nelle arti figurative l'artista non può prescindere da canoni fissi, la creatività del compositore del Settecento deve obbligatoriamente innestarsi in schemi della propria epoca. Tale fedeltà agli schemi non deve essere però ritenuta una gabbia che rinchiude l'artista in un pedissequo soddisfacimento di alcune regole, che, per di più, non erano teorizzate da nessuno, ma fondate sulla moda e sulla sensibilità comune del periodo. Se Mozart (1756 – 1791) e Haydn (1732 – 1809) usano strutture compositive simili ciò è dovuto al fatto che per tutta una serie di fattori esse erano adeguate al momento storico in cui si trovavano, così come nella Grecia del VII secolo a. C. il modo più comune di produrre opere letterarie orali era il poema in esametri o l'uso dei colori nella pittura manierista della seconda metà del XVI secolo era "eccentrico"; ogni poema aveva però le proprie peculiarità, così come ogni raffigurazione manierista riflette l'indole artistica del proprio creatore: lo stesso in musica.

Proprio come per molti generi letterari e per pressoché tutte le opere pittoriche fino alla seconda metà dell'Ottocento, non bisogna pensare che nella musica settecentesca la composizione sia l'espressione diretta dei sentimenti che l'artista prova in quel momento, una sorta di "rappresentazione" della sua interiorità. La rappresentazione dei sentimenti è in generale oggettiva: un brano può descrivere un sentimento o una

⁷¹ Difficili da enumerare in modo completo e preciso. Possiamo solo menzionarne alcuni peculiari di questo periodo: tipici della prima metà del secolo, il concerto grosso, il concerto solista, la suite; della seconda metà del secolo, la sinfonia, il quartetto d'archi, la sonata etc.

gamma di essi in modo più o meno efficace a seconda della sensibilità dell'artista, ma difficilmente esprimerà sentimenti del compositore stesso (ciò è parzialmente vero: già nell'ultimo Mozart possiamo ravvisare una rottura di questa rigidità).

Tuttavia, proprio sulla rappresentazione dei sentimenti, o meglio, degli "affetti", la musica del XVIII secolo si presenta molto articolata e, in un certo senso, di rottura.

Nella prima metà del secolo l'espressione musicale era regolata da una teoria diffusa già nel secolo precedente, la cosiddetta "Teoria degli affetti" (*Affektenlehre*⁷²). Ispirato dalla retorica classica, questo modo di intendere la musica prevedeva che la costruzione di un brano fosse simile a un discorso, o meglio a un dialogo: ogni sua parte doveva essere equilibrata e coerente e, soprattutto, mirare a esprimere un'emozione, o affetto (la terminologia è ambigua in questo senso) per rendere il "discorso" musicale chiaro e privo di ambiguità. La spontaneità quindi veniva in un certo senso accantonata, a favore di una maggiore oggettivazione del tipo di affetto da rappresentare. Questo tipo di sistematizzazione non deve meravigliare: già un importante esponente della filosofia razionalista seicentesca come Cartesio nel *Traité des passions de l'âme* (1649) aveva cercato di categorizzare gli affetti⁷³.

Uno dei più grandi applicatori di questa teoria fu uno dei compositori più prolifici e geniali della prima metà del secolo: Johann Sebastian Bach (1685 – 1750). Nella sua smisurata produzione, egli compose secondo i principi della teoria degli affetti, dimostrandosi un efficace rappresentante della sua epoca⁷⁴.

Verso la metà del secolo, per tutta una serie di rivolgimenti difficili da catalogare – mutamento del gusto estetico, ma anche mutamento sociale:

⁷² Già elaborata da teorici del tempo, come Athanasius Kirchner (*Musurgia Universalis*, 1650) e Johann Mattheson (*Der vollkommene Capellmeister*, 1739).

⁷³ Catalogate come *joie, haine, amour, tristesse, désir, admiration*.

⁷⁴ Ascoltando Bach, ci si deve ricordare che si tratta di un compositore proveniente dalla Germania centro-settentrionale: pertanto il suo tipo di musica si presenta estremamente complesso e votato alla polifonia e al contrappunto (cioè alla sovrapposizione di più voci e alla loro intersezione secondo meccanismi ben precisi). In modo banale, ascoltando la sua musica e più in generale quella barocca, si può avere l'impressione di essere in presenza di un flusso continuo di musica, marcata da una continua linea di basso, detta appunto *basso continuo* (usualmente suonata da violoncello, clavicembalo e altri strumenti). La tensione "drammatica" di un brano quindi si esplica mediante continue modulazioni (cioè, cambiamenti di tonalità repentini), mantenendo comunque sempre lo stesso andamento. Eventuali cambi di ritmo hanno in questo tipo di musica un effetto eclatante e drammatico: l'espressività in generale, tuttavia, è data da contrasti tra *piano* e *forte* e dalle innumerevoli modulazioni armoniche. Un esempio di tutto ciò può essere il primo movimento del *Secondo Concerto Brandeburghese* (<http://www.youtube.com/watch?v=qecUcWjPo90>).

alcune forme che si svilupperanno sono da ascrivere alla volontà della classe borghese di produrre musica, togliendo così alla corte il predominio sulla musica profana; si pensi alla sonata per pianoforte per i luoghi privati e alla musica sinfonica e al concerto per le sale da concerto.

Simbolicamente, potremmo rappresentare questo cambiamento con tre dei figli di J. S. Bach che divennero musicisti e rapidamente si distaccarono dallo stile del padre e in un certo senso lo “seppellirono”, in quanto fu noto, dopo la sua morte, a pochi specialisti (a fine Settecento fu però fondamentale, insieme a G. F. Handel, ad arricchire lo stile di Mozart), se si eccettuano alcune sue opere; sarebbe poi stato riscoperto nella sua interezza a inizio '800.

Johann Christian Bach⁷⁵ (1735 -1782) fu un esponente importante del cosiddetto “stile galante” (*style galant*) o *Rococo*: una musica di rottura col passato, secondo Rosen “formale, sensibile, piacevole, non enfatica e un po' vuota”⁷⁶. Questo compositore, stabilitosi a Londra, fu fondamentale nell'influenzare Mozart ancora bambino, che conobbe personalmente. Per la musica di Carl Philipp Emanuel⁷⁷ (1714- 1788) si parla di *Empfindsamkeit* (lett. ‘sentimentalismo’, ‘sensività): di rottura anch'essa, è basata da una grande violenza ed espressività, nonché da una tendenza alla sorpresa. C. P. E. ebbe una grande influenza sullo stile di Joseph Haydn. Wilhelm Friedemann⁷⁸ (1710 – 1784) tra i tre è quello che si pone più in continuità con lo stile complesso del padre – si può definire un esponente del “tardo Barocco” – seppur in modo originale.

La più grande innovazione che risulta da questi e altri compositori “di transizione” della metà del secolo è uno stile di composizione basato su “frasi” più piccole e articolate, con ricorrenza periodica. Per frase si intende una sezione di musica composta di nuclei più piccoli, con senso compiuto⁷⁹ (la formulazione classica l'avrebbe portata a essere di otto battute). Questa esigenza generò altre necessità, come il bisogno di una maggior varietà dinamica (in questo periodo nasce il cosiddetto *crescendo*, impensabile

⁷⁵Dei tre Bach si forniscono esempi di sinfonie, in modo da poter cogliere appieno quali siano le differenze dello stile in un genere compositivo simile.

<http://www.youtube.com/watch?v=P2I2MJXSfPA>

⁷⁶ *The Classical Style*, p. 44.

⁷⁷ http://www.youtube.com/watch?v=7d3cY_iG_5I

⁷⁸ <http://www.youtube.com/watch?v=1mgIhyqdX6k>

⁷⁹ <http://www.youtube.com/watch?v=3f1CfFXDkK8> Ascoltando l'*incipit* del concerto per pianoforte k 271 di Mozart (0.00 – 0.14) si nota un uso magistrale di questa costruzione a “moduli”: il pianoforte solista e l'orchestra ripetono due volte la stessa frase – inizia l'orchestra e il pianoforte risponde – in modo perfettamente identico, senza però risultare banale o noioso all'ascolto. La ripetizione serve ad asseverare e a consolidare il tema; ripeterlo una terza ripetizione, come suggerisce Rosen, diventerebbe subito inappropriato (*The Classical Style*, p. 57).

nella musica precedente), in contrasto ai chiaroscuri *piano – forte* dell'epoca precedente⁸⁰. Anche l'*Affektenlehre*, teoria largamente applicata per più di un secolo, viene abbandonata in favore di un'espressione più spontanea dei sentimenti (viene in particolare a mancare l'equazione un brano = un tipo di affetti).

Emblematica di questo periodo è l'adozione di grandi strutture compositive in cui incanalare la propria creatività, poiché la presenza di brevi moduli tematici ben si conciliava con costruzioni più grandi e organizzate.

Tralasciando molti aspetti di questa novità, si può sottolineare come tutto ciò sia ben presente nel genere più tipico di quest'epoca e che avrà enorme fortuna in futuro: la sinfonia. Il suo "motore" creativo è una struttura più o meno codificata che l'ha caratterizzata (anche se tutti i generi musicali dell'epoca ne furono pesantemente influenzati): la forma sonata. Le sinfonie, inizialmente in tre tempi e poi in quattro, organizzavano nel I e nel IV tempo (spesso anche nel II) la materia musicale secondo questa struttura fissa che, semplificando molto, si basava sull'*esposizione* di due nuclei tematici (due "temi", cioè episodi musicali solitamente di carattere differente l'uno dall'altro), di uno *sviluppo* – cioè di una sezione più libera in cui l'artista poteva esprimersi più liberamente – e della *ripresa* dei due temi iniziali.⁸¹ Pur non essendo mai stata codificata dai contemporanei, era una forma comunemente riconosciuta e per questo molto fruibile dall'uditorio: Charles Rosen a proposito afferma che "a motivo della chiarezza di definizione e della simmetria, la singola forma veniva facilmente percepita al momento dell'esecuzione pubblica; e a motivo delle tecniche dell'intensificazione e della drammatizzazione era in grado di mantenere vivo l'interesse di un pubblico numeroso⁸²". Allo stesso modo essa ha consentito il superamento definitivo dell'*Affektenlehre*, fatto già notato dai contemporanei: Johann Abraham Peter Schultz (1747 – 1800, compositore tedesco) affermava che "in nessuna forma di musica strumentale come nella sonata vi è una opportunità migliore di descrivere i sentimenti senza parole [...] rimane solo la forma di sonata in grado di assumere qualsiasi carattere ed espressione. In una sonata, il compositore può voler

⁸⁰ O come si può notare dal *secondo Concerto Brandeburghese*, dall'alternanza *tutti – soli*, cioè di tutta l'orchestra e degli strumenti solisti.

⁸¹ Si può prendere come esempio il primo tempo della sinfonia Hob. I 83 di Haydn (http://www.youtube.com/watch?v=0I4NRfx_qll). Da 0.00 a 0.45, il primo tema, A; da 0.46 a 1.09 il "ponte", cioè il passaggio armonico da primo al secondo tema, B, che inizia a 1.46. Si noti che il secondo tema è di carattere differente al primo (esso infatti ha conferito il soprannome popolare, non conferito dall'autore, di "gallina" alla sinfonia). Da 1.47 a 3.30, il ritornello di A e B; da 3.31, lo sviluppo; a 5.05 la ripresa di A, a 5.29 la modulazione, a 5.45 la ripresa di B.

⁸² Charles Rosen, *Le forme sonata*, Feltrinelli, Milano 2011, pp. 22-23.

esprimere attraverso la musica un monologo segnato dalla tristezza, dalla miseria, dal dolore o dalla tenerezza, dal piacere e dalla gioia; usando un tipo di musica più animato, può voler raffigurare una conversione appassionata tra personaggi simili o complementari; potrebbe desiderare emozioni che sono appassionate, burrascose o contrastanti, o alcune che sono leggere, delicate, scorrevoli e piacevoli”⁸³.

Pertanto la creatività, estrinsecata sia in un rapporto mai dogmatico⁸⁴ e sempre attento alla forma, sia in un’espressione più spontanea degli affetti, sia in una chiarezza espositiva limpida e fluente, contribuì al grande successo di questa musica. Grazie ai tre “sinfonisti” dell’età classica, cioè Haydn (più di cento sinfonie⁸⁵), Mozart (più di quaranta sinfonie) e Beethoven (1770 – 1829, nove sinfonie), che svilupparono al meglio la sinfonia dilatandone e amplificandone progressivamente le strutture⁸⁶, essa avrà una enorme influenza nella cultura europea, diventando il genere principe della musica strumentale. Non a caso lo stile adottato da questi tre compositori fu definito per antonomasia “classico” – da cui poi, per estensione, tutta la musica “colta” sarà definita “classica” - in quanto fu percepito come un modello già dai contemporanei: ad esempio E. T. A. Hoffmann (1776 – 1822), il grande romantico tedesco, sosteneva che i tre avessero “sviluppato una nuova arte”⁸⁷.

Lorenzo FERRAROTTI⁸⁸



⁸³ J. P. A. Schultz, s. v. *Sonate, Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Leipzig 1774.

⁸⁴ Si pensi solo al fatto che in certe sinfonie di Haydn non vi è una vera e propria contrapposizione tra due temi, quando egli dovrebbe essere un “classico”.

⁸⁵ L’opera di Haydn in particolare conferma il carattere popolare di questa musica: egli potrebbe essere considerato – la formulazione ha un che di blasfemo – un musicista “pop”: in vita ebbe grandissima popolarità e in età avanzata ebbe occasione di viaggiare ed esibirsi pubblicamente. Fu inoltre maestro di Beethoven e buon amico di Mozart; la sua popolarità durò moltissimo anche dopo la sua morte – Rossini (1792 – 1868) fu chiamato “il tedesco” a causa della predilezione per la sua musica. Addirittura sembra che Richard Wagner, artista diversissimo sia per epoca sia per temperamento rispetto a Haydn, fosse solito suonare la sera con la moglie le sue sinfonie su riduzioni per pianoforte.

⁸⁶ A titolo esemplificativo - in modo un po’ provocatorio e storicamente approssimativo - si pensi all’enorme differenza stilistica che intercorre tra la prima sinfonia di Haydn (1759, Hob I, 1: <http://www.youtube.com/watch?v=SeGfZVenBO8>) e la nona sinfonia di Beethoven (1824, op. 125, <http://www.youtube.com/watch?v=zif5Vs5KZ3w>), anche a solo a livello macroscopico di durata: la prima dura poco più di dieci minuti, la seconda più di un’ora.

⁸⁷ *The Classical Style*, p. 19.

⁸⁸ Studente della Facoltà di Lettere, curriculum antico, 23 anni

SECONDA EDIZIONE DEL TORINO JAZZ FESTIVAL IL JAZZ, SIMPATIA DISARMANTE, EMOZIONE CHE AFFRATELLA

Quando si dice Festival bagnato Festival fortunato. Se nel 2012 la pioggia non aveva fatto sconti, anche in questo 2013 ha mantenuto costante la sua presenza. La seconda edizione del “Torino Jazz Festival” è stato davvero più forte delle avversità procurate da Giove pluvio, ha dimostrato tutta la sua freschezza, la sua dirimpente curiosità musicale.



Figura 1 – Torino Jazz Festival 2013

Fortissimamente voluto dal Comune di Torino, in primis dall'Assessore alla Cultura, l'estroso Maurizio Braccialarghe, confezionato da un sarto di squisita professionalità come il Direttore Artistico Stefano Zenni, fra i

⁸⁹ **Rubrica a cura di Mario PARODI.** Lo sport e la musica con particolare riferimento alla realtà torinese. Analisi, personaggi, eventi, linee storiche tutto filtrato da una priorità basata sul fattore dell'emozione in quanto sia la musica che lo sport regalano da sempre fantasia e sogno.

massimi esperti italiani della musica jazz e docente presso i Conservatori di Bologna e di Pesaro, il Festival ha regalato sei giorni di festa e di aggregazione sotto la Mole Antonelliana.

Torino si è davvero svegliata con le Olimpiadi invernali del 2006 dal lungo torpore come città dormitorio legata solamente all'industria, si è abbellita grazie all'arredamento urbano, ha saputo innestare su capolavori architettonici del passato una straordinaria vetrina di soluzioni contemporanee. Crede nello sviluppo turistico e culturale, nonostante una contestualità economica decisamente avversa, quasi proibitiva.

Torino non solo prima capitale politica d'Italia, non solo dell'automobile, ma anche del cinema, del calcio, del jazz. E come sta recuperando glorie di un lontano passato con il migliore vestito della modernità!

Prendete il caso del cinema. A Torino con Arturo Ambrosio si instaurarono gli antenati degli studi cinematografici con estemporanee sale di proiezione, con Giovanni Pastrone si girò il primo colossal filmico (il celeberrimo "Cabiria", con la supervisione del vate D'Annunzio). E a Torino, proprio all'interno della stupefacente Mole Antonelliana, è ospitato in modo permanente un Museo della decima Musa imperdibile per il turista per la originalità della sua struttura architettonica e narrativa.

Il calcio. 1898. Il 15 marzo a Torino venne fondata la Federazione Calcio Italiana sotto la presidenza del Conte D'Olivio, l'8 maggio si disputò in una unica giornata il primo campionato italiano vinto dal Genoa. La Juventus, la più blasonata delle compagne italiane, recentemente ha creato con il suo Stadium il primo campo di gioco appartenente ad una società di calcio, un vero gioiello per la visione del gioco, con annesso un interessante Museo.

E veniamo al jazz. I primi a conoscere la musica afroamericana furono certamente i giovani torinesi degli anni Venti del Ventesimo Secolo. La vicinanza ferroviaria con la Francia permise loro di ammirare la bellezza e la bravura di una certa Josephine Baker, che, accompagnata dal magico clarinetto di Sidney Bechet, stava entusiasmando i parigini con la nuova musica proveniente da oltre Oceano. Questa nuova musica era osteggiata dalla dittatura fascista; tuttavia proprio al Teatro Chiarella di Torino nel febbraio del 1935 fece la sua unica performance italiana durante il ventennio mussoliniano Louis Armstrong, mandando in solluchero un folto pubblico di ammiratori, fra i quali anche gerarchi in incognito. Nel secondo Dopoguerra proprio a Torino venne fondato il primo circolo di jazz. Fra i protagonisti Gigi Marsico, Renato Germonio, Dick Mazzanti, Piero "Peter" Angela. Da non dimenticare il contributo dato alla causa del jazz da quel talento controcorrente che fu negli anni Cinquanta Fred Buscaglione.

Torino si è quindi riappropriata del jazz con il suo Festival a cadenza, si spera, annuale.

E si è riappropriata alla grande, con una serie di eventi che hanno soddisfatto le esigenze più varie.

Il Festival ha avuto un succoso anteprima, a partire da domenica 14 aprile, con concerti in diversi bar, ristoranti, librerie, spazi culturali e ovviamente al “Jazz Club”, motore a pieno regime del jazz torinese, guidato in modo competente e instancabile da Fulvio Albano. Ci piace ricordare il concerto del 24 aprile del Quintetto dei Docenti della Jazz School Torino, in quanto i musicisti in questione (Monica Fabbrini, Diego Borotti, Pino Russo, Alberto Gurrisi, Paolo Franciscone) svolgono un lavoro paziente e meritorio per la musica del futuro. C'è stata anche, sempre come anteprima, una tavola rotonda presso il Centro Culturale “Arte Città Amica” sul rapporto fra il jazz e la città raccontato da scrittori torinesi come Sergio Brussolo, Luca De Antonis e Mario Parodi con il coordinamento di Franco Bergoglio.

E poi la grande festa, da venerdì 26 aprile a mercoledì 1 maggio. Il centro città ha cambiato nome alle vie e alle piazze. Piazza Castello è diventata Piazza Louis Armstrong, Piazza Vittorio Veneto Piazza Duke Ellington, Piazza Bodoni Piazza Jelly Roll Morton, Piazza Valdo Fusi Piazzale Benny Goodman, Via Po Via Miles Davis, Via Bogino Via John Coltrane, Via Giolitti Via Bill Evans, Via Giuseppe Verdi Via Charlie Parker. E ancora: il Lungo Po si è trasformato in Lungo Po Charles Mingus. Una fitta ragnatela di curiosità, di musica, di allegra aggregazione.

Il Circolo dei Lettori di via Bogino (John Coltrane) ha ospitato una Mostra multimediale in collaborazione con la Cité de la Musique di Parigi dedicata a Django Reinhardt, singolare jazzista europeo. Non sono mancate conferenze di notevole livello come quella di Marcello Piras che ha sostenuto forti influenze caraibiche all'origine del jazz, presentazioni di libri come “Natura morta con custodia di sax”, intriganti racconti di Geoff Dyer, e “Hot Jazz” del critico Giorgio Lombardi, con un interessante video sulle pietre miliari del jazz, da Jelly Roll Morton a Winton Marsalis e con l'accompagnamento musicale di Alberto Marsico, figlio di Gigi, figura di spicco dell'hammond mondiale.

Il Cinema Massimo di Via Verdi (Charlie Parker), locale all'avanguardia per il cinema d'essai, ha focalizzato l'interesse su Krzysztof Komeda, il compositore jazz polacco autore delle colonne sonore dei capolavori di Andrzej Wajda, Jerzy Skolimowski e Roman Polanski con una interessante conferenza introduttiva di Guido Michelone.

Il Museo Regionale di Scienze Naturali di Via Giolitti (Bill Evans) ha ospitato la mostra fotografica “Jazz de J A' Zz”, oltre cinquanta scatti sui principali protagonisti del jazz del secolo scorso eseguiti da Guy Le Querrec, membro della cooperativa fotografica “Magnum Photos”, oltre a performance di accattivante suggestione come quella del regista inglese

Peader Kirk sul "Devised work". Di vivo interesse anche la performance curata da Stefano Battaglia su un percorso/laboratorio ispirato dal jazz sul tema affascinante delle città invisibili, tema già caro a Italo Calvino.

Il Conservatorio "Giuseppe Verdi" di Piazza Bodoni (Jelly Roll Morton) ha avuto l'onore di ospitare un workshop di cinque giorni basato sulla pratica dell'esecuzione jazzistica per piccoli gruppi curato dalla prestigiosa "Juilliard School" di New York.

L'anima del jazz, il contatto stretto fra i musicisti e con i musicisti, si è percepita meglio con la capillare sezione del "Fringe" curata da Furio Di Castri e si è svolta nei numerosi locali, fra caffè, taverne, esercizi commerciali vari, spazi aperti, chiatte sul grande fiume, situati sulla direttrice Via Po (Miles Davis) - Piazza Vittorio Veneto (Duke Ellington) e Lungo Po (Charles Mingus). Pranzi speciali, suggestioni musicali fuori dai canoni tradizionali, chi ha partecipato a incontri-fringe ha avuto modo di condividere il mood tipico del jazz. E ha potuto conoscere da vicino personaggi di notevole caratura, da Giampaolo Casati a Flavio Boltro, da Maurizio Giammarco a Mauro Battisti, da Luigi Bonafede a Gigi Di Gregorio, da Luigi Tessarollo allo stesso Furio Di Castri. E l'elenco potrebbe proseguire numeroso ed è di alto livello.

Di tutto e di più, sei giorni da non dimenticare solamente in questo magico e incredibile contorno agli eventi top, quelli per cui valeva la pena venire a Torino da ogni parte d'Italia e d'Europa per non perdere appuntamenti da capogiro, quelli che fanno la storia del jazz.

Sono state due le piazze deputate a ospitare i giganti del jazz, Piazza Valdo Fusi (Benny Goodman), strettamente legata al "Jazz Club" di Fulvio Albano, e Piazza Castello (Louis Armstrong).

Piazzale Benny Goodman ha presentato il primo giorno (il 26 aprile), alle ore 18 del pomeriggio per non sovrapporsi all'evento serale di Piazza Armstrong, una vera chicca: l'unione sul palcoscenico di alcuni rappresentanti della "Mingus Dynasty", voluta tenacemente da Sue Mingus, moglie del celebre contrabbassista, per non disperdere l'imponente eredità dei brani composti da Charles, con la "Torino Jazz Orchestra", nata sotto la magistrale guida dell'indimenticato e indimenticabile Gianni Basso.

Il giorno dopo ecco la tromba dai diversi registri di Roy Paci, che ha alle spalle collaborazioni con Jovanotti e Caparezza.

Lunedì doppia proposta pomeridiana, entrambe per palati forti, musica interessante ma di ostica decodificazione, il trio francese "Sidony Box" e il nostro Gianluca Petrella, fuoriclasse internazionale del trombone con la sua "Cosmic Band". Come dire, omen nomen.

