

Numero

528
595
6 aprile 2024



la Repubblica



Focus



MERCATO IMMOBILIARE

**Una generazione in affitto:
perché i giovani italiani non
comprano più casa**

**Per la serie:
I grandi enigmi
della scienza**

CULTURA
OMMESTIBILE

Con la cultura
non si mangia
Giulio Tremonti
(apocrifo)



ISSN 2611-884X



9 772611 884003

tabloid

Il Governo caliginoso *



* Dante.
Purgatorio, XI-30

Numero

528

6 aprile 2024

In questo numero

I marxiani degli anni Sessanta di **Paolo Cocchi**

Metamorfosi di **Mariangela Arnavas**

Il cappello di paglia di **Francesco Cusumano**

Tra la gente del Village di **Danilo Cecchi**

La montagna disincantata di **Susanna Cressati**

La memoria di Kalpesh Lathriga di **Gianni Biagi**

Non Tre Sorelle di **Tommaso Chimenti**

Perle elementare fasciste a cura di **Aldo Frangioni**

Apologia di un vero ribelle di **Alessandro Michelucci**

I sogni di Maia di **Giovanna Sparapani**

La bellezza, mio padre e Dostoevskij di **Margherita Maestrini**

Preziose Miniature a Palermo a cura di **Stefania Balestri**

Texture d'arte di **Elisabetta Pastacaldi**

Piero e la Leggenda della Vera Croce: il riconoscimento della Vera Croce (1460)
e il San Ludovico (1461) di **Giuseppe Alberto Centauro**

e le foto di **Carlo Cantini**

e i disegni di **Lido Contemori, Mike Ballini e Paolo della Bella**

Direttore editoriale
Michele Morrocchi

Direttore responsabile
Emiliano Bacci

Redazione
Mariangela Arnavas, Gianni Biagi, Sara Chiarello,
Susanna Cressati, Aldo Frangioni, Francesca Merz,
Sara Nocentini, Sandra Salvato, Barbara Setti,
Simone Siliani

Progetto Grafico
Emiliano Bacci



Editore
Tabloid società cooperativa
Iscr. ROC N. 32478 - P.Iva 05554070481
Via Giovanni dalle Bande Nere, 24 - 50126 - Firenze
www.tabloidcoop.it
© Riproduzione riservata

Registrazione del Tribunale di Firenze n. 5894 del 2/10/2012
ISSN 2611-884X



redazioneculturacommestibile@gmail.com



www.culturacommestibile.it



www.facebook.com/cultura.commestibile

di Paolo Cocchi

I marxiani degli anni Sessanta



Louis Althusser

Gli anni Sessanta e Settanta del secolo scorso hanno visto una straordinaria fioritura del pensiero critico. Si può affermare che ancora oggi il dibattito filosofico si svolge sulla scia dei temi e dei problemi che furono impostati e più o meno risolti in quel periodo. Habermas e Rawls, sul versante liberale; lo strutturalismo francese di Levi Strauss; la psicoanalisi di Lacan; Foucault, Deleuze, Derrida hanno prodotto in quel ventennio le loro opere maggiori. A partire dagli anni Sessanta del secolo scorso cominciò a prendere forma anche una lettura del pensiero di Marx fortemente innovativa, pur interna alla “tradizione” marxista. Alle spalle di coloro che intrapresero quest’opera (mi riferisco principalmente al francese Louis Althusser e, per l’Italia, a Cesare Luporini) stava, come principale obiettivo polemico, non solo il materialismo dialettico staliniano, dominante nel campo marxista sovietico fino al ’56, ma anche quel marxismo “umanistico” di derivazione più o meno esistenzialista e fenomenologica che pure aveva costituito un elemento di grande vitalità culturale negli anni dell’immediato dopoguerra. Per la loro “rilettura” del *Capitale* questi autori non si rivolsero tanto ai predecessori illustri non omologabili, in tutto o in parte, allo stalinismo come Lenin, Gramsci o Lukacs, né tantomeno ai teorici “revisionisti” della Seconda Internazionale come Kautsky e Bernstein. La rivendicazione della scientificità marxiana si apparentava piuttosto alla “rivoluzione” epistemologica strutturalista che, nel frattempo, partendo dalla linguistica saussuriana, aveva fecondato il campo delle scienze umano-sociali. Queste brevi note vanno intese come un invito alla rilettura: principalmente dei saggi althusseriani contenuti in “Leggere il Capitale” (1965) e di quelli luporiniani raccolti poi in “Dialettica e Materialismo” (1974). Sia Luporini che Althusser cercano, in un Marx definitivamente staccato da Hegel, le fondamentali teoriche di una sociologia scientifica, la “rottura epistemologica” con la tradizione filosofica umanistica, il superamento della metafisica (fosse pur materialistico-dialettica), una visione finalmente non ideologica del vivere sociale. Non c’è più una “essenza umana” da ricercare dietro l’alienazione e la cui purezza si tratterebbe di realizzare con il socialismo; nemmeno nella forma in cui l’esistenzialismo sartriano aveva posto il problema affermando che nell’uomo l’esistenza precede l’essenza, e cioè che l’uomo è “libertà”. Tutte le forme di coscienza vanno intese a partire dalla struttura sociale perché è a partire da questo “medium” che esse si pro-