Martedì, nell'ottica della rassegna "Torino incontra la Francia" non poteva mancare anche l'omaggio musicale per Django Reinhardt. A offrircelo la

“Dorado Schmitt Familia Sextet”, la massima espressione dello stile manouche, la dirompente capacità comunicativa del mondo delle carovane zingare.

Le avverse condizioni atmosferiche hanno impedito l'esibizione nel grande catino del Piazzale Benny Goodman del mitico Abdullah Ibrahim. Il pianista sudafricano si è così esibito all'interno del Teatro Regio. Pianoforte solo, unico brano eseguito con somma maestria, scavando nell'animo umano tutte le sfumature per fluttuanti meditazioni. Eccezionale, unico, irripetibile!

E veniamo al cuore del Festival, la Piazza Louis Armstrong. Si è presentata, nonostante fosse sovente rigata di lacrime di pioggia, col vestito serale di gran gala. Il grande palco con annesso un maxischermo fra Palazzo Madama e la cancellata abbellita dai Dioscuri Castore e Polluce. Palazzo Reale, la cupola di quel gioiello barocco che è San Lorenzo, la Casa dei Secoli di gozzaniana memoria con la facciata capolavoro di Juvarra nel centro della grande piazza, tutto era illuminato a giorno. Una folla sempre gioiosa, ricettiva, desiderosa di provare forti emozioni. Una piazza davvero europea, con biciclette parcheggiate ovunque, legate a ogni palina segnaletica, a ogni colonnina di transenna. Sì, è stata qui la festa!

E sul palco, che musica! Il 26 ecco la tromba universalmente famosa di Enrico Rava, triestino di nascita, ma torinese di adozione, con un concerto dedicato alla Route 66, agli spazi sterminati indicatici da Jack Kerouac. Ahimè, sotto la pioggia!

Spazio alle vocaliste italiane il 27, da Cristina Zavalloni con la Radar&Band e Tania Maria con il suo quartetto. Applausi meritati per voci intense, una scuola nostrana che si sta imponendo anche a livello internazionale.

Linguaggio globale la sera con Mulatu Astatke, fantasioso pluristrumentista etiope, capace di unire nei suoi brani musiche africane, latine, funk, caraibiche; si è respirato insomma un jazz dai mille profumi. Con lui sul palco musicisti dell'area londinese.

La serata del 29 aprile è stata dedicata a Miles Davis. Wallace Roney guida la “Miles smiles”. Allievo del sontuoso Miles, viene considerato il suo erede. Con lui altri musicisti che hanno condiviso con Davis i palcoscenici più prestigiosi del mondo. Su tutti ha entusiasmato per vivace genialità all'organo Joey De Francesco.

La storia del jazz della seconda metà del secolo ventesimo è stata magicamente concentrata sul palcoscenico di piazza Armstrong per la Giornata Internazionale Unesco per il Jazz, la sera del 30 aprile. Al pianoforte McCoy Tyner con il quale John Coltrane è arrivato ai vertici più alti della musica afroamericana, incidendo “My favorite Things” e “A love supreme”. Gary Bartz, gigante del sassofono, aveva invece suonato con

Davis e Mingus. Ancora. La tromba di Bryan Lynch si era messa in evidenza con i Messengers di Art Blakey.

Eccezionale la maratona di quasi dieci ore del primo maggio, sempre sul palco di Piazza Louis Armstrong. Si sono esibiti nell'ordine gli Odwalla, i Fringe Off, la vocalist italiana Pilar, la batteria di Roy Haynes, gli alternativi Is What?!, il magico duetto chitarra Mike Stern e sassofono Bill Evans con Tom Kennedy al basso elettrico e Dave Weckl alla batteria.

E poi il gran finale, giocato fra il folto gruppo strepitoso dei Funk Off come spalla e accompagnamento dell'ospite d'onore "midnight around", Simone Cristicchi.

I Funk Off è una strepitosa marchin'band italiana che nel primo pomeriggio aveva già mandato in visibilo il pubblico con la sua esibizione fra Piazzale Benny Goodman e Piazza Louis Armstrong. Ritmo forsennato con andamento travolgente.

Sul grande palcoscenico poi si sono letteralmente scatenati. 15 musicisti in continuo movimento, trombe che ondeggiavano, sassofoni che si rotolavano sul palchetto, sonorità accattivante e coinvolgente. Dario Cecchini, sassofono baritono e band leader, folta capigliatura tendente al bianco, ha invitato il pubblico a cantare con la band. Il popolo delle mille biciclette non aspettava altro, ondeggiava e si sintonizzava vocalmente con Cecchini e compagnia. Poi è salito, applauditissimo, sul palcoscenico Simone Cristicchi. Personalità di assoluto rilievo, vincitore del Festival di Sanremo nel 2007 con "Ti regalerò una rosa", Cristicchi è riuscito a sprigionare tutta la sua variegata potenzialità: la sottile ironia, le immagini poetiche, l'impatto sociale e la valenza storica. Ciò che ha colpito è stato il suo innato e contagioso ottimismo. "La mattina mi sveglio, faccio colazione, apro la finestra e c'è il sole. Sono la persona più felice del mondo". Abbiamo bisogno di questa genuina freschezza. La semplicità per ritornare bambini. I Funk Off e Simone Cristicchi si sono dimostrati una miscela esplosiva di simpatia disarmante. Nella sua accezione etimologica. Provare una sensazione (soffrire, gioire) insieme, in modo tale che plachi l'animo, che tolga ogni animosità. In fin dei conti si può dire che la simpatia disarmante, o se vogliamo l'emozione che genera fratellanza, sia elemento peculiare del jazz. Una riuscitissima edizione del Torino Jazz Festival non poteva concludersi in modo migliore. E finalmente anche senza pericolo di pioggia.

Mario PARODI



I DISEGNI DI PRIGIONIA: LUIGI CARLUCCIO 1943 -1944 -1945

Per una singolare gioco del destino mi trovo a seguire queste prime Tracce d'Arte ripercorrendo quelle lasciate da Luigi Carluccio, non già in veste di critico ma d'artista.

Sostando davanti alle sue opere raccolte dal **Museo Diffuso della Resistenza, della Deportazione, della Guerra, dei Diritti, della Libertà**, di Torino in un'esposizione rigorosa quanto emozionante, mi chiedo se la conoscenza di questi suoi disegni di prigionia, realizzati dal 1943 al 1945, mi avrebbe permesso al tempo in cui, giovanissima, lo incontravo nelle più note gallerie di Torino, di avvicinarmi a lui con minor timore e riverenza. Certamente sì, anche se la timidezza, di cui allora soffrivo, avrebbe potuto ostacolare la mia percezione della grande umanità di quell'uomo che, come tutti i ragazzi appassionati d'arte, tendevo piuttosto a vedere come un gigante irraggiungibile, non toccato da umana fragilità.

E d'altra parte come non sentirsi piccini al cospetto di un personaggio che, in mostre rimaste memorabili alla Galleria D'Arte Moderna di Torino, ci aveva presentato, riunite, le Muse Inquietanti ed ispiratrici di De Chirico, Savinio, Magritte, Delvaux o svelato la musica fatta spazio, segno e colore del Cavaliere Azzurro di Kandinskij, Marc e Klee? Era sempre grazie a lui se avevamo scoperto la pittura emaciata di Bacon e Sutherland, il sangue più che la carne, il dolore steso, senza alcun compiacimento estetico, sulla tela. Carluccio ci insegnava a contrapporre, all'ombra della Mole, la squillante anarchia pittorica di Spazzapan al silente equilibrio di Felice Casorati ed al contempo ci incitava ad esplorare i grandi spazi fisici e temporali dell'Arte, dall'America di Rothko e di Pollock, all'ancor più sconfinata, primitiva libertà dei valori selvaggi di Dubuffet. Divoravamo

⁹⁰ **Rubrica a cura di Maria Giulia ALEMANNI**. Mostre; centenari; interviste ad artisti.

avidamente i suoi articoli sulla *Gazzetta del Popolo* e su *Panorama*, ed ammiravamo la scrittura fluida e limpida delle sue presentazioni, che sempre ci aiutava a raggiungere il cuore delle opere, capire gli artisti, persino ad intuirne i percorsi futuri.



Figura 1 - Luigi Carluccio

Conservo di lui soprattutto un ricordo invernale. Ancora mi sembra di vederlo entrare alla Bussola, la galleria in via Po che aveva diretto dal '47 al '55, quasi per concedersi il piacere di riunire, in uno spazio personale ed aperto, il meglio dell'arte internazionale. Alto, solenne, carismatico, gli occhi pungenti e neri, sovrastati da inconfondibili sopracciglia feline, che un bravo incisore non avrebbe potuto che tradurre in segni netti e taglienti di puntasecca, compariva dal freddo dei portici e nella sala calava improvviso il silenzio. Il vociare si tramutava in bisbiglio, poi in flebile passaparola: "C'è Carluccio... c'è Carluccio" e da quel momento i presenti si aggrumavano intorno a lui in attesa di una sua lettura delle opere esposte, che sempre giungeva puntuale e chiarificatrice. Oggi lo chiamerebbero pomposamente "un evento", ed era invece molto di più, era l'incontro tra il critico ed il suo pubblico, una lezione cristallina, mai accademica, generosamente offerta ed assimilata, senza alcuna formalità, in piedi.

Francesco Tabusso, con cui avevo iniziato a collaborare nei primi anni '70, mi raccontava di come Carluccio fosse solito capitare all'improvviso nello studio dei pittori per seguire l'evoluzione di un quadro ed essere fino in fondo partecipe di un parto, non sempre indolore. *"La sua presenza - mi*

diceva, - se da un lato poteva creare inquietudine, dall'altro era invece rassicurante, quasi paterna. Perché un giudizio od un suo consiglio si rivelavano sempre, anche se severi, utili ed illuminanti. Nessuno quanto lui sapeva scovare tra le tele accatastate ed appena abbozzate, quella che sarebbe diventata un quadro importante". Gli bastavano pochi segni, poche pennellate per capire. Perché possedeva il grande dono di vedere oltre, di sapere d'istinto quali fossero gli artisti veri, anche se totalmente sconosciuti, e di aiutarli e spronarli, indicando loro l'esistenza di nuovi territori di ricerca e felicità espressiva. Seguire quelle che chiamava "le impennate del pittore" gli era indispensabile per scriverne con quel suo stile inconfondibile, puntuale, mai fumoso, da critico-giornalista che ben conosceva il valore e l'importanza di una comunicazione chiara e comprensibile, anche e soprattutto ai non addetti ai lavori.



Figura 2 - Luigi Carluccio: Senza-titolo. Forse autoritratto

Ora, guardando i suoi disegni di prigionia, credo d'intendere meglio perché, prima di parlare di un artista, avesse bisogno d'indagarne l'anima, di scandagliare le profondità dell'uomo. E quanto in fondo fece in prigionia. Per tre interminabili anni utilizzò mezzi poverissimi e di fortuna, un lapis, un carboncino, un foglietto quasi trasparente come lo erano la sua vita e quella degli altri militari italiani che, dopo l'8 settembre del 1943 rastrellati e catturati dalle truppe tedesche, furono deportati in campi istituiti in

Germania e nei territori occupati. Un immenso esercito dissidente, dimenticato e raggruppato in una sigla: IMI, *Italienische Militär-Interniete*, che annullava l'individualità e riduceva gli esseri a numeri indistinti, senza nome. Nel campo riservato agli ufficiali del lager di Wietzerdorf erano molti gli intellettuali costretti a trascinarsi in un tempo non scandito, immobile. Tra loro lo scrittore Giovanni Guareschi, l'umorista, pittore e illustratore Giuseppe Novello, lo scultore Mario Negri, il giornalista Stelio Tomei, l'attore Gianrico Tedeschi. Per sopravvivere si organizzavano recite e concorsi letterari. Oppure ci si rifugiava nel disegno, il modo più semplice e diretto per fissare una realtà sconsolante e documentarla con pochi tratti, essenziali, scarni, che difficilmente le parole avrebbero potuto sintetizzare.



Figura 3 - Luigi Carluccio: Le Ore

E' in questo bozzolo di nulla che nascono i ritratti di Luigi Carluccio. Colpisce come i corpi, privi di consistenza, si perdessero nel vuoto del foglio, mentre l'occhio si concentrava sui volti, sugli sguardi smarriti e sul deserto interiore che erano costretti a fissare. Un disegno mi pare particolarmente significativo: è quello di un uomo sdraiato, accanto al quale vegliano due figure femminili immateriali, trasparenti. E' uno dei pochi ad

avere un titolo: *Le ore*, che davvero dovevano essere fantasmi simbolisti in quel mondo paralizzato, senza aperture sull'esterno, senza speranza. Chissà se nel 1969, organizzando la grande mostra *Il sacro e il profano nell'arte dei Simbolisti* a Torino, Carluccio si ricordò di quel foglietto sgualcito, di quelle donne piegate su un giaciglio senza sogni?

Furono soprattutto ritratti di dormienti, quelli eseguiti dal '43 al '44 con segni ora compassionevoli e morbidi, ora rapidi e nervosi, quasi a voler fissare l'attimo tragico in cui il sonno assomiglia alla morte. Figure drammatiche ed abbandonate, spesso osservate di scorcio, i volti lontani, in prospettive esasperate dalla linea di coperte che sembrano sudari



Figura 4 - Luigi Carluccio: Dormiente

Ma presto il tenente Carluccio sente di doversi concentrare soltanto sui volti smagriti dei suoi compagni, come se la fisicità non avesse più importanza in un luogo dove l'inedia scarnifica i corpi. rallenta i gesti, paralizza i pensieri. Mette dunque a fuoco orbite profonde come pozzi, zigomi scavati, labbra chiuse alla parola.



Figura 5 - Luigi Carluccio: Ritratto

Colpisce come i fogli esposti non presentino unità stilistica, quasi Carluccio volesse sottolineare che la condizione alienante a cui sono costretti i suoi modelli non riesca a cancellare del tutto né la loro unicità, né la loro dignità di esseri umani. Dirò di più: il diverso esercizio di stile che pare voler applicare ad ogni singolo soggetto, sembra essere anche un espediente per avvertire, di volta in volta, la consolante presenza dei grandi maestri, quasi un ripasso mentale della tanto amata storia dell'arte, come antidoto alla disperazione e ad una altrettanto insidiosa malinconia. Non ha forse la preziosità di una piccola incisione di Rembrandt il ritratto del giovane sottotenente di prima nomina?



Figura 6 - Luigi Carluccio: Ritratto

Non si avverte la lezione di Dürer nel profilo tagliente del soldato dagli occhi chiusi?



Figura 7 - Luigi Carluccio: Ritratto

Solo nel '45, quando nel campo s'inizia a percepire l'avvicinarsi della liberazione e viene dunque meno la necessità di testimoniare l'orrore, le donne trasparenti delle Ore acquistano la fisicità della speranza e del desiderio, emergono da boschi ancora neri e fitti di carboncino, ma già, nei giochi di luci e di ombre sui loro corpi nudi si avverte il ritorno della vita, come il soffio di primavera che accarezza le bagnanti di Cezanne.



Figura 8 - Luigi Carluccio: Senza titolo

Del dramma dell' internamento Carluccio non scrisse e raramente parlò, se non, e a fatica, finita la guerra, con le persone più care. Perché le parole possono essere bisturi affilati che riaprono ferite, rivelano la propria impotenza di fronte al dolore, quello personale e quello dei compagni di sventura. Forse non guardò nemmeno più quei piccoli fogli stropicciati e ingialliti, - la sua faccia nascosta della luna - forse li chiuse in un cassetto, quasi a voler cancellare i ricordi. Ma ora, esposti ed allineati, quanto ci rivelano di lui, della sua umanità, della sua compassione. E quanto me lo fanno sentire più intimo ed amico, il grande critico che non ho mai osato avvicinare.

C'è invece una persona che ha avuto il privilegio di vivere accanto a Luigi Carluccio i momenti fondamentale della propria formazione culturale e umana. Per Massimo Olivetti, non a caso bravissimo critico d'arte, Carluccio era semplicemente Gino. Figlio dell'avvocato Mario Olivetti con cui Carluccio aveva fondato nel 1934 la rivista *Arte Cattolica*, Massimo ha trascorso la giovinezza in stretto contatto con lui e la sua famiglia. A lasciare una traccia indelebile nella sua vita , oltre alle tante estati trascorse davanti al mare di Deiva Marina o ai lunghi pomeriggi nella casa di Via Palmieri, fu il viaggio a piedi da Paestum a Palinuro in cui Carluccio coinvolse i suoi figli e i loro amici in una straordinaria avventura alla scoperta delle bellezze artistiche e naturali di una terra dove ancora gli dei si muovono nel vento. Una guida d'eccezione che Massimo Olivetti ricorda con nostalgia ed affetto filiale.



Figura 9 - Massimo Olivetti alla mostra dei disegni di Carluccio

Ritengo giusto, dunque, affidare a chi lo ha conosciuto così intimamente quest'ultima parte di **Tracce d'Arte**, riproponendo l'articolo scritto in occasione dell'inaugurazione della mostra al Museo Diffuso della Resistenza, pubblicato venerdì 8 febbraio 2013 sulla Corriere dell'Arte.

Maria Giulia Alemanno



GLI SCHIZZI IN DIRETTA DI CARLUCCIO

Non è sollievo è molto di più. E' una sensazione di completezza aver ritrovato, finalmente, una pagina, un momento, un'occasione in cui l'arte si presta al ricordo ed alla memoria e rioccupa la funzione ed il ruolo di quella che un tempo si definiva arte civile e non era altro che la necessità dell'osservazione della realtà, anche nei suoi momenti più crudi e tragici. Persa e smemorata è quasi sempre oggi l'attività artistica, impegnata ed impregnata di autoreferenzialità o di inutilità, che al massimo tratta l'esistente come utile grancassa per provocazioni egomani o scoop personali.

I Disegni di prigionia: Luigi Carluccio 1943-1944-1945 sono altro. Sono un diario dell'orrore tanto più lucido, tanto più forte, tanto più definitivo, quanto più privato, intimo, solitario. Non furono fatti per essere visti, per diventare oggetto da esposizione, nemmeno dopo, nemmeno finito l'orrore. Erano segni che derivavano dalla necessità della sopravvivenza non solamente fisica, ma umana, su fogli recuperati nella spazzatura dei campi d'internamento, con carboncini preziosi come il pane che mancava. Segni che fotografavano esistenze spezzate ma non piegate, volti di sopravvissuti ritagliati nel vuoto in cui il nazismo voleva scaraventarli. Quante di quelle facce, mi chiedo, hanno continuato a vivere anche dopo, quanti di quegli occhi spiritati, intensi, racchiusi in orbite scavate, hanno visto la liberazione? In queste domande c'è il segno dell'importanza, anzi della necessità, di questa bellissima mostra allestita dal **Museo Diffuso della Resistenza della Deportazione della Guerra dei Diritti e della Libertà** insieme all'**Archivio Cinematografico della Resistenza**. La necessità

non solo del ricordo, appunto, ma la necessità di recuperare la capacità dell'arte di essere il testimone delle umane vicende, di rioccuparsi dell'uomo.

Il pensiero corre inevitabilmente alla serie degli orrori della guerra di Goya. Il paragone è per un verso infelice. Goya denuncia quasi con altrettanta violenza di quella che dipinge e rappresenta. Carluccio registra, annota, cataloga per sé. Goya urla per scuotere coscienze, Carluccio schizza per continuare a vivere ed esistere. I lavori di Goya sono grida, quelli di Carluccio silenzi. Ma in entrambi l'orrore di quel che vedono e di quel che vivono provoca un transfert pittorico. La necessità di rappresentare riducendo il tutto all'essenziale, eliminando il superfluo, il retorico, per identificare e inchiodare alla matita la centralità della bestialità della condizione umana.

“Negli schizzi “ in diretta” di Carluccio, questo bordo di difesa precauzionale dal ricordo, non esiste, perché la presa-immediata abolisce lo spazio della meditazione, sottrae persino lo spazio al respiro tranciato del futuro. Si disegna per continuare a vedere, a tollerare di vedere.” Scrive Marco Vallora nella presentazione della mostra e correda il commento con i ricordi di coloro che, come Mario Negri, condivisero con Luigi Carluccio la lunga prigionia prima in Polonia a Deblin-Irena, poi a Lathen-Oberlangen e a Wietendorf in Germania. Erano IMI, Italienische Militär-Interniete, soldati ed ufficiali deportati che si rifiutavano di aderire alla Repubblica Sociale Italiana e che non avevano nemmeno la fragile protezione della Convenzione di Ginevra sui prigionieri di guerra del 1929. In questa serie di ottanta disegni fragili e preziosi, in questa Sistina di prigionia, il *respiro tranciato del futuro* è dentro il pozzo nero degli occhi dei deportati, è nei corpi sdraiati ed allungati, paradigma di un'immobilità imposta e subita, nei piedi distesi che cercano di uscire dallo spazio-foglio, nell'assenza di oggetti e materia che rimanda alla condanna della privazione.

Mi preme sottolineare ancora che l'organizzazione e l'allestimento con estrema sensibilità accompagnano e corredano i lavori ricostruendo, in una cornice di asciutta atmosfera, la memoria di un dramma che per troppo tempo è stato oggetto di collettiva rimozione.

Massimo Olivetti



LUIGI CARLUCCIO- NOTE BIOGRAFICHE

Luigi Carluccio era nato a Calimera (Lecce) il 5 maggio 1911.

Critico d'arte dei quotidiani "Gazzetta del Popolo" di Torino, "Il Giornale Nuovo" di Milano e del settimanale "Panorama", curò alcune delle più significative esposizioni d'arte contemporanea del dopoguerra tra cui: sette edizioni di *Francia-Italia pittori d'oggi* dal 1951 al 1961 a Torino, sua città di residenza, Sono memorabili le mostre: *Le muse inquietanti* (1967), *Il sacro e il profano nell'arte dei simbolisti* (1969), *Il Cavaliere Azzurro* (1971), *Combattimento per un'immagine. Fotografi e pittori* (1973), tutte alla Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino

Tra le molte altre ricordiamo le mostre di *Bacon* (1962), di *Spazzapan* (1963) e di *Felice Casorati* (1974)

Dal 1979 al dicembre del 1981, quando improvvisamente morì a San Paolo del Brasile, fu direttore del settore Arti Visive della Biennale di Venezia.

Tra le sue pubblicazioni ricordiamo le monografie su Luigi Spazzapan (1960), Umberto Giacometti (1969), Casorati (1974).

Una scelta di suoi scritti è stata raccolta nel volume *La faccia nascosta della luna*, pubblicato postumo dall'editore Umberto Allemandi.



NON CI SONO PIU' I FILM DI UNA VOLTA

91

SICURI DI STAR VEDENDO UN FILM?

Innanzitutto qualche spiegazione sul titolo della rubrica di cinema. Nello stabilire i contenuti di questa rivista, si è deciso di dare spazio al cinema non come una rubrica di recensioni che, data la periodicità della pubblicazione, non sarebbe stata di nessuna utilità per i lettori ma con un tentativo di raccontare cosa stia diventando il cinema nelle visioni di un appassionato. Oltre tutto non sono un critico cinematografico professionista, non riuscirei comunque a vedere tutto quanto esce; sono un appassionato di cinema, mi interessa soprattutto il gusto della scoperta che il cinema riesce ancora a dare, nelle sale delle nostre città e, forse soprattutto, nei festival e in rete. Per altro, nonostante la diminuzione del numero di spettatori, di cinema si parla molto, nei quotidiani, nelle molte riviste specializzate, nei social network e nei blog; provare a trasmettere un po' di questa curiosità vorrebbe essere l'obiettivo di questo appuntamento. Scriverò, quindi, di cinema in senso lato, proprio perché il cinema sta diventando altro da quanto abbiamo frequentato fino ad oggi; insomma non è più quello di una volta, come recita il titolo. Anzi, per avviare questo confronto, ho scelto di affrontare proprio questo tema: cosa vediamo effettivamente quando andiamo al cinema. Le sale sono, più o meno, quelle di sempre; o, quantomeno, i cambiamenti sono stati piccoli e quotidiani, non percepiamo i cambiamenti epocali se non dopo che sortiscono effetti. E' quanto sta accadendo con il cinema digitale, dal momento che, quando le luci si spengono in sala e finiamo di chiacchierare con gli amici, quello che inizia non è più un film; per lo meno non in senso stretto. E' piuttosto un file, certo più grande e sofisticato di quello che

⁹¹ **Rubrica a cura di Vittorio CANAVESE.** Il cinema che cambia come espressione artistica, fenomeno culturale e sociale e come prodotto commerciale. Le idee sul cinema dai festival, dagli appassionati in rete e dai critici della stampa specializzata e no per spettatori curiosi di scoprire come si trasforma la settima arte.

vediamo a casa (e lasciamo perdere come lo abbiamo ottenuto, almeno per il momento) ma non è più pellicola. Fine della poesia? Certo la scena del proiezionista Noiret che perde la vista per colpa del proiettore non potrebbe più esserci, e non solo per le leggi sulla sicurezza nei posti di lavoro. Certo Tornatore non potrebbe più rievocare il gioco con i ritagli di pellicola, dovuti alla censura parrocchiale o all'usura del supporto. Un disco rigido non è particolarmente attraente, se non per qualche geek alquanto oltranzista.