ducono a partire dalla naturalità umana. Ma Luporini e Althusser rifiutano anche l’idea che l’indagine sociologica debba uniformarsi metodologicamente alle scienze empiriche. Il “campo” proprio della nuova scienza della società, genialmente individuato da Marx nei “rapporti sociali di produzione”, è un campo specifico, un nuovo oggetto tout court. Questi rapporti formano una “struttura” relazionale oggettiva, alla quale gli uomini danno vita e nella quale entrano indipendentemente dalla loro volontà, che condiziona l’insieme delle altre loro costruzioni sociali, istituzional-politiche e culturali. Questo “campo” va analizzato con una metodologia propria, seguendo la “logica specifica dell’oggetto specifico”. Ne segue una messa a punto della “dialettica” che da automovimento del pensiero, come in Hegel, diviene logica relazionale di oggetti sociali (come la merce) la cui realtà non va rintracciata nel loro dichiarato manifestarsi ma nelle relazioni sottostanti, non apparenti, che ne determinano le “forme” e che debbono essere ricostruite per forza di astrazione. La novità scientifica di Marx consiste non tanto in un capovolgimento materialistico di Hegel quanto nella fondazione di una nuova scienza che non ha in Hegel precedenti.

Nella ricostruzione della trama sottostante ai fatti sociali, la storia cede il passo al sistema e si precisa così il senso della celebre frase di Marx, per il quale l’anatomia dell’uomo è la chiave per comprendere l’anatomia della scimmia. Si fa cioè giustizia di ogni teoria dell’origine (contrattualistica o natural-spirituale) della società. La società esiste non perché l’uomo sia in possesso di una qualche qualità essenziale o virtù specifica ma perché, empiricamente, evolutivamente, la specie umana si è costituita socialmente e in queste relazioni si è sviluppata e ha acquisito le differenziate caratteristiche culturali. Non è guardando alla storia, ai suoi corsi e ricorsi, alle sue regolarità evenemenziali, che si possono trarre indizi previsionali (cioè teorie o filosofie di essa). Leggi tendenziali, valide per tutte le società umane, si ricavano solo dall’analisi del sistema del presente. Leggi che si mostrano nel funzionamento del capitalismo in modo finalmente chiaro proprio perché esso le occulta. Il sistema del presente si fonda su rapporti di produzione che sono in realtà

rapporti di sfruttamento camuffati da “libera” contrattazione tra le parti sociali. Questo camuffamento rende possibile un “dominio” che si svolge in un ambiente progressivamente liberale e democratico basato sul consenso. Il potere cessa di essere direttamente asservente (come nella società feudale o nello schiavismo, in cui il lavoratore o è proprietà diretta del signore o è legato a lui da un rapporto di servaggio senza vie di uscita) per divenire anche un potere che concede e “libera” purché i rapporti economici fondamentali non siano toccati. In questa interpretazione del marxismo riacquistano centralità sia la distinzione tra scienza e ideologia che le forme della “soggettivazione”. Ma la collocazione del marxismo nel solco della tradizione scientifica non avviene scimmiettandone le metodologie (come invece accade per la sociologia empiristica basata su indagini statistiche). Questo nuovo Marx, scienziato più che filosofo o economista, offre anche una solida base (il materialismo storico) nel quale inquadrare le altre scienze umane (antropologia, linguistica, psicologia del profondo) che potranno così offrire una visione d’insieme coerente del comportamento dell’uomo. Su un punto però Althusser e Luporini divergono: sul ruolo della “soggettività”. Per il filosofo francese essa è sempre ideologica, prodotta dai rapporti sociali che la costruiscono, la preformano e la insediano nei corpi viventi attraverso “pratiche” e “discipline”. Althusser sviluppa un discorso che ha non poche assonanze con quello di Foucault ed entrambi partecipano a quella “morte del soggetto” che è il tema centrale dello strutturalismo francese. Con questa differenza, che per Althusser si può dare “scienza” contro “ideologia” (distinzione che in Foucault viene dissolta). In Luporini, meno incline a una rottura completa con la tradizione filosofica, la soggettività umana rimane il luogo di una dialettica immanente di costrizione/liberazione, dove la coscienza critica può effettivamente far evolvere i “soggetti”, storicamente dati e condizionati, al punto di vista scientifico (inteso ovviamente non come assoluto o metastorico).

L’analisi sistematica contenuta nel *Capitale* e messa in luce dai nostri autori mostra anche un altro aspetto della teoria che ormai la vulgata dei critici odierni del marxismo tende a non prendere in considerazione. I modi di produzione costituiscono tipi di società in modo non rigido e meccanico. Il “tipo” è caratterizzato dalla dominanza e non dall’esclusività. Ad esempio la “forma di merce” è esistita fin dall’antichità ma solo a partire dalla rivoluzione industriale essa è divenuta dominante condizionando e sottomettendo



Cesare Luporini

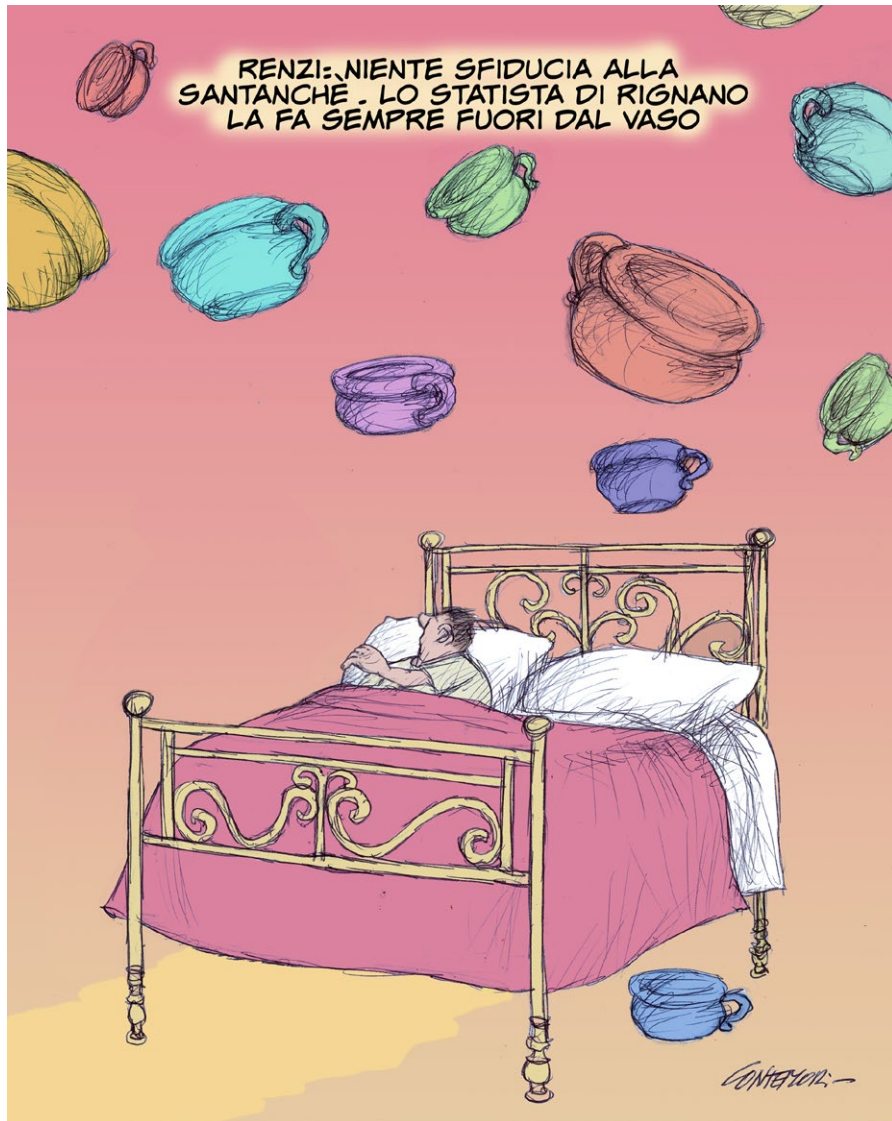
alla propria logica ogni altra produzione. Sia Althusser che Luporini danno grande rilievo alla seguente frase di Marx contenuta nella *Introduzione del 1857 al Capitale*: «In tutte le forme di società vi è una determinata produzione che decide del rango e dell’influenza di tutte le altre. È una luce generale che effonde su tutti gli altri colori, modificandoli nella loro particolarità.» I tipi di società caratterizzati dal modo di produzione, hanno mostrato una certa progressione storica (società schiavistica, feudale, capitalistica). Tale progressione si è sviluppata dall’interno, per così dire, per contraddizione tra forze produttive e rapporti di produzione. Ma tale processo “stadiale” non è animato da una propulsione metastorica (o storicistica). Non ha caratteri di rigida necessità. Niente può escludere l’esistenza di società “miste”, in cui certi caratteri di un modo di produzione convivano con i caratteri di un modo di produzione diverso. E lo stesso vale per le forme del potere (forse *questo* Marx può essere utile per comprendere il “modello” cinese attuale.)