Figura 1 Nuovo Cinema Paradiso, di Giuseppe Tornatore⁹²

Ma il sostituto digitale del "film" che vediamo in sala, in questo modo, è perfetto alla prima come all'ultima proiezione, non ci sono tagli, non ci sono segni dell'usura, non ci possono essere modifiche ed errori. Non ci sono neanche i bordi sfocati, l'immagine è perfetta in tutti i punti dello schermo, i pixel proiettati non hanno difetti, l'audio non ha scrosci. Ma forse questo è un altro pezzo della magia del cinema in sala che diventa nostalgia, senza che ce ne siamo accorti. Come le sedie in legno e i pavimenti verniciati, le gambe intorpidite dalla posizione diciamo un po' raccolta obbligata dalle file troppo ravvicinate. Sono cambiati anche i cinema, ci siamo abituati alle multisale e lo stiamo facendo anche per i multiplex, resistono i cinema d'essai nelle grandi città ma in provincia le sale si stanno diradando. Le seconde e terze visioni sono un ricordo ormai lontano. Si chiamano sale di prossimità: un po' quelle in quartieri non centrali ma comunque nel tessuto urbano, spesso con paio di sale che magari si dividono tipo di film e di pubblico: in una il film di richiamo, per famiglie e nell'altra i film meno commerciali, ma che richiamano se non i cinefili, almeno gli appassionati,

⁹² Fonte: Cinema fanpage

frequentatori abituali. Da qui potremmo cominciare un discorso sui meccanismi della distribuzione cinematografica, forse il vero grande problema italiano per questo settore commerciale e culturale, ma lo faremo in futuro, anche se un punto vale la pena di accennarlo: non è solo il sistema di proiezione ad essere cambiato nel nuovo cinema, è cambiato radicalmente il sistema di distribuzione dei "film" e non solo di quelli. Le "pizze", le vecchie bobine, sono state sostituite da ricevitori satellitari e hard disk: soprattutto nel primo caso i tempi di distribuzione del contenuto sono pressoché immediati. Anzi, il sistema consente di diversificare l'offerta, oltre ai film possono essere diffuse in diretta eventi culturali o sportivi in alta risoluzione se non addirittura in 3d. Proprio il 3d ha spronato all'innovazione, in primo luogo nelle multisale legate a grandi gruppi e quindi al cinema di maggior consumo commerciale. Se la tridimensionalità sembra più un gadget, forse una moda, comunque legata a modelli produttivi e commerciali ripetitivi, la possibilità di proiettare contenuti diversi recupera una funzione importante per le sale cinematografiche, che possono tornare ad essere punti di aggregazione. Le sale indipendenti, magari consorziate in network, diffuse sul territorio possono riacquisire la storica funzione di essere strutture di riferimento culturale, diversificando l'offerta in funzione delle esigenze e delle richieste della popolazione locale. Il cinema di quartiere, piuttosto che di paese, o la sala d'essai del centro metropolitano può alternare, anche nello stesso giorno in orari diversi, il film commerciale, quello d'autore, il documentario, il balletto o l'opera lirica, il grande evento sportivo. Magari fare anche da teatro, da sala conferenze. Il gestore diventa (o ridiventa) operatore culturale, sensibile al territorio. La pubblicità locale è favorita, magari coesistendo con le campagne che circondano le grosse produzioni e i prodotti di largo consumo.

Chiaramente opportunità del genere hanno bisogno di essere finanziate e qui, purtroppo, cominciano ad emergere le difficoltà: nonostante le Regioni abbiano predisposto piani di finanziamento, le spese sono consistenti e, spesso, di fatto vengono favorite le catene e i gestori più legati alla grande distribuzione, maggiormente in grado di garantire flussi di cassa costanti.

Con questi cambiamenti strutturali non si rischia di perdere per strada il cinema? Con la pellicola non rischia di sparire la settima arte? Ci si potrebbe chiedere se ciò già non sia accaduto: il cinema commerciale trova la sua redditività, più che dalle sale, da tutto il contorno, il merchandising, lo sfruttamento televisivo e dvd (o ormai la rete con il Video on demand). Per il cinema più o meno d'autore gli spazi sono comunque sempre molto ristretti e l'esplorazione di spazi alternativi in corso da tempo non ha ancora dato risultati significativi; la crisi economica riduce le opportunità fornite

dalle film commission soprattutto a favore delle produzioni indipendenti, proprio nel momento in cui si cominciava ad assistere ad una crescita della professionalità dei risultati. Il digitale favorisce non solo la distribuzione, ma anche la produzione: la catena produttiva si è accorciata, diventando interamente elettronica. Solo qualche anno fa le riprese avvenivano in pellicola, con costi e difficoltà molto alti, mentre il digitale, come è facile rendersi conto anche da semplici fotoamatori, grazie al supporto riutilizzabile e al risultato immediatamente utilizzabile e manipolabile, cambia il modo di fare cinema. La produzione hollywoodiana ha utilizzato largamente il digitale per gli effetti speciali, sostituendo l'animazione tradizionale e cambiando il rapporto tra reale e virtuale nel linguaggio cinematografico. Il digitale, però, apre spazi al cinema più indipendente e ai documentari. Torneremo sulle possibilità espressive impensabili fino a pochi anni or sono e che stanno generando nuovi linguaggi. Quel che mi preme sottolineare è che produrre un film senza pellicola è un processo molto lineare: si pensi al fatto che ormai da tempo il montaggio non avveniva più alla moviola, ma con sistemi che digitalizzano la pellicola, la riassemblano e la modificano per poi ritrasferire l'immagine sul supporto tradizionale, con evidenti aggravii di costi e allungamento dei tempi. Senza contare la deperibilità del supporto in triacetato ed il suo impatto ambientale.



Figura 2 Piazza Grande di Locarno (Svizzera) durante il Festival del film⁹³

⁹³ Fonte: Ente turistico ticinese

Da venti anni frequento il Festival del Cinema di Locarno: in attesa dell'inizio dello spettacolo serale in Piazza Grande, vengono proiettate le immagini in diretta del pubblico che affluisce e poi le interviste e le premiazioni che hanno luogo sul palco. Per molti anni il videoproiettore era piazzato su una colonnina tra lo schermo e la cabina di proiezione e l'immagine era un riquadrino un po' sgranato sullo schermo; oggi il proiettore è in cabina, anzi è quello principale, l'immagine in diretta copre i tre quarti dello schermo ed è nitidissima. Questo è l'indice dell'evoluzione tecnologica e della funzionalità dell'immagine digitale, che non rovina la poesia del grande schermo, oggi che è tecnologia matura; semmai è il linguaggio che è in grado di veicolare a dover ancora maturare, assumere caratteristiche proprie e non solo miglioramenti di quanto fatto in passato.



Figura 3 La locandina Cinema Universale d'essai, di Federico Micali⁹⁴

⁹⁴ Fonte: www.cinemauniversale.it

Abbiamo visto come le sale possono avvantaggiarsene, senza snaturarsi ma piuttosto recuperando funzioni che soprattutto la televisione aveva fatto sparire. Non ci saranno più i cinema e i film di una volta, continuano ad esserci sale e prodotti audiovisivi da fruire collettivamente: magari suona male, ma il passato può essere salvaguardato e l'avvenire promettere nuove scoperte. Che poi è la magia del cinema, comunque lo si intenda.

P.S.: mentre faccio le ultime correzioni e aggiustamenti, il mio televisore, collegato ad un pc in rete, mi sta facendo (ri)vedere in streaming un documentario trasmesso da una televisione locale fiorentina su una mitica sala cinematografica che è stata sostituita da una discoteca. Segue dibattito con l'autore.

Vittorio CANAVESE



DALLA SINDROME DI PROMETEO ALLA SCIENZA DI STAR TREK⁹⁵

HUMAN BODY OVVEROSSIA, L'IMMORTALITÀ DEL CORPO NELL'ETERNO RICORDO DELLA SUA IMMAGINE

A Torino, da marzo ai primi di Maggio, nella sede espositiva del Palaolimpico , si è tenuta la mostra: "**The Human Body Exhibition**", Organizzata dal team che ha creato le mostre dedicate all'anatomia umana visitata da milioni di persone in tutte le sedi espositive del mondo.

Lo scopo ufficiale della mostra era quello di stupire, spiegare e istruire i visitatori illustrando la bellezza e la funzione del corpo umano.

Di fronte agli eccessi della vita moderna, la mostra ha avuto anche lo scopo di infondere nei visitatori il desiderio di essere più rispettosi e attenti a quanto di più prezioso possiedono: il proprio corpo.

Domenica 10 marzo, sono andato a vedere la Mostra Human Body, ed ho potuto così riflettere sulla forma e sulla sostanza di questa mostra, ritenuta così tanto particolare, ma non credo sia per la sua realizzazione in sé, potendo essere comparata a mio avviso, ad una sezione innovativa didattica del museo di scienze umane come quello che ha sede in Corso Massimo d'Azeglio a Torino, nell'edificio dell'Università. Certo, essere riusciti con questo nuovo metodo di plastificazione, a realizzare schemi assolutamente reali della completa struttura del contenitore umano, vuol dire avere una mappa precisa della nostra essenza, che supera senza alcun dubbio, qualsiasi studio ipotetico effettuato sino ad ora, anzi, ne

⁹⁵ **Rubrica a cura di Danilo TACCHINO.** Innovazione scientifica, tecnologica, artistica e sociale. Approfondimento dei temi che allacciano il concetto comunicativo e culturale attraverso le logiche della nuova frontiera, sia a contenuto scientifico ufficiale che di contenuto non ufficiale. Un'analisi di come potrà essere il futuro sulla base degli sviluppi innovativi attuali ed i desideri legati allo sviluppo del pensiero, di stampo fantascientifico.

completa l'analisi. Sappiamo bene tutti, che quello che ne fa una mostra particolare sta nel suo possibile significato etico - morale, avendo d'innanzi a noi , dei veri corpi umani. Ma, particolare, per chi? E perché? Me lo sono chiesto più volte, ieri, fruendo appunto di un bel museo di anatomia umana, realizzato con le più moderne concezioni che la scienza ci offre attualmente.



Figura 1 – Human Body

Senza troppi preamboli legati alle credenze, religioni, fedi o quant'altro, ho pensato che se uno di quei corpi potesse essere il mio , avrei raggiunto senz'altro uno scopo utile, almeno nell'essere nato ed aver vissuto. Un piccolo contributo alla conoscenza, senza problemi di profanazioni psicomorali di nessuna natura pratica. Chi sono io per arrogarmi il diritto dell'unicità materica del mio essere, visto che la natura come sistema mi insegna che il mio involucro è legato alle leggi della trasformazione naturale, per via del suo decadimento irreversibile? Nella sua evoluzione, l'uomo ha semplicemente imparato a prenderne coscienza e a controllarlo. Certo, il solito problema sta nel fatto che come disse, (per fare un esempio), il Foscolo nei Sepolcri: *"All'ombra de' cipressi e dentro l'urne confortate di pianto è forse il sonno della morte men duro?"*. Perché questo sonno, è proprio un sonno? E perché deve essere duro o meno duro? Il baricentro è sempre l'uomo e non la materia come tale. Il segreto sta nel cervello, in questa macchina della memoria, che però contiene elementi di memoria dinamici e non statici, perché questi elementi contengono le emozioni di un essere che ha pensato ed ha sviluppato qualcosa, ma sempre lì cadiamo: per chi? Anche una pianta sviluppa qualcosa quando cresce e germoglia le sue foglie che hanno un compito importante nella sintesi clorofilliana per l'ossigeno del pianeta. Allora; che questa memoria colma di dati che hanno un elemento in più, possa cancellarsi come i nostri computer con lo spegnimento del corpo, oppure si sviluppi in una

dimensione diversa che non sappiamo, poco cambia a mio avviso, nella riflessione verso un corpo, un sistema che ha fatto il suo tempo e si è spento diventando comunque inutile di per se, ma sempre utile per una sua ri-trasformazione. Ben venga se utile e didattica come quella di una mostra come "Human Body". Il rispetto per quello che possa essere stata da viva, è indubbio, così come lo deve essere, nella gestione ecologica del nostro esistere per il rispetto della natura in generale. Lo stesso, si deve dire per altrui corpi, come le mummie dell'Egizio ad esempio. Mi sono incuriosito, nel vedere i volti di fanciulli, giovani o più anziani uomini e donne, nel guardare quelle forme immobili di corpi, e riuscire a leggervi, possibili emozioni e pensieri, nel brillio particolare dei loro occhi, o nell'espressione del loro volto. Qui si potrebbe aprire un'altra riflessione, nel tentare di interpretare quelle espressioni diversissime tra loro, ma credo sia un discorso complesso, e probabilmente arduo e difficile da attuare perché ricolmo di impressioni personali. Difatti, l'impressione e gli stimoli forti che si sono sviluppati nella visione della mostra, mi hanno portato a chiedere spiegazioni ad alcune assistenti, future laureande in medicina che prestavano il loro servizio informativo per i visitatori. Le domande sono venute spontanee ed altrettanto spontanee e chiare le risposte:

Quale è lo scopo di una particolare mostra come questa e perché è stata allestita così?

R: La mostra The Human Body Exhibition espone corpi umani veri, sezionati e conservati per illustrare ciascun apparato del corpo. Per centinaia di anni, soltanto i membri della comunità medica hanno osservato e studiato in questo modo il corpo umano. Mostrare l'anatomia umana in maniera così affascinante risponde allo scopo di indurre i giovani a proseguire gli studi nel campo della salute, della scienza e della medicina e istruire tutti i visitatori sulla cura e sulla funzione del loro corpo. Avrete modo di osservare l'interno del corpo umano e vedere come la scarsa cura della propria salute influisce su di esso e come uno stile di vita sano ci protegge. Tutti saranno stupiti da questo miracolo che chiamiamo Corpo Umano

Le sezioni didattiche come sono state strutturate?

R: Ognuna delle nove sezioni della mostra The Human Body Exhibition è incentrata su un apparato del corpo, ad iniziare dall'apparato scheletrico, per proseguire con l'apparato muscolare, il sistema nervoso, l'apparato circolatorio, digerente, riproduttivo e urinario e terminare con uno sguardo al corpo umano del futuro. Un'ulteriore sezione descrive lo sviluppo cronologico dalla fase embrionale alla fase fetale. Percorrere le varie sezioni della Mostra costituisce un viaggio indimenticabile attraverso il vostro corpo.

Sono tanti gli esemplari reali esposti?

R: La mostra The Human Body Exhibition espone oltre 200 esemplari di corpi interi e parti del corpo di ciascun apparato.

Ho sentito parlare della tecnica di Plastinazione per conservare questi corpi. E' un nuovo metodo di mummificazione?

R: La plastinazione è un processo scientifico che è stato sviluppato e perfezionato negli ultimi 30 anni. Questa tecnica innovativa permette di conservare tessuto umano mediante l'utilizzo di gomma siliconica, che arresta il processo di decomposizione, consentendo di studiare questi esemplari per un periodo di tempo indeterminato.

Quanto ci vuole per un processo di Plastinazione per uno di questi esemplari?

R: Anatomisti capaci ed esperti trattano dapprima ogni esemplare con sostanze chimiche per arrestare l'ulteriore decomposizione del corpo. Successivamente sezionano attentamente il corpo per evidenziare un particolare apparato od organo. In seguito, tutta l'acqua viene rimossa dal corpo e sostituita con acetone. L'esemplare viene immerso in una miscela di silicone liquido, nota come polimero, e successivamente sigillato all'interno di una camera a vuoto, consentendo in tal modo all'acetone di trasformarsi in gas che, a livello cellulare, è sostituito con il polimero. Il polimero di silicone indurisce e il risultato è un esemplare asciutto e inodore che può essere conservato in modo permanente e non contiene sostanze chimiche tossiche. Il tempo di preparazione può variare da una settimana per un piccolo organo ad un anno per un corpo intero.

Ma questi esemplari erano persone vive, con un nome e d un indirizzo... si può sapere chi erano, o almeno la loro provenienza?

R: Tutti gli esemplari presenti nella mostra sono donati legalmente attraverso una procedura governativa e sono destinati ad essere utilizzati esclusivamente per finalità educative in mostre aperte al pubblico e presso istituzioni di insegnamento superiore. L'identità e l'età dei singoli corpi non vengono rivelate. Tutte le persone sono decedute per cause naturali. La mostra intende trattare questi esemplari con la massima dignità e il massimo rispetto. Una volta che non sono più utilizzati per finalità educative, i corpi saranno cremati.

Perchè questi corpi sono stati messi in posa, come dei manichini?

R: Gli esemplari dei corpi interi esposti hanno una posa specifica per mostrare le loro caratteristiche fisiologiche e il loro funzionamento nelle attività comuni. Nella sezione Apparato Muscolare, ad esempio, noterete tutta la complessità del funzionamento del corpo mentre pratica sport.

Per la particolarità non solo anatomica ma anche etica, ci sarà sicuramente un limite d'età per la visita, vero?

R: Per la visita della mostra da parte dei bambini di età inferiore ai 10 anni consigliamo la presenza di un insegnante o di un genitore affinché i piccoli visitatori possano comprendere meglio cosa stanno osservando ed ottenere risposte alle loro domande da parte di una persona di loro fiducia. I bambini più piccoli sono affascinati dal proprio corpo e stabiliscono un confronto immediato tra gli esemplari che osservano e, ad esempio, il loro cuore, il loro stomaco e i loro muscoli.

Ho ringraziato le assistenti, ma tutte queste riflessioni non hanno chetato la mia curiosità specialmente per la parte etica, tanto che ho sentito il bisogno di approfondire ancora l'argomento chiedendo aiuto a Massimo Centini, noto antropologo torinese, al quale anche ha lui ho fatto delle domande con lo scopo di sapere da dove nasce questo bisogno dell'uomo, e che cosa offre al suo spirito questa nuova tecnica tendente a immaginare l'immortalità del corpo.

Caro Massimo, ma è vero che questa "plastinazione" sostituisce in qualche maniera l'oblio della morte, per un corpo che rimane ancora gradevolmente visibile, anche se si trova in una mostra? E poi perché è stata scoperta questa tecnica?

R. Günther von Hagens nel 1977, presso l'università di Heidelberg, ha creato la "plastinazione". Si tratta di un procedimento che consente di conservare il corpo umano attraverso la sostituzione dell'acqua e dei fluidi organici con resine di silicone e di poliestere.

La prima fase consiste nell'arrestare i processi degenerativi del corpo, inserendo formaldeide nelle arterie; vi è poi la fase di dissezione che porta all'eliminazione della pelle, del tessuto connettivo e di quello adiposo. Di seguito vengono rimossi acqua e grasso con un bagno di acetone. A questo punto il corpo è impregnato di silicone (o polimero analogo) che raggiunge in pressione ogni cellula.

Si passa poi alla fase "estetica": il corpo viene posto nella posizione voluta, ricorrente quella che richiama celebri opere d'arte o la gestualità atletica; la dissezione assume scopi esclusivamente didascalici. L'opera sarà completa quando il corpo sarà solidificato e pronto per essere esposto. Verso la fine degli anni Novanta, le mostre organizzate in vari Paesi con questi singolari soggetti realizzati dal dottor von Hagens, sono state visitate da milioni di persone: segno tangibile di un certo gusto per il macabro, ma anche attrazione per la messa in scena della morte e forse della sua parziale sconfitta attraverso la celebrazione del corpo la cui bellezza risulta enfatizzata fino all'eccesso.

D. Ecco proprio questo è il punto, ma quale può essere il vero scopo etico o anche spirituale se c'è nel trattare veri corpi allo scopo di ridurne se non eliminarne la caducità e la decomposizione?

R. Vedi Danilo, questo singolare anatomopatologo considera la sua opera una sorta di “democratizzazione dell’anatomia”, in pratica una rievocazione del teatro anatomico rinascimentale, con il gusto per la rappresentazione artistica dell’interno del corpo che ebbe in Leonardo da Vinci, per esempio, un artefice capace di modulare la fisicità dell’anatomia nel linguaggio dell’arte.

Come ho letto e voglio riportare citando, dal libro “Icône della fine” del filosofo Andrea Tagliapietra edito dal Mulino: “*Così i corpi imbalsamati da von Hagens mediante la costosa procedura di plastinazione (circa 1.000 ore di lavoro e 25 mila euro) non sono ricomposti nella postura tradizionale del dormiente, ma appaiono come ce li offre il paziente e impietoso lavoro di dissezione del patologo, ossia con i visceri aperti a mo’ di corolla d’un fiore carnoso, oppure scorticati e spellati, con nervi, muscoli, vene che compongono scoscese e variegate volumetrie scultoree. Globi oculari e organi, membrane e arti, cartilagini e ossa, abbondano l’unità dei corpi per divenire forme astratte, testimonianze, secondo il loro manipolatore, di una bellezza che trascende la superficie degli individui per venir custodita nella loro intima interiorità materiale*” Quindi questi corpi ci appaiono originali e veri sì, ma attraverso la mediazione di un intervento manipolatore e senza alcun dubbio possiamo definirlo una sorta di interpretazione visiva della realtà. *L’imago mortis* messa in scena da von Hagens, se pur risulta intessuta di vita accentuata dalle posture, di fatto rende l’uomo consapevole dell’alterità che contrassegna il nostro corpo e probabilmente favorisce un approccio più maturo della nostra fragilità. Significativamente il dieci per cento dei visitatori, dopo aver osservato le opere di von Hagens, smette di fumare e il trenta per cento diventa donatore d’organi. Artefice certamente il forte realismo caratterizzante queste opere, che hanno dato vita a un museo che qualcuno definisce “dell’orrore”, qualcun altro “della speranza”.

D. *E’ vero, mi ha fatto venire in mente che molti di quei corpi avevano i polmoni neri che dimostravano come erano stati fumatori... ma saranno stati scelti per caso, non so in che modo, ma non credo che la gente normale senta il bisogno di esaltarsi anche dopo la morte, almeno in maniera cosciente e razionale...*

R. Tu credi? Al momento sono circa settemila le persone in lista d’attesa che hanno scelto la plastinazione. Forse si tratta di una sorta di sindrome del faraone: un tentativo di abbattere i limiti della materia e del tempo, aspirando all’eternità.

Danilo Tacchino



NOTERELLE DI STORIA ⁹⁶

IJ BONBON D' SOR CONT⁹⁷ (I CONFETTI DEL SIGNOR CONTE)

(Regal për le feste) (Regalo per le feste)
Dialogh tra un contribuent e un esator
(Dialogo tra un contribuente e un esattore)

Contribuent Pest, critògama, tempesta
E peui chiel, sor Esator
A m'han dame un crep sla testa;
Ma un impiegh calmrà 'l brusor.

Esator *Un impiegh? Drit d'ritenssion,
Drit d' diploma e d' promossion.*

*Su, su, su,
Fòra scu,
Glòria e onor
Al magnifich Cont Cavour.*

Contribuent Tante grassie: mi i-j lo rendo
So diploma su doi pè;
Son Geòmetra e j'intendo
D' tornè ij camp a trabuchè.

Esator *Esterssisi d' profession?
Drit d' patente in proporsion.*

*Su, su, su,
Fòra scu,
Glòria e onor
Al magnifich Cont Cavour.*

⁹⁶ **Rubrica a cura di Maria Alessandra MARCELLAN.** Brevi saggi storici e recensioni, per la storia, con la S maiuscola. La rubrica, aperta ad approfondimenti e dibattiti con i Lettori, ospita testi di ricercatori e appassionati di storia.

⁹⁷ Il testo è riportato secondo l'edizione del Viglongo; A. Brofferio, *Canzoni Piemontesi*, Torino, Viglongo, 2002, pp. 319-324.