Questi aspetti della teoria marxiana che furono messi in luce tra gli anni Sessanta e Settanta sono stati poi completamente occultati dai critici successivi che hanno preferito riportare Marx a Hegel per fare del marxismo un “calco” materialistico dell’idealismo, e per rinchiudere lo “scienziato sociale” Marx dentro i confini più maneggevoli di una “filosofia della storia” messianica, profetica, a sviluppo necessitante: una delle tante. Gli sviluppi tecno-scientifici successivi del capitalismo, la sua capacità di riassorbire i conflitti e anestetizzarli (senza però togliere la sua caratteristica di sfruttamento del lavoro vivo); la crisi e il crollo del Comunismo reale; il complicarsi della stratificazione sociale sempre meno “leggibile” come riflesso di rapporti di produzione e sempre più, invece, in termini di “stili di vita” e scelte individuali; tutto questo ha reso facile dipingere Marx come un “cane morto”, un “profeta” ottocentesco, un vecchio filosofo della storia in cerca di un “paradiso” in terra. Insomma un affabulatore di “grandi narrazioni” che la ripresa post moderna di Nietzsche, unica forma di filosofia veramente, radicalmente, critica, avrebbe definitivamente spazzato via.

Certo egli fu un rivoluzionario, e come tutti i rivoluzionari, fu animato da un grande “ottimismo della volontà”. Ma non fino al punto di ottundere quella capacità di analisi e quel rigore logico che fanno del suo *Capitale* un monumento ancora non archiviabile, per la sua acutezza, vastità e profondità, di analisi scientifica della società *attuale*.

Nel migliore dei Lidi possibili

di Lido Contemori



Antico Memificio Ballini

di Mike Ballini



di Mariangela Arnavas

Metamorfosi



L'ultimo film di Todd Haynes, *May December*, si apre con titoli di testa scritti in maiuscolo con il carattere *impact*, quello usato per i titoloni dei giornali scandalistici e tra le prime immagini c'è quella di una farfalla, che si muove nascosta tra le foglie; uno dei personaggi principali del film dirà ad un certo punto che "bisogna proteggere le uova e i bruchi prima dello sviluppo in un ambiente adatto che darà loro la possibilità di diventare farfalle monarca". In questi elementi ci sono le principali chiavi di lettura del film, ambientato a Savannah (Georgia), tratto da una storia che fece scandalo negli anni '70: la protagonista, Gracie Atherton-Yoo, interpretata da Julianne Moore è una donna bianca, benestante, sposata con il fidanzato del liceo e con quattro figli; comincerà una relazione amorosa con il tredicenne Joe, Charles Melton, di origini samoane. I due saranno sorpresi ad amoreggiare nel negozio di animali dove stavano lavorando, lei verrà arrestata e condannata a sette anni di carcere; dall'unione nasceranno due gemelli, Gracie e Joe riusciranno a sposarsi quando lei sarà rilasciata.

Il film si apre dopo vent'anni, quando la coppia, ormai stabilizzata, accoglie sul prato della bella residenza di famiglia l'attrice Elizabeth, interpretata da Natlie Portman, che dopo aver partecipato a diverse serie TV spera di lasciare la sua carriera cinematografica, interpretando Gracie in un film indipendente.

Tutto sembra calmo e sereno, i figli stanno per diplomarsi e Gracie accoglie Elizabeth sul prato dove è organizzato il classico barbecue; l'attrice porta una bottiglia di vino e una scatola elegante che le hanno detto di consegnare alla padrona di casa; Gracie la prende con una certa motivata diffidenza anche perché all'interno del contenitore si trova della cacca. Il perturbante si manifesta quindi fin da subito e sotto la superficie levigata si intravedono crepe, si intuisce la finzione, la recita. In realtà è evidente che la coppia, pur dopo vent'anni non è stata accettata dal contesto sociale, le torte che Gracie continua a confezionare vengono acquistate solo per pietà, il figlio maggiore racconta che la madre gli ha rovinato la vita, Vili Fualaau, Joe, ormai quasi quarantenne, esagera con l'alcol, appare piuttosto depresso e alleva larve di farfalla in apposite gabbie vegetali per permettere loro di trasformarsi in farfalle.