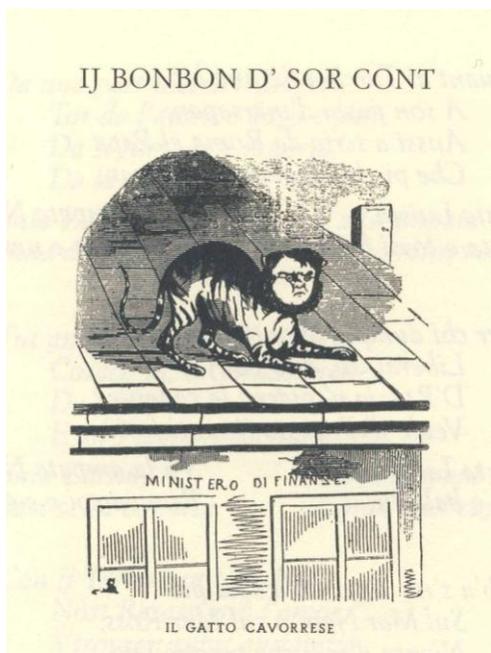


Figura 4 - Caricatura del conte di Cavour⁹⁸

Contribuent Un aut drit? Che bela vigna!
Ma da già ch'a l'è parei
I veui deurve su soa ghigna
Una fabrica d' bindei.

Esator *Arti, industria, mestè?*
Tant pèr lira, sòld e dnè.
Su, su, su,
Fòra scu,
Glòria e onor
*Al magnifich Cont Cavour*⁹⁹.

⁹⁸ Fotografia tratta da: A. Brofferio, *Canzoni Piemontesi*, Torino, Viglongo 2002

⁹⁹ Contribuente: - Peste, crittogama, grandine e poi Lei, signor Esattore, mi hanno dato un bel colpo sulla testa; ma un impiego calmerà il bruciore.

Esattore: - Un impiego? Diritto di ritenuta, diritti di diploma e di promozione. Su, su, su, fuori gli scudi, gloria e onore al magnifico Conte di Cavour.

Contribuente: - Tante grazie: io glielo restituisco il suo diploma, sui due piedi; sono geometra e penso di tornare ai campi per misurarli. (Il trabucco era una misura piemontese, pari a m. 3, 08)

(...)

Contribuent A la larga da soe piòte,
I fareu 'l mèstè d'ossios,
Tre cadreghe, due stanssiòte,
Na serventa e bondi spos.

Esator *Mobiliar e pèrsonal,
Ò un pajon a l'ospidal.
Su, su, su,
Fòra scu,
Glòria e onor
Al magnifich Cont Cavour*

(...)

Contribuent Sachèrdio, che rigolissia!
Chiel a m'vuel pròpi sgnacà;
E ben, chèrpa l'avarissia,
Per vendètta i m'fareu Frà.

Esator *Patrimòni, dotassion,
Instrument, insinuassion,
Su, su, su,
Fòra scu,
Glòria e onor
Al magnifich Cont Cavour.*

Contribuent Pèr gavesse a soa tortura,
I lo s-ciairo, a j'è nen aut
Che stèrmesse an sepoltura:
E ben, foma l'ultim saut!...

Esator *Fèrma... Drit anticipà
D' cassia, d' tomba e d' ciò martlà.
Su, su, su,
Fòra scu,
Glòria e onor
Al magnifich Con Cavour¹⁰⁰.*

Esattore: - Esercizio di professione? Diritto di patente in proporzione. Su, su, su, fuori gli scudi...

Contribuente: - Un altro diritto? Che bella vigna! Ma già che le cose stanno così voglio aprire, alla sua faccia, una fabbrica di nastri.

Esattore: - Arti, industria, mestiere? Tanto per lira, soldi e denari. Su, su, su, fuori gli scudi...

¹⁰⁰ Contribuente: - Alla larga dalle sue grinfie, farò il mestiere dell'ozioso, tre sedie, due stanzette, una servetta buoni sposi.

Esattore: - Mobiliare e personale, o un saccone all'ospedale. Su, su, su, fuori gli scudi...

Contribuente: - Ma, perdio, che liquirizia! Lei mi vuole proprio schiacciato; ebbene, crepi l'avarizia, per vendetta mi farò frate.



**Figura 2 - Porta-confetti o porta-monetine su effigie di Cavour
(Museo Nazionale del Risorgimento Italiano di Torino)**

Tasse, balzelli, gabelle, imposte, tributi, contributi, pedaggi... questi termini, pur non essendo completamente sinonimi perché legati al destinatario, all'uso e al tempo, indicano tutti quanti un prelievo di denaro dal cittadino. Argomento sempre d'attualità...

E le somme che si devono versare cagionano, hanno cagionato e cagioneranno (penso) brontolii, scontenti e malumori. Interprete di questi sentimenti, nel 1854, è Angelo Brofferio¹⁰¹, con una canzone composta durante il periodo glorioso del Risorgimento Italiano.

Il poeta si fa portavoce dell'irrequietezza e del sentire popolare e, con i suoi versi, con la polemica giornalistica e con le canzoni, rende evidente un'aperta ostilità verso tutto quanto era causa di angherie e di ingiustizie.

Esattore: - Patrimonio, dotazione, istrumento, insinuazione. Su, su, su, fuori gli scudi...

Contribuente: - Per togliersi dalla sua tortura, lo vedo, non c'è altro che nascondersi in un sepolcro: ebbene, facciamo l'ultimo salto!...

Esattore: - Fermo...Diritto anticipato di cassa, di tomba, di chiodi e martello. Su, su, su, fuori gli scudi...

¹⁰¹ Angelo Brofferio nacque a Castelnuovo Calcea il 6 dicembre 1802; studente ribelle nel 1821, autore teatrale di successo nel decennio successivo, cospiratore pentito nel 1831, avvocato, giornalista e direttore de *Il messaggiere* dal 1835, partecipò attivamente alla vita politica come deputato della sinistra democratica al Parlamento Subalpino e poi Italiano, dimostrandosi l'esponente più vivace, fino alla morte avvenuta nel 1866. Scrittore con ambizioni storiche, fu soprattutto poeta, sinceramente ed emotivamente rivoluzionario. Si spense a Minusio, presso Locarno, nella sua villa "La Verbanella", il 25 maggio 1866. Cfr. C. Brero, *Storia della Letteratura Piemontese*, Torino, Piemonte in Bancarella, 1982, vol. II, pp. 107-122; L. Lajolo, *Angelo Brofferio, uno spirito libero*, in: A. Brofferio, *Canzoni Piemontesi*, Torino, Viglongo, 2002, pp.XIII-XXXVII.

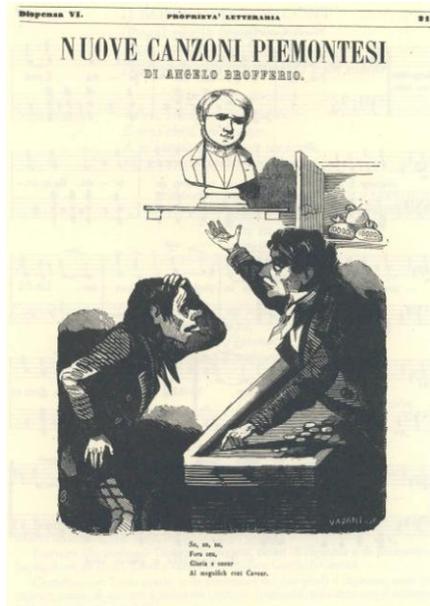


Figura 3 - Caricatura del contribuente ed esattore¹⁰²

In quegli anni il conte di Cavour stava mettendo in atto i punti del suo programma economico e finanziario: sanare il *deficit* del bilancio del regno, dovuto in gran parte al pagamento di un'indennità di guerra di 75 milioni di franchi all'Austria; stabilire gradualmente il libero scambio; provvedere alla costruzione di ferrovie e occuparsi dell'aumento della spesa pubblica mediante un aumento della pressione tributaria¹⁰³.

Per realizzare questi punti erano state presentate in aula le proposte governative: una nuova imposta sui fabbricati (che venne distinta da quella fondiaria, detta «contribuzione prediale»); una tassazione sui redditi dei corpi morali ed enti di manomorta; una tassa sulle patenti, cioè sulle professioni libere, il commercio e le industrie; un'imposta personale e mobiliare (che poi divenne l'imposta sulla ricchezza mobile); una tassa maggiorata di insinuazione, bollo, e successioni¹⁰⁴; un'imposta sulle

¹⁰² Fotografia tratta da: A. Brofferio, *Canzoni Piemontesi*, Torino, Viglongo 2002

¹⁰³ G. Candeloro, *Storia dell'Italia moderna*, Milano, Feltrinelli, 1964, vol. IV, p.135. Giorgio Candeloro riassume anche altri punti del programma cavouriano: rafforzare ed estendere l'attività della Banca Nazionale, sorta nel '49 dalla fusione della Banca di Genova con quella di Torino; riformare l'amministrazione centrale delle finanze e la contabilità dello Stato adeguandole alle esigenze del sistema costituzionale.

¹⁰⁴ Ivi, p. 138.

carrozze. Iniziative che andavano a colpire quella borghesia delle professioni che costituiva una porzione considerevole della rappresentanza parlamentare, soprattutto alla Camera. Non aveva mancato, peraltro, di toccare anche i ceti meno abbienti, con una serie di aumenti ed estensioni delle imposte indirette in materia di carni e bevande alcoliche (in quest'ultimo caso inducendo il Brofferio a fare un elogio del vino, unica consolazione del povero, prontamente contraddetta da Cavour con un «penso che le gioie delle classi meno agiate non istanno in seno alle osterie»)¹⁰⁵.



Figura 4 - Caricatura del conte di Cavour¹⁰⁶

I provvedimenti governativi erano stati decisi dopo la relazione sulla situazione del bilancio presentata alla Camera, l'8 maggio 1851, da Cavour, approvati col voto favorevole del centro-sinistra e anche della sinistra¹⁰⁷ e realizzati soprattutto dal 4 novembre 1852¹⁰⁸, quando il Conte era divenuto presidente del Consiglio e ministro delle finanze.

¹⁰⁵ A. Viarengo, *Cavour*, Roma, Salerno Editrice, 2010, p. 253.

¹⁰⁶ Fotografia tratta da: A. Brofferio, *Canzoni Piemontesi*, Torino, Viglongo 2002

¹⁰⁷ G. Candeloro, *Storia dell'Italia moderna*, cit., pp. 138-140.

¹⁰⁸ Ivi, p. 147. «Cavour fece parte del ministero D'Azeglio dall'11 ottobre 1850 al 16 maggio 1852. Al portafoglio dell'agricoltura, commercio e marina aggiunse il 19 aprile 1851 quello delle finanze, di cui divenne ministro *ad interim* in luogo del Nigra, che si era dimesso per contrasti con la Camera. Successivamente, nel febbraio '52, il ministero dell'agricoltura,

Non era uomo, Cavour, che temesse la parola «tasse», anche perché non gli sfuggiva come i livelli impositivi del regno sardo fossero complessivamente assai tenui. Non ritenendo accettabile una forma di imposizione progressiva (per lui, uno degli uomini più ricchi del Piemonte, anticamera del comunismo), non aveva esitato a pensare ad imposte che, già esistenti in età napoleonica, erano state abolite con la Restaurazione. La Sinistra aveva appoggiato l'opera governativa perché, dal 1851, un'operazione paziente, silenziosa e graduale tra Cavour e Michelangelo Castelli, fidato amico di Urbano Rattazzi stava costruendo l'avvicinamento dei moderati con l'opposizione parlamentare¹⁰⁹. Da quel momento la Sinistra si era scissa apertamente in due tronconi. Da un lato il centro-sinistra, o «la malva», come la definivano i radicali dove erano confluiti, attorno a Rattazzi, ex ministri come Carlo Cadorna e personaggi autorevoli come Giovanni Lanza. Dall'altro, la cosiddetta «Sinistra pura», che aveva i suoi punti di riferimento in Lorenzo Valerio, Riccardo Sineo e nel giovane Agostino Depretis, mentre Brofferio faceva parte a sé¹¹⁰. Questi ultimi continuarono ad essere fieri avversari della maggioranza moderata del parlamento Subalpino.

Brofferio, che aveva percepito il cambio di politica del compagno Rattazzi come tradimento dei suoi elettori, da quel momento lo aveva apostrofato come *Ratass*, cioè grosso topo.

Il poeta si oppose sempre alla politica di Cavour sia in Parlamento sia nei giornali. «L'antipatia era personale oltre che politica¹¹¹» perché i due amministratori rappresentavano due orizzonti differenti: il poeta simboleggiava la visione piemontese, patriottica e volontaristica dell'unità e dell'indipendenza italiana, mentre Cavour la dimensione istituzionale ed europea.

Anche gli interessi economici e sociali erano divergenti: l'origine borghese-rurale di Brofferio, figlio e nipote di medici di un paesino agricolo sulle colline del Monferrato, Castelnuovo Calcea, al quale era sempre rimasto legato da teneri ricordi, contribuiva a renderlo sensibile alle condizioni sociali delle classe più povere e ad alimentare in lui il desiderio di combattere contro le prepotenze e le vessazioni; Cavour, invece, era l'esponente dell'aristocrazia terriera, anche se proiettata verso programmi

commercio e marina fu abolito: l'agricoltura fu attribuita al ministero dell'interno; il commercio e la marina a quello delle finanze, di cui Cavour divenne ministro effettivo». Ivi, pp. 134-135.

¹⁰⁹ Ivi, pp. 142-145. L'operazione politica di sostegno al governo moderato da parte della Sinistra è passata alla storia con il nome di "connubio", datogli polemicamente dall'avvocato Pier Dionigi Pinelli.

¹¹⁰ A. Viarengo, *Cavour*, Roma, Salerno Editrice, 2010, p. 221. Cfr. G. Candeloro, *Storia dell'Italia moderna*, cit., vol. IV, p. 109.

¹¹¹ L. Lajolo, *Angelo Brofferio, uno spirito libero*, cit., p. XXX.

di industrializzazione e di progresso tecnico nell'agricoltura, e acuto calcolatore del gioco politico.



Figura 5 – Caricatura del menestrello Brofferio di Camillo (Marietti)¹¹²

Brofferio, inoltre, fin dal 1851¹¹³ aveva intrapreso, infuocate battaglie contro Cavour per la sua alleanza con Napoleone III e, successivamente, contro la guerra di Crimea e contro lo stesso imperatore dei francesi. L'unico punto condiviso del programma politico del Conte era quello sulle riforme e sui rapporti con la Chiesa.

In questo componimento il dialogo tra il tronfio esattore e il povero contribuente tartassato è scandito da un imperioso ritornello: *Su, su, su, fòra scu, glòria e onor al magnifich Cont Cavour*, martellante, insistente e ossessionante per il cittadino che cerca di salvarsi in qualche maniera. Efficace e rilevante è il conflitto fra la grandezza pensata dei concetti e la taccagneria degli espedienti usati per spillare denaro al povero. Evidente il sostegno del poeta agli artigiani e ai borghesi contro l'esosa politica che favoriva i latifondi e mirava alla dispersione dei piccoli patrimoni.

¹¹² Fotografia tratta da: A. Brofferio, *Canzoni Piemontesi*, Torino, Viglongo 2002

¹¹³ Il 2 dicembre 1851, con un colpo di stato, Luigi Bonaparte aveva assunto il potere dittatoriale della Francia, procurando un duro ferita alla fiducia dei democratici in una ripresa rivoluzionaria nella stessa Francia e quindi in Europa. Cfr. G. Candeloro, *Storia dell'Italia moderna*, cit., p. 141.

I dialoghi fra il cittadino tassato e l'esattore sono undici, ma qui se ne possono leggere sei, sufficienti a evidenziare i termini grotteschi con i quali sono presentati i provvedimenti finanziari, fortemente impopolari, della politica cavouriana e i pronostici, piuttosto neri, di Angelo Brofferio, avversario di ogni imposizione sulla laboriosa e onesta gente.

Alle fine, neppure la morte potrà salvare il povero contribuente perché l'implacabile funzionario gli ordina che prima di "fare il grande salto" dovrà pagare il diritto anticipato di cassa, di tomba e di chiodi martellati.

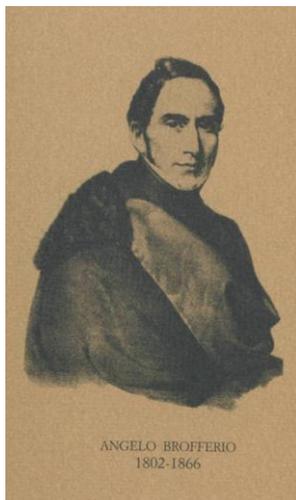


Figura 6 - Ritratto di Angelo Brofferio¹¹⁴

Proprio nella canzone il Poeta aveva trovato il modo più genuino e vero per esprimere i suoi sentimenti più irruenti e renderli in modo diretto, con versi accompagnati dagli accordi della chitarra, che egli stesso suonava, e spesso anche dalle note di un pianoforte, con una musica orecchiabile, composta su motivi popolari conosciuti.

Molte canzoni erano vere e proprie ballate, sul modello dei cantastorie, e stampate su fogli volanti che avevano una grande diffusione. I personaggi erano facilmente riconoscibili e la gente imparava a memoria i versi, inserendoli, quasi come motti e proverbi, nel linguaggio parlato e prendendosi un'innocente rivincita con battute sarcastiche contro i potenti. Brofferio aveva scelto il dialetto per comunicare, essendo un veicolo efficace, spontaneo e accessibile a tutti per diffondere le idee,

¹¹⁴ Fotografia tratta da: A. Brofferio, *Canzoni Piemontesi*, Torino, Viglongo 2002

specialmente se espresse con ironia. Il dialetto era la lingua viva, parlata da tutti, soprattutto dal popolo, mentre la nobiltà preferiva l'uso del francese, e aveva una gamma e una ricchezza di vocaboli e sfumature difficilmente esprimibili nella lingua italiana; raramente, infatti, si può rendere in lingua la duplicità e l'ambiguità di significati e di interpretazioni di una parola o di un'espressione dialettale, perdendo in tal modo la base della satira e dell'umorismo.

Ma l'uso del piemontese rappresentava anche una debolezza per la diffusione delle sue canzoni, perché la difficoltà della lingua usata era di ostacolo alla sua comprensione fuori del Piemonte. Inoltre il dialetto impiegato era costituito da una contaminazione tra le inflessioni monferrine (quelle della sua infanzia) e la lingua torinese, che la rendevano più ardua da comprendere.

La *parola*, per Brofferio, era fondamentale; la parola poteva affascinare, informare, emozionare, creare. Nella canzone, anche trascinare, incoraggiare, insegnare e divertire. Maestro gli era stato Jean Pierre de Béranger, poeta francese che aveva conosciuto a Parigi, nel periodo in cui faceva rappresentare le sue tragedie e commedie, tra gli anni '20 e '30. Di una ventina d'anni più vecchio di lui, Béranger componeva canzoni e poesie con stile semplice, popolare ed allusivo, ma elegante, intrecciando l'odio contro la tirannide e gli elementi lirici e nostalgici.

La fama della quale godeva il poeta francese e l'influenza che esercitava sull'opinione pubblica avevano convinto Brofferio ad abbandonare i modelli classici che aveva seguito e ad adottare la canzone e il dialetto come nuova dimensione per comunicare in modo accessibile le idee di libertà e unità nazionale e l'ironia sulla nobiltà in decadenza, sui giochi amorosi, sugli avversari politici e su quelli non istituzionali. La canzone, poi, sfuggiva di solito alla censura, ma se l'autore vi fosse incappato, avrebbe incrementato il suo prestigio sociale. Ed era quello che a Brofferio interessava maggiormente.

I suoi irruenti sentimenti, palesi nei canti popolari, ci permettono ancora oggi di immergerci nel fervore dell'esistenza di quel tempo, sofferta e vissuta; nel turbinio delle passioni, dei contrasti, delle speranze e degli entusiasmi, delle delusioni e degli sgomenti di chi operò per l'unità e l'indipendenza dell'Italia e insieme tese al rinnovamento della società e, forse, ci consente di ritrovarci in qualche situazione.

Alessandra Marcellan



SCHEGGE DI BORGO ¹¹⁵

RAMON ¹¹⁶

In questo primo numero della rivista, viene proposto un esempio di come potrebbe essere - e speriamo sarà! - questo spazio per tutti.

Il racconto è un capitolo dell'ultimo libro di Paolo Vinai edito l'autunno scorso. Scritto a due mani con D. Poto tratta, appunto tra cronaca e storia, Roma e Torino, la prima vista da un torinese che ha sposato una romana (Vinai) e un romano che ha lavorato a Torino (Poto).

Noi eravamo "Cuij dal vial" (Quelli del viale). Era in via Catania. Si concludeva di fronte al Cimitero di Torino, oggi chiamato Monumentale. La via veniva chiamata dai torinesi con macabra ironia "al boulevard dij stendù" (il corso dei distesi o dei sepolti)

Nostro territorio il Borgo Rossini delimitato, da un lato dalla Dora e, sugli altri dai corsi Regio Parco e Novara. Un fazzoletto liso di città a sé stante il cui ordito di linfa vitale era proprio quella fila di piante ordinate una dietro l'altra. Il nome di questo gruppo di case e strade non era dovuto alla melomania dei suoi abitanti. Banalmente si chiamava così perché la via che tagliava il borgo in due era dedicata al musicista. Il suo proseguimento verso il Regio Parco, però, aveva un'altra dizione, via Reggio, tout court, senza distinguere se quella d'Emilia" o di Calabria. Insomma una strada con due nomi. Come nella Berlino divisa dal muro, il borgo aveva il suo ceck-point Charlie, fisico e spirituale. Era il ponte sulla Dora. Di qua si era

¹¹⁵ **Rubrica a cura di Paolo VINAI.** Questa rubrica è aperta ai lettori e vive solo se questi collaborano: Infatti, possono inviare testi su passato e presente del borgo in cui vivono o di Torino visti e raccontati proprio attraverso i loro ricordi personali. L'obiettivo è quello di tentare di costituire nel tempo un archivio della memoria torinese. Completa la rubrica lo spazio aperto "Dove sei?", che ospita richieste di informazioni su persone luoghi avvenimenti di Torino, borghi e dintorni, con la speranza di stabilire o di riannodare contatti tra lettori. .

¹¹⁶ P.Vinai-D.Poto: ***Incroci Roma Torino.Biglietti per il presente con scontrini di memoria***; 2012

nel borgo; di là nel mondo. Attraversare quest'ultimo era, quindi, un'avventura: dieci minuti a piedi e si era in via Po, in centro, in un altrove dove tutto era nei nostri sogni possibile. Noi giovinotti del borgo eravamo più o meno una cinquantina. L'età andava da un minimo di 16 anni ad un massimo di 20. Come a scuola eravamo divisi per classi. Quelli nati nel '49, ad esempio, stavano solo tra di loro e se la tiravano da falsi duri coi più giovani. Noi, appunto "i cit"(i piccoli), eravamo più democratici, meno elitari.



Figura 1 – Viale alberato a lato del Cimitero, parallelo a corso Regio Parco¹¹⁷

Facevamo gruppo con tutti quelli nati dal '51 al '60. Unico documento morale richiesto per la cooptazione l'essere nato e cresciuto tra i platani del viale o nei suoi immediati paraggi. Dalle panchine vialesche della prima gioventù eravamo passati ad incontrarci nel bar che dava sull'alberata, l'ex antica piola del rione. Lo gestiva dal finire degli anni '60 Ramon. In verità di nome "a fasija" (faceva) Salvatore. Aveva deciso di chiamarsi e farsi chiamare così dopo aver visto nel 1965 Gian Maria Volontè fare il cattivo nel film "Per un pugno di dollari". Nella realtà era un quarantenne, dalla personalità bislacca, intermittente, un po' succube della moglie. Nel suo genere era anche un bell'uomo: scuro nel volto e nel capello. In più sfoggiava un paio di baffoni "scianca fumne" (sgomenta femmine)". Quel fascino un po' maliardo e cialtrone, da "tangheur" di barriera che aveva

¹¹⁷ Fotografia tratta da: Linee di tram a Torino dalle origini a oggi - Luoghi del passato. In www.lineetramtorino.com. Nell'immagine si vedono delle rotaie: oggi non sono più utilizzate. Decenni fa di qui passava il tram 1 sbarrato. Partiva da Mirafiori poi sull'asse via Madama Cristina-Rossini-Catania deviava infine su via Reggio, si inseriva in corso Regio Parco appunto e percorse il lato dell'immagine aveva il capolinea proprio dove oggi c'è il parcheggio. Al ritorno il tram girava e faceva lo stesso itinerario al contrario. Il tram 1, invece, faceva lo stesso percorso ma, invece di girare in via Reggio andava dritto su via Catania fiancheggiando il viale fino al capolinea proprio davanti a C. Novara e all'ingresso principale.

però si sbriciolava appena prendeva a parlare. Classico prodotto della periferia torinese anni cinquanta aveva tentato di coniugare il suo dialetto d'origine, il foggiano, con quello torinese. Era arrivato sotto la Mole in quell'età, 14, 15 anni in cui le radici linguistiche sono ormai consolidate. Ma in strada e sul lavoro incontrò i torinesi. Così assorbì come una spugna il dialetto subalpino, in particolare i suoi modi di dire e le sue parolacce ma non la sua metrica, accenti compresi. Imparò a pappagallo. Tuttavia il nuovo idioma non cancellò quello originario: semplicemente i due linguaggi si amalgamarono dando vita ad un ibrido, lessicale, grammaticale e sonoro il cui mix era pari, in quanto all'ilarità che suscitava, alla nitroglicerina. A dare ulteriore pepe a questa miscela esplosiva un altro additivo altrettanto esiziale. Per Ramon l'uso corretto dei congiuntivi e dei condizionali, in entrambi i dialetti, foggiano e torinese, ma, soprattutto, in quel fitto inestricabile, buio bosco che per lui era la lingua italiana, era un'impresa improba destinata, sempre e comunque, all'insuccesso clamoroso e, comunque stupefacente, per chi lo udiva parlare. Si restava ammirati e basiti, ad un tempo, non tanto dagli strafalcioni in sé quanto dalla capacità, appunto sensazionale, di Ramon più che di variarli, di articolarne sempre di nuovi utilizzando inconsciamente schemi sintattici elaboratissimi e geniali ad un tempo, degni dei migliori trapezisti senza rete della glottologia. Umanamente Ramon era la prova vivente di quanto costi ad una persona, anche nel linguaggio, lo sradicamento coatto dalla propria terra. In più l'uomo andava a giorni. Grandioso come un hidalgo spagnolo o sparagnino come l'avarò di Molierè, gran lavoratore o sfaticato, a seconda della luna. Il tutto condito da una spiccata propensione agli alcolici. Alcuni esempi?. Se decideva che i coni gelato dovevano essere al pistacchio e cioccolato, anche se l'avventore chiedeva, vedendoli disponibili, altri gusti, lui non faceva una piega. Andava con il suo cioccolato e pistacchio e basta. Se si protestava i casi erano due. O ti diceva di andare in un altro bar oppure ti regalava il gelato per convincerti della bontà dei due gusti accoppiati.

E ancora: se la sera stabiliva che noi giovani avevamo tirato tardi nel bar facendo troppo casino, a un certo punto ci sbatteva fuori: però faceva uscire anche gli altri avventori, gli adulti e gli anziani, che però, poi, poco dopo, faceva rientrare dal cortile. Ramon era così: scaleno, passionale, imprevedibile. Il suo azimut di estrosità lo raggiungeva ai primi di novembre. Come ho scritto in apertura il bar era sul viale del Cimitero. Ovvio che nell'epoca preposta all'omaggio ai defunti ci fosse nel locale un via vai inusitato. In una parola erano i giorni clou dell'anno per il borgo Rossini. Volendo metterla sul ridere si potrebbe dire che il quartiere era vivo solo quando *"a jerù i dij di i Mort"* (c'erano i giorni dei Morti). Accadde

pure che una negoziante, la lattaia se ben ricordo, un anno, in quei giorni, appese sulla serranda del suo esercizio un esilarante ed eccezionale cartello pure bollodotato, che avvisava dell'apertura: il testo recava scritto in bella grafia: " Chiuso per i Santi, Aperto per i morti". Logico quindi che in quei giorni Ramon entrasse in fibrillazione. Arrivavano frotte di clienti, a ripetizione: lui, abituato alla sua clientela fissa, a ritmi e tempi rilassati, scanditi dall'usuale caffè a uno, dal solito Aperol all'altro, da un gelato, come voleva lui però, ad un altro ancora, reggeva per due, tre, giornate. Quello che più di infastidirlo lo stordiva era l'insensata multiformità delle richieste, la loro variabilità e, all'interno di queste, le infinite possibili articolazioni. La sua galassia di barista si componeva di pochi pianeti (l'aperitivo, il quartino, il panino, il liquorino) tutti gravitanti intorno al caffè visto e considerato come il sole, origine, demiurgo, causa e motore dell'esistenza di ogni bar. Pertanto nella sua morale di barman giudicava ammissibile la richiesta di un espresso macchiato, comprensibile quella di un cappuccino, estrosa quella di un te al limone o al latte, quasi rivoluzionaria quella di un toast, alla cui fattura, appunto delegava la moglie. Ma i suoi equilibri etici e pratici erano destinati a saltare di botto - e noi, carogne, sparsi nel bar, i più coraggiosi appoggiati al bancone, aspettavano il momento della deflagrazione, che era annunciato, come sempre più prossimo, dal numero in crescendo dei borbottii che Ramon tra sé e sé soffiava da sotto i suoi baffoni all'indirizzo dei clienti - quando, come una folgore divina, giungeva, spedita da un incauto, ingenuo cliente di passaggio, alle sue orecchie, ad esempio, la richiesta di un "bicchiere di latte fresco intero, leggermente macchiato, poco zuccherato, tiepido e senza schiuma". Ramon a questo fuoco di fila di simili, inaudite richieste (ad esempio non capì o non volle mai capire, cosa fosse un gin fizz) alzava bandiera bianca. E, a significare il suo tracollo, teatralmente, gettava, con forza, l'asciugamano sul bancone. Questo accadeva, in genere intorno al mezzogiorno della quarta giornata della sua personale, non voluta, ma annualmente ineludibile "Campagna dei morti". L'uomo andava in tilt. Si dichiarava sconfitto proprio nel giorno che coincideva con l'anniversario della vittoria italiana nella Grande Guerra. A nulla potevano le preci della moglie. Non litigava con i clienti, tutt'altro. Usciva dalla trincea del suo bancone e li accompagnava alla porta prendendoli, esterrefatti, sottobraccio, dicendo, con falsa mestizia, nel suo ibrido linguaggio *"a veddù cul bar da l'auta part ad la stra ? Li a fan mei al caffè e d'sicur lon che chiel a la ciamame. Mi ztun nen bun a felu. Perpiazi ca vadu li"* (Vedete quel bar dall'altra parte della strada ? Laggiù fanno meglio il caffè e, di sicuro quello che lei mi ha chiesto. Io non son capace di farlo. Per piacere andate li.) Licenziato il perplesso avventore noi, cercando di reprimere le

risa, capivamo che era giunta l'ora di cambiare aria: salutavamo e lui, svuotato il locale, usciva infine con l'asta per tirare giù la "zaranda" (serranda) Un paio di giorni dopo riapriva il bar come se nulla fosse, contento e rassicurato però di vedere le solite facce, le nostre, certo che mai e poi mai avremmo avuto il coraggio di chiedergli, un "bicchiere di latte fresco intero, leggermente macchiato, poco zuccherato, tiepido e senza schiuma". Questo perché, a modo suo, ci considerava quasi come parenti stretti: così se uno di noi giovani, per fare l'elegante, ordinava un Martini lo mandava a spasso, oppure, se sapeva che si aveva "an ganciu" (appuntamento galante) regalava le sigarette. Noi eravamo divisi in due categorie. Lavoratori e studenti. Al 90 % i miei amici lavoravano già, chi in *boite* (officine) della zona o alla "*Rabiusa*" (la FIAT dove, si diceva, che i ritmi di lavoro erano, appunto, rabbiosi).

Il gruppo studenti era sparuto, non più di cinque unità. Ma di questa valenza culturale (supposta tale da Ramon perché, per lui, il solo fatto di essere studenti equivaleva già al possesso di un diploma) del suo bar l'uomo ne andava fiero. Infatti, chiedeva la nostra consulenza quando doveva scrivere i cartellini dei nuovi panini che la moglie inventava. Però, quando conseguì la maturità magistrale, zittì tutti, di botto, nel bar, per dire che, d'ora in poi, m'avrebbe chiamato "al maestru" aggiungendo: "*az fiol si a lè l'unich ad nui autri ca l'ha piai sin adess e da bun an diploma*" (questo ragazzo è l'unico di noi che sino ad ora ha preso davvero un diploma) offrendomi, infine, un cono gelato, facendomi perfino, massima attestazione d'affetto, scegliere i gusti. Questo era Ramon. Ma il top umorale e creativo lo toccò quando decise di dare vita ad una squadra di calcio del bar. Per noi era il coronamento di un sogno coltivato da anni. In quel tempo a Torino e provincia erano di gran voga i tornei di bar o le disfide tra gli stessi. Noi, ma, soprattutto, lui, non potevamo mancare. Fu un'epopea breve e intensa. Ramon pagava ogni spesa. Ma, essendosi autonominato presidente, voleva decidere tutto. Si mise in testa anche d'allenarci. Gli spiegammo che un minimo d'esperienza era indispensabile. Ci rimase male. Puntò i piedi. Trattammo: alla fine ottenne anche il titolo di mister, noi di giostrare le partite come ci pareva. In pratica quando si era in campo lui faceva la parte dell'allenatore. Noi, giocando insieme fin dall'infanzia, ci capivamo ad occhi chiusi mentre Ramon, in giacca e cravatta, dalla panchina, faceva gesti e urlava. Nel patto, inoltre, era pure compreso un suo discorso negli spogliatoi. Disputammo belle partite vincendone anche alcune. Ma durò poco. Una sera al Barcanova scoppiò una rissa in campo e sugli spalti. Lui, invece di tentare, come presidente-allenatore, di sedare gli animi, entrò al volo nel parapiglia. Picchiò come un

fabbro ma le prese pure come un asino. Intervenne persino la polizia. Ramon fu "identificato" dalle forze dell'ordine. La squadra più che essere sciolta si sciolse da sola. Ramon "ciucò" (litigò) un po' con tutti, noi tra di noi. Tutto finì lì.

Poco tempo dopo lasciò il bar. Nulla da dire sui nuovi gestori ma, proprio per questo, quel posto - composto da sedie e tavolini in formica, una vecchia tele appesa ad un funereo, alto trespolo, un'ansimante Faema ed un liso biliardo - guidato, si fa per dire, da quel nocchiero felicemente ed inconsciamente suonato non era più come un tempo. Insomma, senza l'incontrollabile ed incontrollato Ramon. l'andare al bar non era più un'avventura, era, solo e mestamente, diventato l'andare in un locale pubblico qualsiasi. Pian pian ognuno andò per i fatti suoi: per quelli della mia generazione furono gli anni del servizio militare, dei primi amori assoluti che ti allontanano dal gruppo, della scoperta del mondo al di là delle colonne d'Ercole rappresentate, nel nostro microcosmo, fin da bambini, dal ponte sulla Dora che dava su corso Regina. Erano i primi anni settanta. Di Ramon rimase un ricordo commosso e divertito per lungo tempo. Di lui negli anni seguenti arrivarono notizie confuse contraddittorie: aveva aperto un altro locale a Torino o in Puglia, oppure una stireria in Borgo San Paolo, o un banchetto davanti ad una delle porte di Mirafiori dove, urlando, tentava di vendere il classico, misterioso per il suo contenuto, "Pacco dell'operaio, pacco del lavoratore". Insomma, di Ramon non si sapeva più nulla di certo. Poi, all'inizio degli anni ottanta, ho saputo che se ne era andato per sempre. Ricordo che, alla notizia, mi venne un groppo in gola. Dal 1993 ogni anno, in giugno, noi del viale, facciamo una cena tutti insieme con le nostre mogli per ricordare quella piccola grande cosa, di umanità, solidarietà, fratellanza, incoscienza, avventura e voglia di vivere che siamo stati capaci di essere tutti insieme. Non so se altri a Torino o altrove abbiano vissuto un'esperienza come la nostra. Mi spiace per loro se non hanno avuto quella che io considero una fortuna, ma, sopra tutto, un privilegio. Forse non eravamo felici, di certo non eravamo ricchi, ma allegri e innamorati della vita lo eravamo, e tanto. E tra di noi, al nostro modo, ci si voleva bene. Di un bene così forte e duraturo che, almeno una volta l'anno, ci spinge a farci ritrovare insieme. Per continuare a ridere ricordando anche chi se ne è già andato ed ora, spero, sia in compagnia di Ramon. Quando questo nostro volerci ritrovare prese corpo fu naturale, spontaneo fissare il luogo d'appuntamento: "Dove, a che ora ?". " Alle otto, davanti a Ramon".

Paolo Vinai



I SEGNI DEL MITO INCISIONI RUPESTRI E FOLKLORE

Ho pensato di dare inizio a questa rubrica che il Direttore mi ha benevolmente chiesto di tenere – rimpiangendo un po' i tempi in cui "Cultura e società" era ancora su carta ! – con un argomento poco noto ai non addetti ai lavori, ma di notevole interesse culturale: il rapporto tra le incisioni rupestri e il folklore.

La cosiddetta arte rupestre è presente (prevalentemente sotto forma di incisione e in misura minore di pittura) in varie parti del pianeta; un corpus importate è però presente non lontano da casa nostra: l'arco alpino custodisce infatti un vastissimo "archivio" di opere di questo genere, trovando la propria apoteosi nel complesso del Monte Bego (Alpi Marittime) e nella notissima area della Valcamonica (Brescia).



Figura 1 - Masso nell'area chiamata Cró da Lairi, presente sopra Fenestrelle ¹¹⁹

¹¹⁸ **Rubrica a cura di Massimo CENTINI.** Studi e ricerche etniche ed antropologiche; usanze e superstizioni popolari; cultura locale; feste tradizionali; folklore; letteratura popolare .

¹¹⁹ Le fotografie riprodotte in questo articolo fanno parte dell' **Archivio Centini**

Lo studio delle incisioni rupestri, di qualunque parte del mondo, consente di ripercorrere le varie fasi di un linguaggio attraverso il quale l'uomo ha cercato di comunicare con gli altri uomini e probabilmente con la divinità. Scene di caccia, di agricoltura, di vita domestica e di battaglia, oltre a un ampio complesso figurativo che potrebbe essere connesso al rito e alla religione, sono tematiche ricorrenti tra i soggetti realizzati sulle pietre: questo corpus di rappresentazioni, dalle ultime fasi del Paleolitico fino a tutta l'Età del Rame e del Bronzo, ha costituito la più emblematica espressione del bisogno dell'uomo della preistoria di "raccontare" aspetti molteplici della propria esistenza. L'attestarsi di civiltà provviste di scrittura produsse un repentino rallentamento dell'arte rupestre che, in breve tempo, divenne una forma di comunicazione sempre più rara, senza comunque scomparire definitivamente. Infatti, parte del patrimonio simbolico di quest'arte è ancora oggi vivo nel folklore e nella tradizione: per esempio, i pastori alpini hanno ancora l'abitudine di tracciare incisioni sulle pietre quasi sempre per motivazioni apotropaiche.

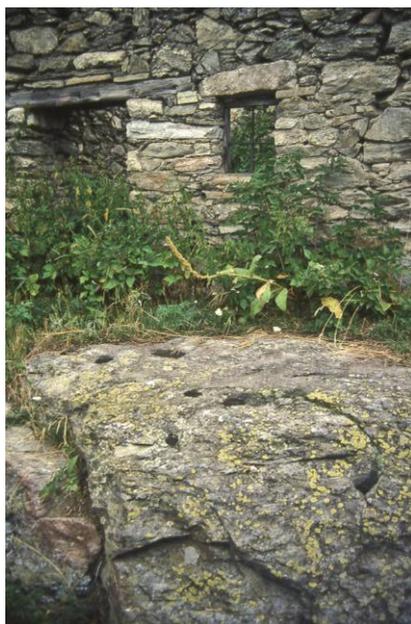


Figura 2 - Incisioni rupestri nei pressi di abitazioni in Val di Lanzo

In generale, lo studio di queste testimonianze permette non solo la conoscenza della cultura della preistoria nelle sue numerose espressioni,

con particolare riferimento alla spiritualità, alla tecnologia e alla micro-quotidianità, ma consente anche di porre in rilievo la ricaduta di questo patrimonio grafico nel folklore moderno.

Infatti, le rocce sulle quali sono presenti incisioni rupestri molto spesso sono entrate a far parte della tradizione popolare e inserite in credenze, rituali e interpretazioni mitiche. Si passa dalla toponomastica (una roccia con incisioni, non necessariamente preistoriche, spesso è indicata con “Pietra del diavolo”, “delle streghe”, “dei folletti”, ecc.) alla ritualità diretta (inserimento di offerte all’interno delle cavità litiche in occasione di festività cristiane, o pagane reinterpretate), fino alla continuazione della pratica di incidere sulle grandi pietre segni di vario tipo, perché ritenuta azione sorretta da credenze poste su base mitica.

Fatte le dovute distinzioni tra incisioni figurative e non figurative (le prime quantitativamente molto inferiori rispetto alle seconde), nell’arte rupestre, preistorica soprattutto, possono essere individuati alcuni temi iconografici e modelli ricorrenti. Ricordiamo i principali: coppelle, coppelle con cataletti, affilatoi, cruciformi, circolari, spiraliformi, labirinti, impronte (mani; piedi), simboli sessuali, geometrici (reticoli, filetti, complesse), armi, strumenti e utensili, animali, animali associati all’uomo (agricoltura, caccia, altro), abitazioni, imbarcazioni, carri, attività agricola, attività venatoria, attività lavorativa generica, attività bellica, antropomorfi: mascheriformi; schematici; articolati; mostruosi.

All’interno di una valutazione etno-archeologica vanno comunque considerate anche alcune relazioni tra l’incisione rupestre e il contesto: posizione rispetto al sito antropizzato (preistorico e/o moderno), caratteristiche della geomorfologia, rapporti con le vie di comunicazione, patrimonio mitico locale, persistenza di tradizioni rituali nella cultura locale. Tralasciando le abusate identificazioni di tradizione romantica, tanto care alla fanta-archeologia, che legano massi e pietre con incisioni al sacrificio, al culto “pagano” nelle sue formulazioni più letterarie che storiche, fino agli extraterrestri, sembrerebbe comunque evidente una relazione tra soggetto inciso e il posizionamento del supporto litico, anche se ciò non costituisce un dato assoluto.

La questione assume toni ancora più problematici se si considera la difficoltà di stabilire una collocazione cronologica precisa: infatti, spesso viene usato senza la dovuta cura l’aggettivo “preistorico”; si tratta di un errore filologico, poiché non tutte le incisioni rupestri sono preistoriche e, soprattutto, spesso non è possibile datarle. Ciò è dovuto ad una serie di motivazioni:

- ✓ la pietra non può essere sottoposta ad esami come i reperti organici

- ✓ quanto le incisioni rupestri presentano peculiarità che potrebbero collocarle in ambito preistorico, mancano apporti di tipo archeologico (scavi, reperti, ecc.) che consentirebbero di fissare alcuni punti fermi di tipo cronologico e culturale
- ✓ alcuni “tipi” e “segni” rinvenibili nell’arte preistorica, sono entrati a far parte dell’apparato simbolico delle culture successive, spesso senza soluzione di continuità
- ✓ le incisioni rupestri, nella gran parte dei casi, sono presenti in piccoli gruppi, prive di elementi di “contesto” che possono facilitarne l’interpretazione a 360 gradi.



Figura 3 - Coppelle e canaletti sul cosiddetto Altare druidico di Susa

L’individuazione dei criteri epistemologici necessari per un approccio antropologico all’incisione rupestre non sono facilmente generalizzabili, come invece può essere fatto nell’indagine archeologica, che ha nella datazione una *conditio sine qua non* inalienabile. La valutazione di ordine etnografico deve misurarsi con aspetti culturali diversificati, che abbracciano un ambito complesso e multifacciale. Soprattutto è necessario considerare attentamente il peso della relazione tra il segno presente sulla pietra e il rapporto dell’uomo con l’ambiente in cui sono appunto presenti testimonianze grafiche incise sul supporto litico. Rapporto che si diversifica

nei singoli contesti socio-culturali e che certamente assume connotazioni variabili nei diversi periodi storici.

Michael Baxandall, che si riferiva a un periodo più recente (XV secolo), chiariva che nell'identificazione del significato di una realizzazione culturale è necessario tener conto dell'"occhio del periodo". Con questa definizione si intende l'esperienza culturale in base alla quale un osservatore "capisce" e interpreta una determinata opera della creatività coeva. Infatti, anche se sorretta da un apparato fisiologico comune, l'abilità visiva (di chi esegue e di chi guarda) è fortemente correlata all'esperienza di chi analizza (Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento, Torino 1972).

Nell'approccio che intenda essere scientifico, assume una valenza importante anche la stretta relazione che regola l'arte rupestre alla tecnologia. Ricordiamo che sono sostanzialmente quattro le tecniche identificate: pittura, incisione, graffito, picchettatura.

Accenniamo inoltre all'importante aspetto costituito da una sorta di continuità segnica: vale a dire la persistenza di motivi grafici e di varia forma, presenti nell'arte geometrica più antica ed entrati a far parte del patrimonio simbolico dell'iconografia popolare.

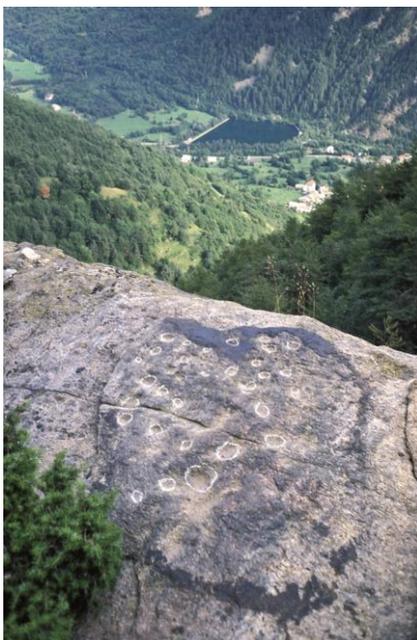


Figura 4 - Promontorio con coppelle presso Tuno dâ diou a Villaretto Chisone

Osservando globalmente l'attuale patrimonio culturale costituito dalle testimonianze rupestri che non fanno parte dei grossi complessi (per esempio Monte Bego e Valcamonica), constatiamo che esse appaiono spesso isolate o in piccoli gruppi; si tratta quindi di definire una metodologia di studio, ma anche di semplice osservazione, scevra dalle influenze dei miti moderni. Fondamentale quindi considerare:

- a. gli aspetti tecnici già indicati
- b. la variabilità del segno (naturale, dovuto a sovrapposizioni in periodi storici diversi)
- c. le implicazioni culturali locali che possono aver determinato la realizzazione di varie forme di arte rupestre, la loro alterazione e/o continuazione nel tempo.

Un'attenzione del tutto particolare deve essere rivolta alle implicazioni folkloriche: in questo senso sono di grande interesse gli aspetti toponomastici. Infatti, le superfici istoriate sono spesso contrassegnate da nomi che le pongono in relazione all'universo mitico e fantastico: spesso sono indicate, nei vari dialetti, con nomi che si riferiscono al mondo mitico e religioso (fate, streghe, uomini selvatici, diavolo, ecc.). Le masse litiche contrassegnate dalla toponomastica mitica, risultano diversamente importanti dal punto di vista archeologico: le incisioni possono essere antichissime, ma anche recenti e non di rado presentano "segni" strani, ma naturali, che però ne hanno enfatizzato la caratura magico-mitica.

Più credibili quei toponimi che si riferiscono alle peculiarità fisiche o funzionali delle rocce, tipo: "Pietra forata", "Pietra marcia", "Pietra della vergogna", ecc.

Quando siamo davanti ad un'incisione rupestre realizzate sulle rocce della nostre Alpi - in qualunque periodo storico e con funzioni a noi sconosciute - continuiamo a chiederci "cosa voglia dire"... Non è certamente una domanda oziosa, perché è proprio questa oggettiva carenza che ha spesso indotto gli storici a non fare troppo affidamento sull'immagine intesa come fonte. Si è parlato di "invisibilità del visivo": e tale atteggiamento potrebbe anche sembrare adeguato guardando all'arte rupestre, dove la fonte diventa l'intreccio tra il vero, il falso e il finto suggerito da C. Ginzburg¹²⁰.