Il tema della metamorfosi si intreccia con la dialettica tra linguaggio della storia e meta-

linguaggio del film, come se dalla larva di una storia complessa e non edificante potesse nascere la farfalla di un'opera d'arte. La vita procede mentre si costruisce il film che ha per oggetto quella vita che, a sua volta, contribuisce a modificare.

In tutto il percorso della vicenda realtà e finzione continuano a intrecciarsi in un gioco di specchi dove l'attrice, oltre a indagare sulla vita di Gracie, avvia un vero e proprio processo di identificazione con lei; emblematica la scena in cui le due si trovano una accanto all'altra allo specchio e Gracie insegna a Elizabeth i suoi trucchi facciali, fino ad ottenere una decisa somiglianza, nonostante la differenza d'età, un narcisismo a due, moltiplicato per due, all'interno di un rapporto ambivalente che diventa quasi una sorta di possessione vampiresca. E' Joe

che fa esplodere l'angoscia e il malessere reali sotto la patina di falsa gentilezza e accondiscendenza della famiglia rispetto alle evidenti mire opportunistiche di Elizabeth che cerca di usarli per la sua carriera in modo del tutto spregiudicato, infatti ad un certo punto esplose dicendo: "questa non è una storia, è la mia vita!".

Nella realtà come nel film la coppia finirà per separarsi, del resto mentre lei va a caccia con il fucile, portando in tavola le quaglie che ha ucciso, lui si dedica ad allevare larve, raccogliendo delicatamente le farfalle per liberarle nell'aria, l'eros unisce i diversi ma mai troppo a lungo.

Nel continuo gioco tra verità e finzione non scopriremo mai se Gracie è stata davvero posseduta bambina dai fratelli maggiori o se questa è solo un'invenzione perversa del figlio maggiore di lei che la racconta a Elizabeth per rendersi più interessante, sperando di strappare un ruolo nel film.

La colonna sonora è la rielaborazione di Marcelo Zavros delle musiche di Michel Legrand per il film *Messaggero d'amore* e accompagna con sensibilità l'evolversi della trama.

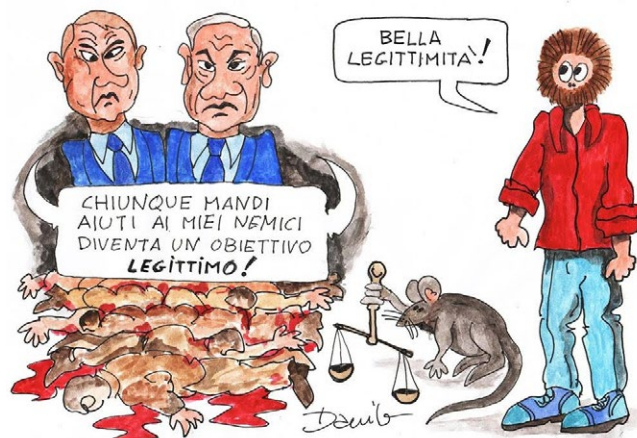
May December è un'espressione americana che descrive in modo edulcorato la relazione tra una persona giovane, May, e una più anziana, December.

Dopo *Lontano dal paradiso* e *Carol* Todd Haynes continua a confrontarsi con la dialettica tra la forza dei sentimenti e il conformismo/puritanesimo bigotto della società americana, ma qui c'è un'aggiunta di complessità su piani sfalsati che rende ancora più interessante la partita, oltre alla notevole interpretazione di Natalie Portman, che è anche coproduttrice del film.

Presentato a Cannes e sicuramente da vedere.

Chi c'è?

di Danilo Cecchi



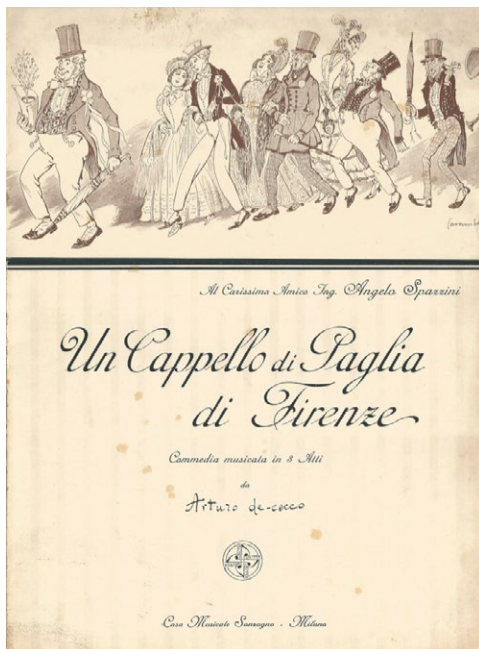
Il cappello di paglia

di Francesco Cusumano

Numerosi sono nella storia musicale e cinematografica i rimandi a questo curioso titolo. Il primo lavoro a portare questo appellativo (seppur nella traduzione italiana) fu del drammaturgo francese Eugène Marin Labiche (Parigi, 1815-1888), che scrisse, con le musiche del compositore Marc Michel una farsa in cinque atti in stile vaudeville, dal titolo "Un chapeau de paille d'Italie" rappresentato per la prima volta presso il Théâtre du Palais-Royal di Parigi del 1851 e giunto in Italia col titolo "Un cappello di paglia di Firenze". Il soggetto ha poi avuto ben quattro riduzioni cinematografiche: la prima in un film muto del 1927 per la regia di René Clair (a cui nel 1971 il compositore Fiorenzo Carpi aggiungerà una colonna sonora originale), la seconda nel 1944 con protagonista Fernandel per la regia di Maurice Cammage, la terza nel 1951 per la regia di Chicco Tavolini con le musiche del compositore Roman Vlad (1919-2013) e l'ultima nel 1974 ad opera del russo Leonid Kvinikhidze.

Sarà il celebre compositore Nino Rota (Milano, 1911-1979) nel 1945 a fare della farsa di Labiche la riduzione più famosa in forma di operetta, scrivendo il libretto insieme alla madre. Il debutto sulle scene italiane arriverà però dieci anni più tardi, nel 1955, al Teatro Massimo di Palermo. La RAI produrrà a sua volta nel 1974 uno sceneggiato musicale tratto dalla riduzione di Rota con la regia di Ugo Gregoretti.

Nel 1948 la collaborazione tra il musicista Gorni Kramer (Rivarolo Mantovano, 1913 - Milano, 1995) e i vulcanici Garinei & Giovannini fruttò la celeberrima canzone "Il cappello di paglia di Firenze", scritta per Odoardo Spadaro e riutilizzata nella rivista "Made in Italy" del 1953 con protagonisti Wanda Osiris e Macario, poi incisa nel 1954 dall'Orchestra Kramer e Luttazzi insieme a Teddy Reno. La fortunata canzone verrà ripresa anche dalle "belle voci" Nuccia Bongiovanni e (soprattutto) Narciso Parigi, il quale contribuirà a consacrare come un classico della canzone popolare fiorentina affiancando la sua versione a quelle di Spadaro e di tanti altri interpreti del folklore nostrale, come Ferdinando Capineri, Luciano Ciaranfi e tanti altri. È curioso segnalare come Spadaro in una delle sue suc-



cessive reincisioni riscrive l'ultima strofa in chiave autobiografica, concludendo con il ritornello che recita: "Sto cappello di paglia di Firenze / m'è stato accanto in tante circostanze / M'ha seguito dappertutto / tempo bello, tempo brutto / con tre soldi od all'asciutto / Ho sempre avuto in tutte le evenienze / in testa questa paglia di Firenze / 'Sto cappello di paglia di Firenze / m'è stato amico in tante circostanze / Ne ha sentite barzellette, ne ha ascoltate canzonette / e ne ha viste di soubrette / Ho sempre avuto in tutte le evenienze / cuore italiano e paglia di Firenze!" Esiste per la verità anche un altro brano dedicato al simpatico copricapo fiorentino, si intitola



"Con il cappello di paglia" ed è stato composto dal maestro Cesare Cesarini (l'autore della celebre "Firenze sogna") e inciso da due grandi cantanti nostrani, Nando Prato e Walter Carlesi. Col medesimo titolo esiste infine anche una produzione musicale del compositore contemporaneo Orlando Lanzini.