Una valutazione complessiva di questa articolata tematica appare comunque difficile: esistono infatti fattori interni alle diverse culture che vanno interpretati singolarmente e non possono comunque far parte di una linea d'analisi comune. Inoltre, incontriamo un nodo critico difficile da

¹²⁰ C. Ginzburg; *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Milano 2006

sciogliere, che è dovuto alla commistione tra elementi interpretabili come segni magico/mitici, o come segni con valenze pratiche (indicatori territoriali, per esempio) e altri correlabili al solo fatto decorativo e per tanto assimilabili in un dibattito estetico (G. Carchia - R. Salizzoni, *Estetica e antropologia*, Torino 1980).

Davanti al corpus dell'arte rupestre, l'osservatore in genere si pone una serie di domande che di fatto costituiscono la struttura portante dell'approccio scientifico al patrimonio simbolico presente sulle rocce: che cosa spinge l'uomo a segnare una pietra invece di un'altra? Quale parte viene segnata? Quale valore è riconosciuto a quel segno? Come è avvenuto il passaggio di un motivo decorativo dalla pietra al legno?

Domande a cui non sempre è facile rispondere e che da anni sorreggono lo spirito della nostra ricerca...

Massimo Centini



COMUNICARE SECONDO NATURA ¹²¹

IL COLLOQUIO, LA TRATTATIVA ONE TO ONE

Se intendiamo vivere e lavorare in modo efficace, con un buon orientamento ai nostri *interlocutori irrinunciabili* (persone con le quali dobbiamo e intendiamo condividere pensieri e azioni). Se intendiamo mirare - attraverso il nostro operato condiviso con altri- a obiettivi di crescita che possano gratificare il nostro sforzo e la nostra scelta umana e professionale. Se desideriamo questo tipo di risultato relazionale dobbiamo conoscere bene le dinamiche attraverso le quali queste persone scelgono di ascoltarci con attenzione. Ma dobbiamo, soprattutto, verificare la nostra capacità di far parte di un gruppo di lavoro, sociale e familiare con un giusto spirito di cooperazione.

CONOSCERE LE PERSONE

Dobbiamo conoscere bene le persone con le quali viviamo e operiamo in genere.

Nel lavoro, per esempio, prodotti e servizi da preparare sono oggi rivolti a un mercato sempre più esigente, corteggiato da *concorrenti* molto attenti ai nostri sbagli e molto agguerriti nella proposta al Cliente. Con i nostri colleghi dobbiamo comunicare e interagire in modo efficace per rendere le operazioni di lavoro adeguate ai progetti di qualità a cui l'Impresa per la quale operiamo intende ispirarsi. In famiglia e nel sociale non è diverso: molte sono le esigenze pratiche ed emotive di chi vive intorno a noi.

¹²¹ **Rubrica a cura di Franco MARMELLO.** Comprendere le dinamiche attraverso le quali gli interlocutori valutano il nostro dire. Comunicare e interagire in modo efficace per evitare equivoci, incomprensioni. Nel processo di comunicazione mirato a negoziare, a con-vincere (vincere insieme) occorre fornire informazioni, effettuare analisi, richiedere e proporre conclusioni, argomentare e chiarire problematiche, fornire feed-back e risposte, discutere e introdurre cambiamenti.

Convincere, negoziare, fare gioco di squadra per arrivare alla meta condivisa è sempre più complicato.

COMUNICARE E INTERAGIRE CON I NOSTRI PARTNER

Comunicare all'interno del nostro gruppo familiare, sociale e di lavoro è un'attività fondamentale, attraverso la quale vengono fornite informazioni; effettuate analisi; richieste e fornite conclusioni; argomentate e chiarite problematiche; date risposte e forniti feed-back; promosse nuove idee; proposti e introdotti cambiamenti...

Il livello di cooperazione all'interno di ogni tipo di *squadra* è stimolato dalla qualità della comunicazione da parte di ognuno dei giocatori nei confronti di chi gli gioca a fianco.

E' fondamentale che ognuno comunichi e interagisca per obiettivi e ricordi questa regola: *in comunicazione è vero ciò che arriva al destinatario del messaggio, non ciò che parte dal mittente*. L'indice di ascolto e di adesione alle nostre proposte viene definito dagli interlocutori da noi individuati. E a loro insindacabile giudizio.

Attraverso gli stimoli che il nostro tipo di comunicazione gli fornisce, il destinatario del messaggio adotta atteggiamenti più o meno adeguati all'obiettivo che intendiamo condividere.

REALIZZARE UN TIPO DI COMUNICAZIONE EFFICACE

Realizzare un tipo di comunicazione efficace rivolta al *collega*; al *collaboratore*; al *capo*; *alla famiglia*; *agli amici*; *in politica*; *nel sociale* non è affatto facile. Il messaggio deve colpire *l'attenzione naturale* dell'interlocutore. Tutto ciò che viene esposto deve essere chiaro e conciso. Preventivamente è richiesto dello studio e del lavoro.

Occorre definire:

- **Il tipo di carattere dei nostri interlocutori e i parametri di valutazione da loro scelti i per giudicare buono e utile l'oggetto della nostra proposta**
- **L'obiettivo da raggiungere**
- **Il tipo di messaggio da elaborare e trasmettere**

Poiché la costruzione di una forma di comunicazione efficace richiede investimenti di attenzione e di tempo, in troppi casi cerchiamo di aggirare l'ostacolo evidenziando verbalmente soltanto ciò da noi ritenuto importante, trascurando il tessuto connettivo e motivazionale del messaggio. L'aspetto **motivazionale** della comunicazione è determinante per la piena comprensione dell'informazione trasmessa. Trascurandolo ci disabituiamo a curare questo tipo di atteggiamento assertivo (coinvolgente, penetrante in modo naturale) e corriamo seriamente il rischio di allinearci sul fronte degli *inascoltati* e degli *incompresi*.

La guida trasmessa da queste pagine ha lo scopo di aiutare chi intende comunicare e interagire con i propri interlocutori in modo efficace e -di conseguenza- cominciare a capire i differenti tipi di situazione e di destinatari dei messaggi che invia. Lo scopo è, naturalmente, quello di riuscire a scegliere lo stile di comunicazione adatto a ottenere l'ascolto.

Ovviamente queste note non possono comprendere ogni tipo di target e di situazione. Possono rappresentare, però, un eccellente aiuto al fine di comunicare e interagire nel modo più efficace.

Alcuni interlocutori (e le situazioni che li coinvolgono) presentano dei caratteri complessi, difficili da schematizzare. Sta a noi usare il buon senso nel definirli e nel scegliere la strategia di comunicazione più adatta.

Questa guida è da utilizzare, specialmente, dopo esserci trovati in una situazione di comunicazione difficile. E' da consultare (anche rapidamente) per cercare di capire che cosa avremmo dovuto o potuto fare per sentirci più gratificati da quel tipo di contatto, per capire come maneggiare meglio la situazione in futuro.

Chiunque desideri vivere con soddisfazione in mezzo agli altri, instaurando relazioni costruttive, deve porsi l'obiettivo di diventare un buon scrittore, un buon parlatore, uno che sa ascoltare, un buon psicologo, un esperto di pubbliche relazioni: un buon comunicatore in ogni ambito del processo informativo umano. Ognuno che decide di sviluppare un tipo di personalità adatta a *partecipare veramente* in una società che cambia, deve essere capace di aver a che fare con la base del Consorzio Umano: le persone che egli elegge destinatari dei suoi messaggi.



Figura 1 – Come prepararsi ad un colloquio¹²²

La guida che desidero fornire attraverso le pagine di questa rivista è utile per una consultazione veloce; un concreto aiuto per confrontarsi in modo efficace con colleghi, clienti, familiari in ogni tipo di situazione; soprattutto le più difficili.

I punti esaminati intendono essere delle buone regole per qualsiasi situazione di vita.

In ogni ambito della relazione è possibile individuare con più efficacia il target e decidere le strategie adatte per raggiungerlo.

**LO SCOPO È QUELLO DI POTER SCEGLIERE
LE STRATEGIE DI COMUNICAZIONE ADEGUATE
PER FARE MENO FATICA A TRASMETTERE I CONTENUTI
DI CUI SIAMO ASSERTORI E CONVINTI**

Franco Marmello



¹²² Immagine tratta da www.aciclico.com

LUOGHI DEL SAPERE ¹²³

IMPARARE È UN'ESPERIENZA;

Imparare è un'esperienza; tutto il resto è solo informazione
(Albert Einstein)

Definire i luoghi del sapere può sembrare un esercizio riduttivo pensando alle sue molteplici implicazioni. Spesso siamo indotti a definire questi “luoghi” spazi fisici dove un soggetto o più soggetti interagiscono con persone o ambienti che svolgono una funzione agevolata all'apprendimento. Essi possono spaziare dall'ambiente scolastico, familiare, ai luoghi di lavoro, ai teatri, ai musei e, in contesto più ampio alla società stessa in cui viviamo. Soltanto se ci caliamo in questa visione esperienziale possiamo intuire che l'uomo è completamente immerso nei luoghi del sapere, e concepire l'esperienza stessa come fonte perpetua di apprendimento, come un “laboratorio pensante” per la più ampia conoscenza di sé, dell'altro e del mondo.

Questa premessa è strettamente necessaria per introdurci e soffermarci sull'universo educativo anche se le urgenze in questo periodo storico sembrano altre e le tematiche affrontate dai mass media polarizzano l'attenzione sulla crisi economico finanziaria. Parte da qui invece, l'assoluta necessità di aprire una finestra sul mondo degli apprendimenti, dove il mondo scolastico è stato ed è un luogo spesso trascurato. Non a caso ci soffermeremo su esperienze significative di formazione scolastica mirate alla consapevolezza del Sé e dell'altro; esperienze che educano alla scoperta delle proprie capacità, alla realizzazione nella sua pienezza e al riconoscimento valoriale della diversità altrui, per scoprire l'importanza delle conoscenze che permettano l'inserimento e l'inclusione sociale per

¹²³ **Rubrica a cura di Daniela ZINETTI.** Approfondimenti, racconti e testimonianze orientate allo sviluppo della Persona attraverso l'Apprendimento, con particolare attenzione all'istruzione scolastica e agli interventi formativi con impatto sociale (disagio, integrazione, inclusione, salute, intercultura, terza età, ecc..).

superare le difficoltà presenti nei soggetti deboli (bambini con handicap o svantaggio socio culturale).

Ci renderemo conto che esistono realtà poco conosciute, ma che hanno un'importanza fondamentale nella formazione dei bambini e degli adolescenti. Gli insegnanti hanno la grandissima responsabilità e opportunità di poter raggiungere gli obiettivi formativi indispensabili per la crescita culturale dei futuri uomini e donne della nostra società. In quest'ottica la scuola è vissuta come luogo di incontro, ascolto, dialogo e di approfondimento; una scuola che alimenta la ricerca e il dubbio come motore di critica e autocritica, capace di individuare obiettivi comuni e condivisi con le famiglie.

A tale scopo ogni istituto scolastico redige ogni anno il piano dell'offerta formativa (P.O.F.), nel quale vengono declinati gli obiettivi irrinunciabili e i contenuti delle singole discipline di insegnamento. All'insegnante spetta il delicato compito di mediare, attraverso l' azione pedagogica, da un contenuto astratto alla sua più semplice fruibilità, rendendo un iter programmatico interessante, coinvolgente e non estraneo al mondo dei bambini e dei ragazzi. Un compito non semplice, se pensiamo che per ciascun allievo le modalità di apprendimento sono molteplici a seconda del punto di partenza .

Il piano dell'offerta formativa esplica la carta d'identità culturale di ogni autonomia scolastica, prospettando le finalità e le metodologie del percorso didattico formativo, nelle sue premesse favorisce e incoraggia l'alunno attraverso gli aspetti affettivi dell'apprendimento come lo " stare bene a scuola", condivide con lui abilità e valori come il sapere, il saper fare e il saper essere; mette in risalto l'ascolto e la lettura della realtà, delle conoscenze e delle emozioni. La valutazione viene condivisa con gli alunni e le famiglie tenendo conto, oltre che del livello di apprendimento anche delle risposte agli stimoli educativi. In questo contesto si inseriscono i progetti scolastici che oltre a essere un valido strumento attrattivo per i ragazzi, permette di contestualizzare problematiche sociali e culturali vicino alla loro vita cogliendone i bisogni e le aspettative. A tal fine, vengono istituiti progetti per l'educazione alla salute, all'alimentazione, all'ambiente, all'intercultura, alla legalità, oppure le materie curriculari integrate con laboratori di cinema, teatro, linguaggi televisivi, informatica, lingue. Questo lungo percorso mirerà al raggiungimento della scuola superiore di secondo grado dove si cercherà di fornire un bagaglio culturale più elevato, strutturando le capacità argomentative che permetteranno di risolvere apprendimenti complessi attraverso lo sviluppo delle capacità logiche che stimolano la ricerca, consolidandone la competenza comunicativa per una cittadinanza attiva.

Il mondo della scuola non è un pianeta a sé, è un luogo di apprendimento “intenzionale”, ma completamente inserito nella società che lo circonda: nel quartiere, nella città, nel contesto socio culturale delle famiglie. E’ un luogo con scambi biunivoci di più saperi e di più comunità. Per questo non può essere scisso il binomio istruzione/ educazione, in quanto ci si istruisce solo attraverso l’educazione alla conoscenza. (il sé, l’altro e il mondo)

La grande sfida della scuola di oggi deve percorrere “il luogo e il tempo” che appassiona le menti e che spinga a lottare per il sapere.

Tenteremo in queste pagine di esplorare il mondo scolastico dell’infanzia e dell’adolescenza, dove gli insegnanti, nel loro ruolo di educatori interagiscono con i loro allievi per una completa formazione dell’uomo attraverso diversificate forme partecipative. Credo che siamo tutti consapevoli, che la cultura, con il suo grande patrimonio scientifico, tecnico e simbolico sia stata comunicata con poca inventività, il più delle volte veicolata attraverso contenitori privi di seduzione, presentata con impostazioni storicistiche o deduttive che spezza la propria potenzialità di attrarre i ragazzi che sono giovani, spontanei, fatti di cuore, anima e sentimenti. Sarebbe auspicabile diffondere il piacere nei luoghi apprendimento, come il piacere di insegnare, di imparare.” Insegnare è imparare due volte”(Joseph Joubert)

Le esperienze formative significative spesso esulano dai programmi astratti e aristocratici correnti: sono esperienze coraggiose e avventurose capaci di interessare, e anche di entusiasmare, dando più ascolto agli alunni, dove la fatica dell’insegnante e dell’apprendimento viene desiderata e non sofferta, che conducono entrambi gli attori di questa bellissima avventura ad un reciproco arricchimento, scoprendo il sapere in continua trasformazione mostrando il suo lato più affascinante, dove le parole non sono l’unione di grafemi astratti, ma lo strumento creativo per scrivere la storia di ciascuno di noi.

Daniela Zinetti



POESIA DIVERSA

C é chi insegna
guidando gli altri come cavalli
passo per passo:
forse c'è chi si sente soddisfatto
così guidato.
C'è chi insegna lodando
quanto si trova di buono e divertendo:
c'è pure chi si sente soddisfatto
essendo incoraggiato.
C'è pure chi educa, senza nascondere
l'assurdo ch'è nel mondo, aperto ad ogni
sviluppo ma cercando
d'esser franco all'altro come a sé,
sognando gli altri come ora non sono :
ciascuno cresce solo se sognato.

Danilo Dolci



BUONE PRATICHE¹²⁴

THINK POSITIVE! L'APPLICAZIONE DELL'APPRECIATIVE INQUIRY APPROACH IN DUE CASI DI SUCCESSO

Nella nostra cultura, l'idea di miglioramento è spesso associata all'eliminazione, al contenimento, alla minimizzazione di ciò che va male, di ciò che produce effetti negativi o errori sistematici, piuttosto che alla produzione o introduzione di caratteristiche positive, del tutto nuove.

Per tale motivo, gli approcci al miglioramento, partono frequentemente dalla ricerca e dalla mappatura delle criticità verificatesi in passato, per procedere poi con l'identificazione previsiva di quei problemi che potrebbero ripetersi o presentarsi *ex novo*, in futuro.

Il concetto di "ideale" si è profondamente trasformato: la città rinascimentale, ad esempio, si presentava come un luogo del tutto originale, riconoscibile e significativo, il cui progetto combinava nuovi elementi formali e funzionali, mentre la città attuale pare priva di una vera tensione ideale, ontologica, e per rinnovarsi ricerca, in modo programmatico, di contenere le criticità e i conflitti insiti nella struttura urbana esistente, perdendo una sua immagine propria, puntando, prima di tutto, alla soluzione di gravi problemi di congestione, degrado, traffico, inquinamento, isolamento, speculazione, sicurezza.

Lo scenario di cambiamento, in chiave innovativa e migliorativa, nasce dunque con uno sfondo fortemente strutturato su elementi del passato,

¹²⁴ **Rubrica a cura di Gianni AGNESI.** Le buone pratiche rappresentano un contributo straordinario al miglioramento (delle persone, delle organizzazioni, dei sistemi sociali ed economici). L'intento è quello di fare una "critica alle proposte", cogliendo, quando possibile, gli elementi positivi e innovativi (di un'attività, di un'esperienza, di un progetto). La speranza è di innescare connessioni tra persone interessate a migliorarsi e a migliorare, partendo dalla condivisione delle cose fatte, per promuovere, poi chissà, azioni di trasferimento e diffusione e generare, così, altre originali buone pratiche.

introducendo delle trasformazioni che siano esenti soprattutto da aspetti negativi, tendendo, per quanto possibile all'eliminazione dei difetti. Insomma in una fase di stallo, "il meglio" è il presente, idealmente privo dei difetti.

In fondo, proseguendo nella semplificazione, anche l'attuale orizzonte politico italiano si può connotare per l'applicazione di propositi migliorativi *ad excludendum* (ad esempio la diminuzione dei politici in Parlamento e dei costi della politica, la soppressione taumaturgica delle Province, la riduzione delle tasse, l'eliminazione dell'evasione fiscale, la lotta alla corruzione, ecc.) piuttosto che per il consolidamento di aspetti positivi in atto o per la proposta di elementi concretamente innovativi e addizionali.

Prevalgono dunque letture negative e in troppe circostanze sociali e organizzative, il focus del miglioramento è centrato esclusivamente sui problemi. Ma pensare solo, o prevalentemente, ai problemi, toglie armonia all'azione, crea tensione, fa scattare difese, sottrae energia, riduce la collaborazione e soffoca la creatività.

Sia ben chiaro, essere consapevoli della criticità del momento è un'ottima strada per migliorare, ma concentrarsi solo sulle criticità, esclude o emargina, le prassi positive, di successo e mette in ombra le persone che con il loro valore aggiunto, con la loro tensione positiva, danno qualità ed energia ai processi e alle azioni di sviluppo.

Ma qualcosa di nuovo si è diffuso e affermato. E' il così detto ***appreciative inquiry*** (in sigla AI). Si tratta, sinteticamente, di un metodo di diagnosi che privilegia l'intelligenza collettiva soffermandosi, in via preliminare, sugli ambiti di azione più pregni di motivazione e positività.

L'*appreciative inquiry* è nato in America alla fine degli anni '80 nell'ambito dello sviluppo comunitario e sociale¹²⁵. David Cooperrider, uno studioso, che attualmente insegna comportamento organizzativo al *Weatherhead School of Management* dell'Università di Cleveland, Ohio, è accreditato della definizione del termine "*appreciative inquiry*", è considerato oggi il massimo esperto mondiale del metodo, avendolo applicato con successo in numerosissimi contesti aziendali e sociali¹²⁶.

¹²⁵ V. Stowell and West (1990), West (1992), West and Thomas (2005), West and Braganca (2011). Tra i siti dedicati all'AI si segnala http://en.wikipedia.org/wiki/Appreciative_inquiry. Uno dei migliori e più completi siti sull'argomento in italiano è <http://mariogastaldi.com/lavora-con-mario/appreciative-inquiry/>.

¹²⁶ Boeing Corporation, Fairmount Minerals, Green Mountain Coffee Roasters, McKinsey, Parker, Sherwin Williams, Wal-Mart, American Red Cross, American Hospital Association, Cleveland Clinic, World Vision and United Way of America (v. <http://weatherhead.case.edu/professional-development/instructors/david-cooperrider.cfm>)

dall'ortodossia restrittiva del "cambiamento espriativo" e permette loro la libertà di mobilitare il cambiamento strategico e creativo, per concentrarsi sui punti di forza visibili e taciti presenti in ogni organizzazione, che vanno però colti utilizzando metodi e strumenti differenti.

L'AI, se opportunamente sostenuto, è in grado di coinvolgere, spesso nel giro di poche settimane, interi sistemi su scale incredibili – interessando centinaia o a volte migliaia di persone- per sfruttare al meglio il nucleo propositivo presente in ogni organizzazione.

Stimolare la capacità personale o collettiva di questo nucleo, positivo e propositivo, e collegarla ai programmi di cambiamento, rende possibili trasformazioni davvero significative, innovative e rapidamente attuabili perché democraticamente proposte e nate su esigenze e visioni reali.

Soffermarsi sul positivo alimenta la motivazione negli individui e favorisce l'integrazione e il senso di appartenenza. Mediante l'AI, le persone diventano felici di contribuire a formulare nuove idee e azioni con uno spirito più costruttivo.

L'*appreciative inquiry* può essere rivista come un'indagine che raccoglie e sviluppa "storie organizzative", combinando punti di vista e prospettive. La rilevazione consente di ricostruire, in modo più preciso e conforme, la cultura organizzativa e l'orientamento che le persone hanno verso di sé, verso gli altri e verso il loro lavoro.

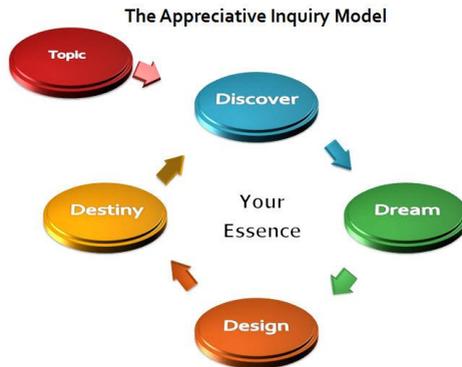


Figura 2

Le narrazioni costituiscono il punto di partenza per visioni del futuro organizzativo e per la co-progettazione delle attività e dei processi

organizzativi che conducono verso prospettive di miglioramento, positive e integrate.

Il nucleo fondamentale dell'*appreciative inquiry* consiste in una rilevazione partecipata e critica, suddivisibile in quattro fasi distinte¹²⁷:

- **Discover**, in altre parole la comprensione del successo: i successi vengono valutati in modo da poterne determinare le caratteristiche e le cause che li hanno prodotti in passato.
- **Dream**, ovvero lo sviluppo di una visione: il passo successivo consiste nello sviluppo di prospettive future, che tengono in considerazione le esperienze esistenti relative a successi già raggiunti e quindi puntano a un pieno utilizzo del potenziale esistente.
- **Design**, ovvero l'elaborazione di una visione: la visione si concretizza in relazione ai partner necessari, alle interazioni possibili e alle condizioni esterne fondamentali
- **Destiny**, ovvero la realizzazione: in conclusione si definiscono le finalità e le misure necessarie al raggiungimento della visione, sia quelle occorrenti a medio termine, sia i successivi passi concreti da effettuare

Tra i campi di applicazione più diffusi dell'*appreciative inquiry* si segnalano:

- la Pianificazione Strategica
- i Progetti di Cambiamento Organizzativo
- le Fusioni tra Aziende
- la Risoluzione di conflitti tra reparti o gruppi;
- il Miglioramento della Motivazione;
- lo Sviluppo di reti di collaborazione
- la Pianificazione urbanistica e territoriale
- i Programmi di sviluppo locale
- la formazione per lo sviluppo di competenze

Vediamo di seguito due buone pratiche in cui è stato utilizzato l'*appreciative inquiry approach*.

La prima esperienza riguarda un caso di supporto allo sviluppo locale e di comunità.

Uno dei progetti più famosi di *community planning* che si è basato sull'AI è "*Immagine Chicago*".

¹²⁷ V. Guide utili Formez PA "Appreciative Inquiry"

<http://db.formez.it/guideutili.nsf/1bac62e165abd03cc12570bd002a765b/9732187801bcd305c12570bc003a695a?OpenDocument>

Si tratta di un'organizzazione no-profit, potremo dire un *Urban Center*, che opera dal 1992 e che promuove la partecipazione e l'impegno civico, interculturale e intergenerazionale, per definire iniziative, progetti e programmi utili allo sviluppo della metropoli dell'Illinois.