Come ultima curiosità segnaliamo una commedia musicata in tre atti del 1916 del compositore abruzzese Arturo De Cecco (1978-1934) sempre intitolata "Il cappello di paglia di Firenze", dedicata "Al carissimo Amico Ing. Angelo Spazzini" e che fu edita nel 1917 dalla Casa Musicale Sonzogni di Milano.



di Danilo Cecchi

Tra la gente del Village

Tutte le città, grandi o piccole, sono soggette, come tutti gli altri organismi viventi, a dei continui cambiamenti. Il segno di questi cambiamenti, ancora prima che nelle facciate degli edifici e nelle nuove costruzioni, si legge nelle persone che vi passano o che vi abitano. Fotografare il volto di una città significa prima di tutto fotografare delle persone, soprattutto coloro che passano nelle sue strade, che si possono incontrare continuamente nel corso di una giornata comune, persone normali, che hanno, quasi tutte, qualcosa di interessante. Per incontrare delle persone interessanti non occorre andare lontano, non è neppure necessario muoversi dalla città o dal quartiere in cui si abita. Ogni persona incontrata, anche per caso, possiede qualcosa che la rende interessante. Non si tratta solo del volto, ma anche della pettinatura, dell'abito, del cappello, o di altri particolari significativi della sua personalità. Soprattutto sono interessanti le espressioni, i gesti e gli atteggiamenti di ciascuno. Dietro ogni persona incontrata vi è un passato, una vita ed una storia che la fotografia riesce in qualche modo a raccontare, o che comunque lascia immaginare. Fotografare i passanti diventa allora parte di una sorta di ricerca antropologica o sociologica, magari con qualche sfumatura psicologica o filosofica, e permette di raccontare ciascuno nella sua quotidianità e nei suoi comportamenti normali, senza influenzare o forzare quelle realtà individuali che a prima vista possono sembrare banali, ma che in realtà non lo sono quasi mai. Il fotografo americano Troy Williams, nato nel 1985 nel South Dakota, ottiene un Bachelor of Fine Arts in fotografia al College of Art and Design di Minneapolis, ed ottiene una borsa di studio per gli anni 2003/2004. Nel 2006 si trasferisce a New York City dove realizza i suoi lavori fotografici, guardando soprattutto alle persone. A conoscenza dei lavori realizzati nel passato da fotografi come August Sander, Diane Arbus o Bruce Davidson, Troy si concentra sul rapporto con le persone che incontra, attraverso le quali vuole raccontare i cambiamenti in corso a New York, ed in particolare nel Lower East Side, proprio attraverso le persone che lo abitano e che vi vivono. Soprattutto nel periodo più recente, dopo il lungo isolamento dovuto al lockdown, cerca attraverso la fotografia di ristabilire un contatto con gli altri, e "la sua pratica fotografica si trasforma nei ritratti di strada, interessati ad aumentare l'energia duratura, la resilienza, la creatività e l'inarrestabile individualità che definisce la moderna New York City". Attraverso la raccolta delle sue immagini, ognuna delle quali racconta un incontro ed uno scambio di espe-

rienze, per quanto effimero e limitato nel tempo, ma non per questo meno profondo, Troy costruisce il proprio archivio personale, sotto il titolo di "Village", e stabilisce una rete di conoscenze che gli aprono la consapevolezza del proprio mondo. Per ogni persona o per ogni coppia che accetta di buon grado di farsi fotografare, Troy annota il nome e la condizione. Come Steven, a torso nudo con gli occhi chiusi, mentre si appoggia contro un albero, o come Brandy, che posa con le mani sui fianchi all'ingresso di un ristorante, Vali mentre solleva le estremità trasparenti di una gonna, ed Emma mentre sfoglia un libro o una guida della città. Ognuno dei suoi personaggi si esprime con il

suo abbigliamento e le pose che assume davanti all'obiettivo, le bionde Riley e Warm con i loro abiti in pelle si appoggiano l'una all'altra su una panchina, Sophie si siede per terra appoggiandosi ad una alta parete, Sophina rimane in piedi nella sua minigonna nella metropolitana, Pena siede su di una poltroncina pieghevole, e così via, in una galleria di ritratti spontanei, singoli o di coppia, mentre si esibiscono raccontando qualcosa di se stessi, e raccontando nello stesso tempo il loro quartiere, la loro città ed il loro tempo. Come ad illustrare, a loro insaputa, una piccolo saggio per immagini di antropologia e sociologia, con qualche implicazione, forse non voluta, di psicologia e di filosofia della vita.