Nato in ambito locale, seppure metropolitano, d'area vasta, oggi *Imagine Chicago*, mediante un network molto attivo, si propone come riferimento mondiale per lo sviluppo di pratiche comunitarie di *visioning* urbano, di processi di sviluppo sociale e di comunità organizzate o meglio auto-organizzate.

Lavorando in collaborazione con l'amministrazione pubblica, ma soprattutto con una molteplicità di organizzazioni locali - le scuole, le comunità, le associazioni, le imprese - *Imagine Chicago* ha avviato e facilitato decine di partenariati creativi in cui le persone hanno collaborato per capire, immaginare e creare un futuro con un alto valore aggiunto. *Imagine Chicago* ha per questo puntato molto sui giovani, come soggetti privilegiati e catalizzatori di uno sviluppo urbano e sociale definito con immaginazione e speranza. L'organizzazione ha inoltre formato una nuova generazione di leader appassionati, competenti e orientati, più che all'autoaffermazione, al miglioramento comune.

Imagine Chicago si definisce "una piccola organizzazione con molti partner" che punta a stimolare le idee per l'azione collaborativa. L'attività prevalente di quest'organizzazione si attua attraverso progetti nell'area di Chicago, finanziati separatamente, sia di piccola sia di grande scala, focalizzati sul rinnovo dell'amministrazione, dell'istruzione pubblica, del rafforzamento dell'impegno civile, dello sviluppo economico, ma soprattutto della società intesa come comunità, collegando la condivisione di valori generali alla realizzazione delle persone¹²⁸.

Vediamo ora una seconda "buona pratica".

Questa riguarda una grande amministrazione pubblica: la Generalitat de Catalunya.

Tra le più recenti e significative esperienze di programmazione formativa che hanno adottato l'appreciative inquiry vi è, infatti, quella dell'Escola de Administració Pública de Catalunya (EAPC), la più antica scuola di management pubblico d'Europa e una delle più prestigiose a livello europeo (v. <http://www.eapc.es>).

¹²⁸ (v. <http://www.imaginechicago.org/>).

La Scuola rappresenta la tecnostruttura per la ricerca, la formazione e l'affiancamento della Generalitat de Catalogna, l'amministrazione regionale della più ricca e industrializzata regione di Spagna. L'EAPC si è ritagliata uno spazio importante nel quadro delle istituzioni per il miglioramento della Pubblica Amministrazione europea tanto da diventare sede di un'antenna dell'EIPA (*European Institut of Public Administration*).

Il presupposto dell'Analisi dei fabbisogni (AdF) sperimentata dall'EAPC è che occorre evitare di rincorrere le emergenze identificando le esigenze relative alle carenze del momento contingente. E' invece importante preconstituire le condizioni per favorire un apprendimento delle persone che punti a un miglioramento sfruttando il potenziale (espresso o nascosto) di tutta l'organizzazione. Quest'ultimo obiettivo è perseguibile se l'AdF considera anche quelle esigenze che con un approccio classico vengono eluse o che potrebbero nascere ragionevolmente in futuro, se opportunamente considerate.

Applicato alla formazione per le organizzazioni, *l'appreciative inquiry* si traduce dunque in una particolare modalità di Analisi dei fabbisogni partecipata (come detto, secondo teoria, apprezzativa e prospettiva) che si concentra su ciò che l'organizzazione riesce a far bene, piuttosto che per l'eliminazione di ciò che va male. L'indagine mette in evidenza dunque, preliminarmente, gli elementi positivi (ma non esclude anche la rassegna sistematica delle criticità) e impegna tutti i livelli di un'organizzazione (e spesso i suoi clienti e fornitori) tendendo a sviluppare le competenze in modo responsabile, condiviso e multisettoriale¹²⁹.

In concreto la programmazione formativa parte da una ricognizione delle esigenze che considera:

- le competenze messe in campo specificamente da ciascun dirigente, concentrandosi su quelle competenze che hanno prodotto concreti risultati nell'ambito della sua area organizzativa
- le competenze che il personale dell'Unità Organizzativa, a detta del dirigente, ha utilizzato efficacemente, con positivi risultati individuali e organizzativi

¹²⁹ Nelle organizzazioni sempre più reticolari e contraddistinte da persone e gruppi multi-etnici e multiculturali, l'*appreciative inquiry* favorisce l'integrazione esaltando i contributi originali di cui le diverse culture sono portatrici.

- le competenze degli altri dirigenti presenti nell'organizzazione che, a detta del dirigente intervistato, si sono dimostrate più utili e vincenti
- le competenze più innovative che occorrerebbe integrare, sistematizzare o ampliare, per se stessi e per il personale operante nell'Unità Organizzativa e poi in tutta l'organizzazione, in vista di probabili cambiamenti, connessi con progetti, nuovi assetti organizzativi, innovazioni procedurali e tecnologiche
- le esigenze di miglioramento riferite alla soddisfazione dei "clienti" e alle attese degli *stakeholder*, anche prescindendo dal fatto che possano essere soddisfatte dalla formazione.

Solo in seconda battuta si procede a un'analoga ricognizione, in termini di deficit di competenze, dunque, di carenze, di criticità che si sono manifestate nel proprio lavoro, in quello dei collaboratori, dei colleghi dirigenti, nelle eventuali critiche dei "clienti" e/o degli *stakeholder*.

E' evidente che scaturisce da questa ricognizione un quadro analitico molto ricco, multisettoriale, da sistematizzare mediante una validazione dei dirigenti intervistati, riuniti in *focus group*. Il *feed back* rappresenta un importante e immediato riconoscimento dei contributi forniti (nonché dell'utilità del tempo dedicato) e un momento di "formazione" preliminare molto importante e motivante.

L'analisi condotta mediante l'AI è come detto "pervasiva" e coinvolge tutta l'organizzazione mediante una capillare *survey* realizzata per mezzo di questionari proposti a tutto il personale o attraverso il coinvolgimento di rappresentanti dei diversi gruppi professionali opportunamente selezionati e responsabilizzati.

Anche in questo caso i risultati intermedi vengono validati mediante *focus group* coinvolgendo gli attori della rilevazione.

Nel passaggio successivo, la programmazione formativa vera e propria, l'AI porta a identificare:

- azioni formative che si rendono utili in quanto "sostengono" punti di forza
- azioni meritevoli di essere ampliate e diffuse
- ruoli e compiti che si sono dimostrati fondamentali nei successi, grandi e piccoli, raggiunti dall'organizzazione.

Ovviamente, a queste azioni di sostegno alle "buone pratiche" e ai *best performer*, si aggiungono i percorsi formativi che, viceversa, cercano di colmare lacune, carenze, debolezze professionali e/o culturali, specialistiche e di aggiornamento.

Questo modo di affrontare la formazione ha avuto in Catalogna degli effetti positivi anche nell'attuazione e nella verifica delle attività formative, in quanto ha generato una maggiore consapevolezza riguardo agli obiettivi di apprendimento, ne ha favorito la verifica e ha consentito di valutare in modo più efficiente ed efficace gli impatti prodotti sul lavoro, perché relazionati a obiettivi di miglioramento "tracciabili", resi espliciti fin dall'origine e prodotti con il concorso attivo degli stessi dirigenti.

Vediamo in concreto come ha operato l'AdF.

Per valutare lo stato iniziale, in assenza dell'intervento formativo, come detto, si può dare maggior enfasi alle carenze delle persone e dell'organizzazione (approccio classico, seguito dall'EAPC fino a poco tempo fa) o, al contrario, si possono focalizzare soprattutto i punti di forza e i margini di miglioramento (utilizzando come hanno fatto i catalani dal 2010 l'*appreciative inquiry approach*).

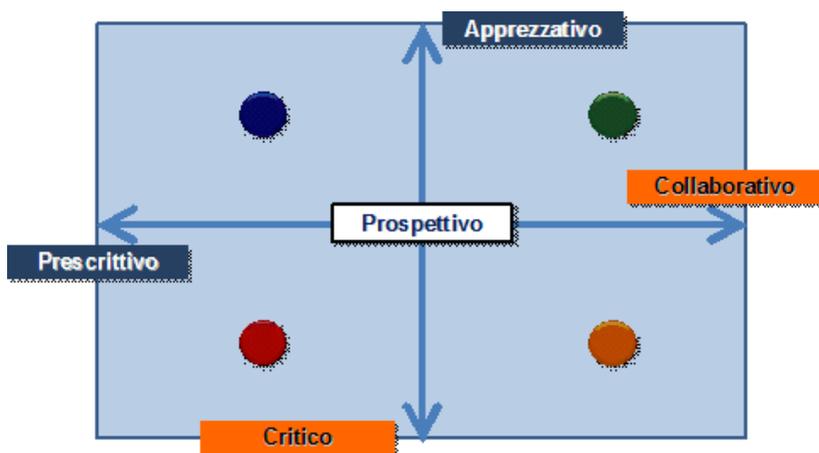


Figura 3

Lo schema generale adottato dall'Adf e dal Piano di formazione dell'Amministrazione Catalana combina in realtà entrambi gli approcci, ed è per questo caratterizzato da uno spazio formativo ampio, in cui sono riscontrabili almeno quattro possibili percorsi di sviluppo di competenze, in funzione dell'orientamento (collaborativo o prescrittivo) e della finalità (sviluppare un aspetto che abbia fornito esiti positivi o rimediare a carenze o criticità).

Il quadrante “**Critico-Prescrittivo**” è quello tipico delle formazioni più tradizionali, con esigenze che nascono dalle carenze rilevate e si rapportano a obblighi formativi o indicazioni a priori.

Il quadrante “**Critico-Collaborativo**” è invece quello che connota i Piani di formazione di vecchio stampo, più evoluti, in cui le indicazioni nascono da una lettura partecipata e mirata delle criticità, svolta con il contributo dei diversi attori operanti nell'organizzazione.

Il quadrante “**Apprezzativo-Prescrittivo**” seleziona e gerarchizza quei fabbisogni formativi che, pur in qualche modo vincolanti, sono identificati come i più utili a promuovere un vero cambiamento, secondo progetti innovativi che sfruttino al meglio i punti di forza dell'organizzazione.

Infine il quadrante “**Apprezzativo-Collaborativo**” è quello più rappresentativo dell'*appreciative inquiry*, e prevede quelle esigenze formative che, pur opportunamente rielaborate, si originano dalla proposta migliorativa coordinata delle persone e dell'organizzazione. Sono le azioni che supportano l'eccellenza, che consolidano e diffondono le *best practices*, che nascono da una lettura integrata e “riconoscente” (è il termine coniato dai catalani) verso il merito e il valore aggiunto. È una formazione che premia, più che correggere, che sostiene l'*empowerment* più che “raddrizzare” i comportamenti indesiderati.

L'Analisi dei Fabbisogni e il successivo Piano di formazione elaborato dalla scuola di amministrazione della Catalogna, si sono attuati secondo una ricognizione che coinvolge davvero tutte le persone operanti nell'organizzazione regionale, interpellandole sulle modalità di svolgimento del proprio lavoro e di quello degli altri, della propria unità organizzativa e di quelle contermini, esplorando le azioni e le competenze che applicate hanno fornito i risultati migliori o che, sviluppate, potrebbero fornirli.

Analisi documentali, interviste, questionari, *focus group*, raccolti, sistematizzati, verificati, forniscono in modo “tracciabile” il senso e i contenuti del cambiamento. La ricchezza e la completezza delle informazioni raccolte costituisce una base di conoscenze preziosa non solo per la formazione, ma per la valutazione, per i nuovi progetti organizzativi, per la mobilità, per la verifica del clima e per la cura del benessere organizzativo.

Si determinano percorsi formativi brevi, medi o lunghi, connessi a esigenze specifiche o di settore; a esigenze di specifici ambiti o di compendi più ampi o filiere che riconnettono diversi dipartimenti; a esigenze di ruolo proprie dei dirigenti e/o di particolari figure; a esigenze comuni collegabili a

metacompetenze o a competenze trasversali. Il piano si arricchisce, inoltre, di contributi, suggerimenti, sollecitazioni specifiche, collegabili a progetti speciali, a interventi richiesti dagli stakeholder o semplicemente frutto di esperienze precedenti o di esperienze positive maturate in altre amministrazioni.

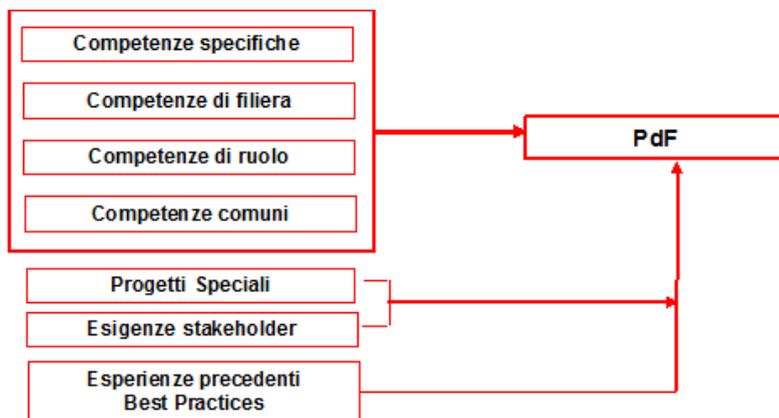


Figura 4

Il piano di formazione dell'EAPC è stato esaminato, rielaborato e applicato dal Formez PA in Italia in ambito regionale, mediante un programma redatto a supporto della Regione Autonoma della Sardegna e degli Enti strumentali a essa collegati. Il Piano di formazione del network pubblico sardo è stato inoltre presentato al Premio Basile 2012, bandito dall'AIF (Associazione Italiana Formatori) per i progetti formativi realizzati dalle Pubbliche Amministrazioni. Tra oltre 130 differenti concorrenti, il Progetto realizzato dal FormezPA, per conto della Regione sarda, si è meritato tre premi, tra i quali quello prestigioso del comitato scientifico.

L'esperienza della Catalogna costituisce dunque una buona pratica in sé, nata e ed elaborata all'interno dell'Amministrazione spagnola, ma anche una preziosa esperienza e la messa a disposizione di tante altre organizzazioni pubbliche perché, come i veri modelli di successo, è efficace, osservabile, analizzabile, adattabile e ulteriormente sviluppabile.

Gianni Agnesa



PERSONE E COMUNITA' ¹³⁰

Ho chiesto, all'amico e collega Galileo Dallolio¹³¹ un contributo sull'esperienza a cui si sta dedicando personalmente, nell'Emilia del dopo terremoto. Mi sembra il modo migliore per inaugurare questa rubrica della nostra nuova rivista. (EV)

UNA REAZIONE AL TERREMOTO IN EMILIA STUDIARE E RI-APPROPRIARSI DELLA STORIA:

Il terremoto che ha colpito nel maggio 2012 un ampio territorio compreso tra le Province di Bologna, Modena e Ferrara, ha provocato il crollo di molti importanti ed antichi edifici, la perdita di preziose opere d'arte, dando eco, se non altro, a quei piccoli centri provinciali che vantano una importante storia dei secoli passati, molto spesso del tutto dimenticata.

E' il caso di Finale Emilia, un vasto e popoloso Comune posto al limitare della Provincia di Modena, che ha subito notevoli danni, e che per molti versi è diventato l'emblema di questi tristi avvenimenti. Una Immagine molto significativa è la "Torre dei Modenesi", prima semicrollata restando in piedi soltanto un moncone con metà quadrante dell'Orologio, poi è del tutto rovinata al suolo.

Per sensibilizzare questi avvenimenti, e cogliendo l'occasione del tricentenario della nascita dello storico finalese Cesare Frassoni¹³², alcuni

¹³⁰ **Rubrica a cura di Ernesto VIDOTTO.** Racconti e testimonianze di casi e persone riferibili alle aree del sociale e del volontariato.

¹³¹ **Galileo Dallolio**, formatore certificato AIF, giornalista pubblicitario, appassionato di storia. Dal 1960 ha lavorato presso l'Olivetti. Dirige la Bottega della Formazione, nel cui ambito, da oltre dieci anni, svolge attività di progettazione e docenza in corsi per Aziende e Istituzioni. Il 1° maggio 2005 ho ricevuto dal Presidente della Repubblica la 'Stella al Merito del Lavoro'. Dal 2008 al 2012 ha diretto la rivista FOR. Dal 2010 è Presidente AIF Emilia Romagna.

¹³² **Cesare Frassoni** (1712-1801), è un educatore dei più accreditati, il quale sin da giovane scrive delle proposte atte a migliorare la qualità di vita dell'intera comunità, concependo una serie di iniziative particolarmente moderne. Alcuni suoi manoscritti sono fortunatamente giunti

amici nati in questa città, hanno dato luogo al “Gruppo di Studi **FLUTTUANTI-FINALE-2012**”, quale ideale rinascita della cinquecentesca ACCADEMIA DEI FLUTTUANTI, rinata a Finale nel 1744 ad opera di Morando Morandi¹³³ e dal Frassoni stesso.

L'*Accademia dei Fluttuanti* ha in *Ludovico Antonio Muratori* l'ispiratore e un membro di grandissimo prestigio.

Se l'inizio del Cinquecento coincide con la conclusione del Medioevo e la nascita dei tempi moderni, due secoli dopo una seconda ventata innovatrice pervade l'intera Europa in ogni settore della conoscenza, con l'intento di formare una società nuova capace di elevarsi fisicamente e culturalmente. Molti educatori e uomini di pensiero concepiscono per la prima volta una società basata sulla onestà di intenti, l'operosità di tutti per un benessere comune, così da debellare la miseria che è figlia dell'ozio e degli egoismi personali. In quest'ottica sorgono e si irradiano nelle varie città italiane degli educatori che si rivolgono specialmente alla gioventù, per formare una mentalità orientata allo studio e al miglioramento della vita civile. L'azione dunque di Morandi e Frassoni è altamente positiva, in quanto evidenzia che anche nei piccoli centri si respirava una intensa volontà culturale rivolta ad ogni strato della popolazione.

Alla luce di queste realtà locali, ben si inserisce una affermazione del filosofo tedesco Arthur Schopenhauer:

“Un popolo che non conosce la propria Storia è circoscritto al momento presente della generazione contemporanea; solo per mezzo della conoscenza della Storia un popolo diviene conscio completamente di sé stesso”.

Per sottolineare queste realtà, spesso dimenticate, nel 1993 si svolse a Finale una giornata di studi dedicata all'*Accademia dei Fluttuanti nel 250° anniversario della sua fondazione*, a cui seguì una pubblicazione edita

sino a noi: da essi traspare una genuina e modernissima idea socialitaria da lui concepita e scritta col titolo di *Progetto per la Nazionale Industria*, anticipante di quegli ideali che di lì a qualche decennio saranno fatti propri dai fautori della Rivoluzione Francese.

¹³³ **Morando Morandi** (1693-1756), è un medico laureato all'Università di Padova sotto la guida di Vallisnieri e Morgagni, che ottiene la condotta a Finale condividendola con Eraclito Manfredi (fratello del celebre astronomo Eustachio, fondatore dell'Accademia degli Inquieti che diverrà, dopo l'unione con l'Istituto delle Scienze voluto nel 1711 dal conte Luigi Ferdinando Marsigli, importante motore di riforma per l'Università bolognese). Nel 1735 viene nominato medico del Serenissimo Principe ereditario di Modena e della sua consorte. Sempre in contatto con scienziati europei di alto livello, il Morandi riceve aggregazione da molte società mediche. Sin dal terzo decennio del Settecento è fautore della “Vaiolazione”, ossia dell'innesto preventivo del vaiolo come metodo di cura, collocandosi meritatamente tra i pionieri in Italia di questa pratica. Nel 1751 fonda a Modena l'Accademia dei Medici Congetturanti che sarà una originale e innovativa modalità di miglioramento nella professione medica.

dall'*Aedes Muratoriana* con i contributi di Giovanni Moi, Daniela Grana, Bruno Andreolli, Paola Di Pietro Lombardi, Umberto Moretti, Marina Calore, Luca Colombini e Francesco Gavioli.

Chi scrive è una persona che è nata ed è vissuta per vent'anni in uno dei comuni della Bassa Modenese terremotati. Ogni mese per oltre cinquant'anni ho continuato, da Bologna, ad avere relazioni con parenti e amici e vedere sempre con piacere il luogo dove mi sono formato e dove ho accumulato la *formazione fondativa* della mia esistenza. Oggi questo luogo è fortemente danneggiato. A Finale Emilia, è questo il nome del Comune, non ci sono state vittime, ma case, botteghe, fabbriche, chiese e monumenti hanno subito gravi danni e la vita è modificata in maniera profonda.

Pochi mesi prima del terremoto la Torre dei Modenesi di Finale appariva in tutta la sua imponenza.



Figura 1 - La Torre dei Modenesi di Finale prima del terremoto

E' crollata in due tempi ed è diventata il simbolo del terremoto in Emilia. L'immagine della Torre crollata è stata divulgata dal Times di Londra in tutto il mondo.



Figura 2 – Le macerie della Torre dei Modenesi di Finale dopo il terremoto

Finale era attraversata fino ai primi del novecento dal fiume Panaro ed era chiamata la **Venezia degli Estensi**, in quanto territorio del Ducato estense. Chi è nato a Finale, come ricordava lo scrittore finalese Giuseppe Pederiali scomparso di recente, continua a portare nel cuore l'immagine di questa bellezza e a intuire una vita di commerci e di scambi, in particolare con Ferrara e Modena. Una traccia di queste considerazioni sono presenti nella fotografia di Giambattista Magni (Figura 3) e in un dipinto che illustra l'arrivo di **Renata di Francia** e dello sposo **Ercole 2° d'Este** al Castello delle Rocche di Finale nel 1528 (Figura 4).



Figura 3 – Finale in una fotografia di Giambattista Magni ¹³⁴



Figura 4 – Finale in un dipinto del XVI Secolo ¹³⁵

¹³⁴ Fotografia tratta da *Finale Emilia nelle fotografie di Giambattista Magni* (1857-1937) edita dal Circolo Culturale Carc nel 1977

¹³⁵ Dipinto che raffigura l'arrivo di **Renata di Francia** e dello sposo **Ercole 2° d'Este** al Castello delle Rocche di Finale nel 1528

Sia la Torre a sinistra, *il mastio del castello delle Rocche* , che la Torre dei Modenesi o dell'orologio, sono crollate.



Figura 5 – Finale: rovine dopo il terremoto

I volontari , la protezione civile e le forze pubbliche , arrivati sul posto a portare un eccezionale contributo di partecipazione attiva e risolutiva, colsero subito la qualità e le caratteristiche di questi luoghi pochissimo conosciuti. Ai giornalisti televisivi non sfuggì il fatto che questa parte dell'Emilia, così lontana dai percorsi turistici, oltre che essere una formidabile area produttiva (si pensi a Mirandola con il distretto del biomedicale) aveva conservato un ricchissimo tessuto di architettura civile e religiosa. Videro una catastrofe diversa da quella drammatica dell'Aquila, qui era cancellata o fortemente compromessa un'area vastissima con migliaia di segni architettonici feriti e con l'edilizia rurali risalente al settecento distrutte al 90% . Chi abita o ha abitato in questi luoghi ne sa quanto basta per orientarsi in un millennio di storia. In questa pianura vasta, puntellata di città come Modena , Nonantola, Mirandola, Carpi, Medolla, Cavezzo, Novi, Concordia, San Possidonio, Crevalcore, Finale, San Felice, Bondeno, Mirabello, Cento, Sant'Agostino, Poggio Renatico, Ferrara.. , è diffusa una conoscenza intuitiva e familiare del Medioevo, del Rinascimento e del secolo dei Lumi. Case, palazzi, castelli, scuole, chiese,

edilizia rurale, canali.. davano (e parzialmente continuano a dare) un carattere inconfondibile al territorio.

Una pianura facile , amichevole e assolata e, al tempo opportuno, avvolta nelle nebbie, amiche anche loro.

Qualche mese dopo il terremoto , un gruppo di amici bolognesi, nativi di Finale, ha dato vita all'idea di raccontare la storia di Finale, a cittadini di Modena e di Bologna (che distano 50 chilometri). Con cinque conferenze in Musei e Accademie abbiamo incontrato circa 350 persone . Certi contenuti li abbiamo studiati altri li abbiamo chiesto ad esperti. Abbiamo colto lo stupore nei partecipanti per una bellezza perduta. Una bellezza sommersa, fatta di centri storici armoniosi e semplici, ma insistita , diffusa, ampia.

Abbiamo allora pensato di sviluppare una seconda idea. Creare gruppi per studiare ed imparare insieme cose da raccontarci e da raccontare. In questa scelta era presente l'idea dello 'studiare insieme', concetto chiave dell'Associazione Italiana Formatori, un sodalizio nel quale opero da diversi anni.

In altre parole contrastare la perdita dei monumenti con il recupero della storia. Con la fiducia che in questo modo si sarebbe potuto avere una maggiore presenza e vigilanza più accorta sui programmi di ricostruzione.

I temi li abbiamo circoscritti al *settecento* cercando di creare uno sfondo fatto di *cultura , commercio, produzioni e diffusione del pensiero scientifico* in tre città del Ducato estense : Modena , Reggio e Ferrara. Su questo sfondo, nelle nostre intenzioni andranno proiettate le storie dei singoli paesi e nel nostro caso Finale Emilia.

L'esperimento è impostato, ha visto l'iscrizione di una quindicina di persone (con adesione formale fatta di foto e profilo personale) , che sta ricevendo documenti di studio ma non è ancora partito. E' probabile che l'affollarsi delle iniziative culturali pubbliche in corso e la presenza molto attenuata ma continua del terremoto, non predisponga a questo tipo di impegno. O forse il progetto ha bisogno di un tempo più lungo di gestazione. *L'anima del luogo deve essere scoperta allo stesso modo dell'anima di una persona. E' possibile che non venga rivelata subito. La scoperta richiede molto tempo e ripetuti incontri.*¹³⁶

Noi continuiamo a studiare in archivi e biblioteche, a sviluppare contatti con le Università e con le Accademie ancora attive e a divulgare ogni mese documenti e reprint.

¹³⁶ James Hilmann, *L'anima dei luoghi*, Rizzoli 2004

Tre citazioni sul terremoto e il ricordo di un grande scrittore finalese.

'L'unico aspetto positivo delle catastrofi naturali è che ci costringono, anche se brutalmente, a rivivere il legame profondo che abbiamo con la terra, il nostro paese, le sue persone, le loro storie, le loro vite e a non farci domande e compiere azioni che, purtroppo, non ci sono più abituali'. Michele Serra

'Il terremoto qui in Pianura Padana, è sempre stato un evento lontano dai nostri pensieri, dalla nostra consapevolezza, dalla nostra quotidianità. Ora invece in modo brusco e improvviso, ha fatto tremare le nostre certezze. Si tratta di un'esperienza difficile da affrontare per ogni persona, ma per i bambini tutto risulta ancora più complesso a causa delle capacità cognitive ed affettive ancora in fase di sviluppo'¹³⁷

Commozione e dolore a guardare le cose dalla lontananza televisiva. Angoscia e terrore per chi è nel terremoto: manca la terra sotto i piedi e saltano le coordinate della ragione, sopraffatta dall'angoscia. La madre terra fulmineamente matrigna: catastrofe imprevedibile e incalcolabile; moralmente insopportabile il figlicidio che promana dalle sue viscere (parliamo del senso comune: ma anche gli scienziati devono cimentarsi con la povertà delle loro statistiche). Letteralmente : il terremoto è impensabile. Nella guerra c'è almeno il vantaggio di una certa prevedibilità degli accadibili e la possibilità di odiare il nemico: la guerra è paranoica; il terremoto è schizofrenico: inutile predicare un poco di logica nei comportamenti immediati: fermi dove siete durante la scossa, al massimo piazzatevi in piedi sotto un architrave o accucciatevi sotto un tavolo; prima di scappare aspettate che gli oggetti intorno a voi abbiano finito di cadere: c'è generalmente un intervallo prima della prossima scossa: scappate allora. Inutile: per tutti il terrore è cattivo consigliere. Il terremoto è un monumento al Caso, il nome che diamo al limite, fatale e invalicabile, del potere umano: il segno della fragilità di tutti e di ciascuno. Mal comune: che, se non è, come si dice, mezzo gaudio, sia almeno un potente fattore di solidarietà e comunanza: una virtù che a noi italiani sembra riconosciuta nel mondo intero. Peccato che occorran i terremoti perché gli umani scoprono, e riscoprono, l'uguaglianza dei diversi dietro l'infelicitante diversità degli uguali. Infine, poiché l'esperienza del cataclisma sconfigge il principio di realtà, i terremotati devono sapere che per molti mesi anche

¹³⁷ **Francesca Bianchessi**, dirigente reggente dell'Ufficio Scolastico territoriale di Mantova.

dopo che la crosta sotto i piedi sarà pacificata, avranno incubi, con difficoltà a distinguere la realtà(mondo ad occhi aperti) dal sogno(che è mondo ad occhi chiusi). Non ce ne spaventiamo: a tutte le ferite occorre tempo per diventare cicatrici. Si ricostruiranno torri, campanili, chiese e capannoni: ma sui muri debitamente -come nei cimiteri- una lapide in memoria.¹³⁸

La notorietà e il trasferimento a Milano non lo avevano cambiato. Giuseppe Pederiali, anche dopo tanti anni passati in città, era rimasto un finalese vero: sincero, talvolta aspro, genuino. Uno che non le mandava a dire, soprattutto se poteva conversare amabilmente in dialetto. Lo scrittore che ha raccontato e reso internazionale la fumana della Bassa è morto all'ospedale Fatebenefratelli di Milano dove era ricoverato da circa un mese dopo essere stato travolto da un'auto davanti alla sua abitazione meneghina. Era stato in coma, aveva provato a lottare, aveva anche dato la sensazione di non volersene andare, ma ieri mattina ha dovuto dire addio. Lascia il figlio Davide e la moglie Ivana, ma soprattutto lascia un vuoto incolmabile nella letteratura italiana, di cui era diventato protagonista grazie alla capacità di reinventarsi. Perché dopo i primi romanzi di fantasia, ambientati in quella Bassa che tanto amava e dove inseriva personaggi ispirati alla sua quotidianità finalese, aveva poi deciso di cimentarsi con i gialli, rendendo famosa l'ispettrice Camillia Cagliostro, capace di risolvere casi intricati in una Modena reale, descritta meticolosamente. E poi ancora i romanzi storici e, in ultimo, "L'Amore secondo Nula", il sentimento umano raccontato attraverso gli occhi del suo cagnolino.(...)Lo scrittore amava ripiombare nel suo paese senza magari annunciarlo agli amici. E poi si presentava a casa loro o nelle loro botteghe per conversare e "spettegolare" di politica e storia. Voleva riportare il fiume Panaro in centro storico, lo sognava insieme all'amico Berto Ferraresi con cui aveva fondato l'associazione R6J6, depositaria della storia di quella città che ha appena compiuto mille anni e per cui era stato nominato nel consiglio dei "saggi" dopo aver ricevuto, qualche anno prima, il "San Zenone d'Oro", il premio ai finalesi più celebri. Pederiali era tornato anche nel periodo dell'emergenza terremoto. Non da scrittore di fama internazionale, ma da finalese, per piangere la sua Finale. All'amministrazione aveva poi scritto una lettera per l'impegno che stava mettendo nel gestire il dramma. «E gli ho risposto - dice commosso il sindaco Fernando Ferioli - Non so se quella missiva abbia potuto leggerla. Con lui ho chiacchierato tante volte, mi piaceva camminare nel nostro paese. Non risparmiava critiche a chi amministrava

¹³⁸ **Gino Zucchini**, psicanalista bolognese nato a Finale Emilia

Finale, ma lo faceva con la passione di un esule che ama la sua città. Avrei voluto averlo qui il 20 maggio, per ricordare un anno dal terremoto. Perché, posso dirlo, dopo la torre e il castello ora il fato ci ha portato via anche un altro simbolo di Finale. Avevamo un sogno e ora più che mai cercherò di realizzarlo: ricostruire il bosco della Selvabella».

“I piedi bene dentro la propria terra e la testa tra le nuvole, magari fino a sfiorare la luna...”, ecco, attraverso un passaggio de L’Osteria de la Fola, il Pederali che sarà ricordato nella Bassa, il cantore di un mondo fantastico che ha fatto appassionare alla lettura centinaia di ragazzini.¹³⁹

Galileo DALLOLIO



AVANZI DI GALERA¹⁴⁰ LE RICETTE DEL POCO DI BUONO

Questo libro scritto dai carcerati sfiora il documentario per poi perdersi nella letteratura. Originale come tematica, ha avuto il riconoscimento del Premio Cenacolo con una giuria presieduta da Umberto Eco e rappresenta, a partire dal titolo, un autoironico, realistico e anche a suo modo doloroso percorso umano di chi, dietro le sbarre, insegue il sogno di poter consumare un pasto degno di questo nome, ripercorrendo a volte in maniera quasi ossessiva i sentieri di una memoria che diventa immaginazione, profumo, colore e vera acquolina nelle situazioni più esasperate.

Esalta il senso della solidarietà che accomuna nella sorte e che si evince dagli scritti senza filtri o finzioni.

¹³⁹ **Francesco Dondi**, Gazzetta di Modena, 4 marzo 2013

¹⁴⁰ **Avanzi di galera**; Edizioni Guido Tommasi ; prefazione di Renato Vallanzasca. Il libro può essere acquistato on line.

Da un progetto nato dall'Associazione "Il Due," fondata da Emilia Patruno per la comunicazione dal carcere, nel carcere.

La vita del carcere, libertà a parte, è raccontata dalla viva voce(si fa per dire) degli autori che firmano con una sigla l'autenticità dei loro scritti, contenitori di speranze e di desideri.

Chi vive "fuori" si trova proiettato in un mondo incredibile e San Vittore, provenienza di queste testimonianze di umanità, diventa **CASA** per molti di loro, lontani dal giorno della libertà. Ed ecco come, in questo contesto vengono realizzati sogni quasi impossibili .La casa ha per antonomasia i profumi della cucina e diventa centro di focolare domestico che qui tanto focolare non è.

In natura nulla si crea e nulla si distrugge: questa legge, attribuita al fisico Antoine Lavoisier dimostra come sia applicabile anche a un ramo meno scientifico come la cucina.

Le ricette contenute in "Avanzi di galera" hanno titoli che denotano creatività e senso dell'umorismo, **nonostante tutto**. "Pomodori alla vigliacca "Insalata canagliasca"" "Imbroglione di pollo" "Spaghetti alla disgraziata ""Zucchine in salsa per l'ergastolano". Quest'ultimo piatto venne preparato proprio per un amico ,Peppe, condannato all'ergastolo per reati gravi. I compagni di sventura con quello spirito solidale che nasce dalla partecipazione umana ,forti anche del fatto che dividevano la cella con un ex cuoco, decisero di fargli una sorpresa ignorando che se c'era una cosa che proprio a Peppe non piaceva erano le zucchine ,ma tant'è: quello passava il convento Per due giorni grattarono il fondo delle pentole per racimolare qualche crosta di formaggio ed avere qualche altro "ingrediente" con **lo spesino**,(così è chiamato l'acquisto del **sopravitto** dallo spaccio della prigione),come prezzemolo olio e aglio per migliorare l'ingrediente,descritto da S.M con dovizia di particolari e con l'abilità di un navigato chef:soprattutto per l'idea di grattugiare le zucchine con l'aggiunta di aglio e prezzemolo fresco e con questa crema condire la pasta.

" A pranzo servii i fusilli **in salsa verde**."scrive **S.M.** Peppe si leccò i baffi dalla bontà, mi chiese come era stata fatta : dopo aver saputo delle zucchine disse:-"**Mai dire mai**"- nella speranza che ciò valesse anche per la sua condanna a vita.

L'arte di arrangiarsi per necessità ricorda la mia determinazione nel cercare di cavare dalla terra dell'orto di guerra con un cucchiaino di legno ,una verza ghiacciata per preparare una zuppa con il pane duro insaporita con cipolla di ricupero e un pugno di orzo che doveva servire come cena per tutta una numerosa famiglia di sfollati che abitavano sotto casa. Avevo nove anni soltanto, ma la situazione di bisogno di questa gente stimolava la mia volontà di fare qualcosa e, anche se la zuppa non era al massimo del

gusto, lo scopo era stato raggiunto. La solidarietà era diventata condivisione del bisogno e delle privazioni che non è cambiata col tempo anzi, oggi si è rafforzata tanto da essere indispensabile. A pag.99 si legge: "Secondi e secondini, ovvero come riscattare delle bracioline di maiale troppo cotte o delle cosce di pollo mezze crude, come setacciare le uvette nei cereali per delle autentiche empanadas". Queste **operazioni** culinarie venivano eseguite con utensili di fortuna: il coperchio di una scatola di sardine affilato come una lama e arrotolato faceva da **taglino**, una scatola di pelati bucherellata e aperta in verticale diventava una grattugia o un colino.

"Avanzi di Galera" si rivela un **contenitore di umanità** e di inimmaginabili risorse, in un misto di candore e di angoscia appena percepibile... "Ogni tanto sprofondo in un'altra dimensione

e creo": dice G:M:...Ecco un litro di latte prossimo alla scadenza. Pentola, bollire: riso, tre pugni. Dentro... colpo finale, il cacao..."flash di vita e di volontà nel credere nelle proprie risorse creative, con ogni mezzo.

Le privazioni non degenerano mai nella rabbia e nemmeno nella rassegnazione. Piuttosto nell'accettazione, come riscatto di una pena da scontare con il minor danno possibile e nella nicchia della memoria è tenuta costantemente accesa una piccola luce di speranza.

In un passato programma t.v. un reportage dal titolo "I liberanti" dove la vita del carcere si ripropone con una maggior intensità di vissuto, anche per via delle immagini, l'argomento cibo diventa parte predominante insieme ad una sorta di tacita malinconia quando un "amico" diventa liberante: se ne va qualcuno con il quale si era condivisa la solitudine, le confidenze e quella sorta di complicità che, nel bene e nel male, fa sopravvivere. Sia il libro che il programma hanno toccato le corde della sensibilità e della riflessione in ciascuno di noi. Una volta almeno nella vita siamo stati anche noi "liberanti".

Anna Maria COSSU CRISCUOLO



REDAZIONE



Anna Maria COSSU CRISCUOLO

Direttore Responsabile

Giornalista pubblicitista free lance e scrittrice, studi classici e politecnico. Tecnico pubblicitario e diploma Istituto lingue orientali. Paroliere alla SIAE .Ha operato in diversi settori dalla moda al design all'arredamento.

Ha scritto numerosi articoli per le riviste "La Precollina"; "Arte e Dintorni" divenuta poi "Italia Arte"; "Look Magazine" con Monviso di Cuneo. Attualmente collabora con "Settenews"(notizie in un click on line). Ha pubblicato libri a varie tematiche ed è critico artistico letterario. Organizzatrice di eventi, tra cui Parole in punta di Shaker, concorso creativo letterario internazionale. Relatrice al Salone del Libro con tavole rotonde organizzate dal "Bosco Stregato" di Tommaso Lo Russo.



Ernesto VIDOTTO

Direttore Editoriale - Cura la rubrica **Persone e Comunità**

Nato nel 1953, laureato in Lettere. Tra il 1973 ed il 1978 impegnato nel movimento dei quartieri spontanei torinesi. Consigliere di Circostrizione dal 1978 al 1990, con deleghe a Cultura, Istruzione e Sport. Nel 1982 ha costituito il Centro Studi Cultura e Società, di cui è attualmente Coordinatore. Professionalmente si è occupato di Formazione, sin dagli anni Ottanta. Dal 1991 al 2007 responsabile Formazione del Personale della Regione Piemonte. Dal 1998 al 2012 collabora al Rapporto sulla Formazione nella PA del Dipartimento Funzione Pubblica. Dal 1998 al 2003 cura il Rapporto sulla Formazione nella Regioni. Impegnato in AIF dagli Anni Novanta ha ricoperto vari ruoli: Presidente Aif Piemonte (2003-2009); V/Presidente Nazionale (2009-2012); Responsabile Settore PA e Coordinatore Premio Basile (2004-2012); Consigliere Nazionale (dal 2003 a oggi). Fa parte della redazione di FOR dal 2003. Impegnato in attività di volontariato sul territorio.



Gianni AGNESA

Cura la rubrica Buone pratiche

Nato a Cagliari nel 1956. Laureato in ingegneria, ha inizialmente svolto attività di ricerca e didattica presso l'Università di Cagliari. Successivamente si è dedicato a tempo pieno alla formazione e all'assistenza tecnica per la Pubblica Amministrazione. E' responsabile di progetti di nazionali e internazionali. Come consulente ha coordinato progetti per la riorganizzazione di PA, lo sviluppo della funzione formazione, la messa a punto di metodologie innovative di rilevazione dei fabbisogni e di pianificazione. E' project manager presso il Formez PA.



Maria Giulia ALEMANNO

Cura la rubrica Tracce d'arte

Artista, giornalista, critico d'arte, è stata collaboratrice dell'editrice La Stampa e responsabile del settore artistico di Torino Magazine. Con l'Associazione Culturale Onlus Elegguà promuove ed organizza eventi in Italia e all'estero. Cura due blog dedicati alla cultura e all'arte: Maria Giulia Alemanno artista senza confini e Maria Giulia Alemanno LiberaMente.



Mario BARBERO

Cura la rubrica L'angolo dell'Autore

Scrittore, commediografo e giornalista iscritto all'O.d.G. E' critico letterario e direttore della testata *MTBmagazine*. Ha curato la sceneggiatura dei filmati *Il ventre di Torino* per RAI-SAT e del video *Il Museo Pietro Micca e dell'Assedio di Torino 1706*. Ha pubblicato una ventina tra romanzi e racconti. E' docente all'UNITRE di Torino.



Alessandro BERTOLINO

Cura, con Cristina Codazza, la rubrica *Il Sole e la Luna*

A volte...poeta, come ama definirsi è appassionato di letteratura, fotografia e musica (in particolar modo blues, jazz e rock “primigenio” americano). Le sue liriche sono pubblicate in innumerevoli raccolte letterarie. Alcune sono state tradotte in portoghese e rumeno. Presente su YouTube con videopoesie, interviste e letture di brani, sia suoi che di altri autori. Con Cristina Codazza ha ideato e coordina *l Martedì d'Autore*”, appuntamento/evento per poetesse e poeti contemporanei del Centro Studi Cultura e Società, con cui collabora da anni, anche a livello di giurie.



Vittorio CANAVESE

Cura la rubrica *Non ci sono più i film di una volta*

Appassionato di cinema, frequenta festival cinematografici per soddisfare la curiosità di cinema che non si vede abitualmente nelle sale o che ci arriverà 1dopo. E’ tra gli organizzatori del ForFilmFest, Rassegna di cinema per la formazione.



Massimo CENTINI

Cura la rubrica *Folklore e società*

Anno 1955, laureato in Antropologia Culturale. Ha lavorato con Università e Musei italiani e stranieri. Le attività più recenti: a contratto nella sezione “Arte etnografica” del Museo di Scienze Naturali di Bergamo; ha insegnato Antropologia Culturale all’Istituto di design di Bolzano. Attualmente collabora con l’Università Popolare di Torino dove è titolare della cattedra di Antropologia Culturale; insegna “Storia dell’antropologia criminale” ai master di Criminologia del “Santo Spirito” di Roma e ai corsi organizzati da MUA Movimento Universitario Altoatesino di Bolzano. Scrive su “Avvenire”, “TuttoScienze” “La Stampa” e collabora con Radio Rai.



Cristina CODAZZA

Cura, con Alessandro Bertolino, la rubrica **Il Sole e la Luna**

Nata a Torino nel 1965 dove risiede e lavora. Autrice di poesie, haiku e narrativa bonsai è ideatrice e curatrice, con Alessandro Bertolino, di rassegne e iniziative letterarie ed artistiche volte alla divulgazione della poesia italiana e straniera, attraverso letture pubbliche e discussione critico-biografica sugli autori, nonché alla promozione dell'opera di poeti emergenti nel panorama poetico nazionale. Giurata in premi letterari nazionali ed internazionali è anche curatrice di prefazioni ed analisi critiche di testi e sillogi poetiche. Collabora attivamente con il Centro Studi Cultura e Società dal 1994 di cui è attualmente membro.



Tiziana GOZZELINO

Cura la rubrica **Oltre confine**

Insegnante di lingua inglese. Laurea in lingue e letterature straniere moderne, dottorato di ricerca in anglistica. Autrice di articoli e recensioni per riviste letterarie. Membro di giuria in concorsi letterari del Centro Studi Cultura e Società.



Maria Alessandra MARCELLAN

Cura la rubrica **Noterelle di storia**

Membro dell'Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano, Comitato di Torino. Laureata in Lettere presso l'Università di Torino, docente fino al 1992, collaboratrice con il Museo Nazionale del Risorgimento Italiano di Torino, poi con l'Associazione 1706-2006 per la celebrazione del tricentenario della Battaglia di Torino, autrice di brevi saggi storici e ricerche.



Franco MARMELLO

Cura la rubrica Comunicare secondo Natura

Giornalista e scrittore. Responsabile Italia della Bottega del cambiamento. (www.bottegedelcambiamento.it). Membro dell'Associazione Italiana Formatori



Mario PARODI

Cura la rubrica Pentagramma sportivo

E' un arzilla insegnante di materie letterarie in pensione (come ama definirsi). Autore di diverse pubblicazioni fra poesia e saggistica. Ultimamente si è particolarmente interessato al mondo dello sport e del jazz. Darwin Pastorin lo ha definito "*ciclista onirico*", Gianluca Favetto "*ingordo di vita*". Da sempre attivo come operatore culturale nella realtà torinese, vive costantemente attratto dalla bellezza.



Serena SELVAGGIO

Cura la rubrica Menti d'inchostro

Anni 21, laureanda in materie letterarie presso la Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di studi in Lettere, curriculum moderno. Autrice di testi poetici e narrativi. Appassionata di critica letteraria e giornalismo. La redazione di Cultura e Società rappresenta la sua prima esperienza nel settore



Danilo TACCHINO

Cura la rubrica Dalla sindrome di Prometeo alla scienza di Star Trek

Sociologo, giornalista, scrittore e poeta. Ha al suo attivo testi poetici legati al contenuto scientifico e tecnologico, pubblicati dal 1983 ad oggi, racconti di stampo sociale, alcuni romanzi storici e Saggi divulgativi sulle tematiche del mistero con approfondimenti sui territori di Liguria e Piemonte. Responsabile Piemontese dal 1989 al 2000 del Centro Ufologico Nazionale. Docente di Sociologia Industriale e di Ufologia all'Università Popolare di Torino nel 2000 e 2001.



Paolo VINAI

Cura la rubrica Schegge di Borgo

Anni 61, torinese d'origine e nascita, condivide la sua vita con la moglie, Elena, la figlia Giulia, Spud, cane trovato. Bilingue (piemontese ed italiano), laureato in storia contemporanea, giornalista professionista. Il suo ultimo libro "Incroci Roma Torino - Biglietti per il presente con scontrini di memoria", uscito nel dicembre 2012, scritto col collega romano Daniele Poto, tratta, sul filo della cronaca e della memoria, del rapporto tra le due capitali d'Italia ieri ed oggi



Daniela ZINETTI

Cura la rubrica Luoghi del sapere

Ha insegnato nelle scuole primarie, occupandosi di organizzazione e formazione degli insegnanti. Presso l' U.S.T. si è occupata di integrazione degli alunni disabili e partecipato al tavolo tecnico di valutazione dei progetti per le fasce deboli. Poetessa e accademica, nel 2008 ha pubblicato una silloge. Sue liriche sono presenti in antologie e riviste. Premiata in concorsi nazionali e internazionali.



Centro Studi Cultura e Società

Tel: 011 4333348 – 347 8105522

Sede legale: via Cesana 56 10139 Torino

Sala eventi: via Vigone 52 (Torino)

Email: cultsoc@fastwebnet.it

Sito: <http://culturaesocieta.gsvision.it/>

(NB. L'indirizzo del sito deve essere copiato nella barra di Internet)

C/C Postale n. 1009353721

Codice IBAN IT21P0760101000001009353721

CF 04303680013

Istituto di ricerca e di documentazione - Associazione di volontariato culturale senza fini di lucro. Registrazione a Rivarolo il 17/12/82 (Atto 1181, Vol.170) - Revisione statuto registrata a Rivarolo l'8/11/91 (Atto 343 Vol.1/A) - Ultima revisione dello Statuto approvata dall'Assemblea dei Soci del 26/06/2012 – Registrazione: Atto 12437 serie 3 Cod. 109T del 28/08/2012 a Torino.

Iscrizione Registro Associazioni del Comune di Torino (DGR n. 2012-06759/001 del 4/12/2012)