La montagna disincantata



Una delle ultime notizie sul tema “scottante” del rapporto tra cambiamento climatico e sport invernali, forse non di primo piano ma comunque significativa, viene proprio dal nostro Appennino: le finali nazionali e internazionali del “Pinocchio sugli sci” 2024 sono state annullate, per la prima volta da quando è nata la prestigiosa manifestazione sportiva (la vinsero Alberto Tomba e Deborah Compagnoni, tra gli altri) dedicata ai giovanissimi. “Per noi è chiusa la stagione invernale – hanno ammesso desolati gli organizzatori pochi giorni prima di Pasqua - È cominciata come una stagione tribolata ed è finita tribolata». Se i piccoli piangono i “grandi” non sono da meno. Si è infatti conclusa una stagione agonistica internazionale segnata da una vera e propria ecatombe di infortuni che hanno coinvolto alcuni tra i più forti sciatori del mondo. “Parte della responsabilità delle cadute – si legge su un servizio che il Post ha dedicato di recente all’argomento - è attribuita dagli stessi commentatori a cause eterogenee, ma che nella maggior parte dei casi hanno a che fare con gli effetti diretti e indiretti del cambiamento climatico: effetti che sono già da anni oggetto di un esteso dibattito sul futuro degli sport invernali”.

Ma torniamo a casa nostra, per esaminare uno sconcertante recente rapporto di Legambiente, “Nevediversa2024”. In estrema sintesi: la neve manca, gli impianti chiudono. Sono 177 gli impianti temporaneamente chiusi nella penisola (+39 unità rispetto al report precedente), di cui 92 sull’arco alpino e 85 sull’Appennino. Salgono a 93 gli impianti aperti a singhiozzo, il grosso, ben 55, si concentra sugli Appennini. Altro dato in crescita è quello delle strutture dismesse, che raggiungono quota 260 (erano 249 nel report precedente) di cui 176 sulle Alpi e 84 sulla dorsale appenninica; e quello degli impianti, 241 i censiti, sottoposti al cosiddetto “accanimento terapeutico”, che vivono cioè solo con forti iniezioni di denaro pubblico. La maggior parte, ben 123, sugli Appennini. Dati allarmanti a cui va aggiunta la crescita dei bacini idrici per l’innnevamento artificiale. Sul fronte finanziamenti, per aiutare il settore sono 148 i milioni di euro destinati lo scorso anno dal Ministero del Turismo per l’ammodernamento degli impianti di risalita e di innnevamento artificiale a fronte dei soli quattro milioni destinati alla promozione dell’ecoturismo. E se si guarda alle singole regioni si scopre che finanziamenti per la neve artificiale non accennano a diminuire.

Tutti i dati scientifici assicurano che il cam-

biamiento climatico sarà persistente, che non sarà dovuto solo a una stagione sfortunata, che il futuro si farà sempre più incerto e negativo per le piste degli appassionati e per quelle destinate all’agonismo. L’incognita neve pesa come un macigno, infine, sulle Olimpiadi Milano Cortina 2026.

Non che manchino, sia nell’arco alpino sia nella dorsale appenninica esempi virtuosi di “un’altra montagna”, una montagna disincantata, che rigetta il modello imperante del “fordismo alpino”, i facili miti dello ski total per abbracciare una scelta alternativa che mette le comunità al centro di una concezione del territorio ispirata non allo sfruttamento “industriale” ma alla più intima comprensione delle sue caratteristiche e dei suoi valori. Ma mentre il vecchio ancora tenacemente resiste in una coazione a ripetere che si mostra sempre più perdente, il nuovo stenta a farsi avanti e a raggiungere quella “desiderabilità” che Alexander Langer dichiarava essere necessaria perché si inneschi concretamente un meccanismo di “conversione ecologica”.

Di questo momento, a suo modo drammatico, di passaggio, parla il libro “Inverno liquido. La crisi climatica, le terre alte e la fine della stagione dello sci di massa” (DeriveApprodi 2022) di Maurizio De Matteis, giornalista, ricercatore e scrittore, e Michele Nardelli, politico, formatore e saggista. I due autori si sono dedicati, per molti mesi, a una sorta di peregrinazione montanara, un lungo viaggio attraverso i territori dal Piemonte alla Sicilia, dando voce agli esponenti locali di ogni parte in causa, imprenditori e gestori di impianti, amministratori, ambientalisti, opinionisti, nuovi e vecchi montanari.

Il risultato finale non è solo un libro, che è

già in sé ricchissimo di dati e riflessioni, ma la formazione di un vero e proprio “collettivo di scrittura” che si è formato nel tempo e che sta lavorando per mettere a punto analisi e progetti in diversi campi tematici: proprietà collettive, parchi e aree protette, difesa del suolo e paesaggio, comunità energetiche, il cibo, la guerra dell’acqua, ecosistemi e nuove geografie, nuovi montanari e Olimpiadi.

Michele Nardelli, il cambiamento climatico e le sue conseguenze ormai sono conoscenze diffuse ed acquisite anche nel pensiero e nella pubblicistica mainstream. Eppure la transizione tra il vecchio modello legato alla monocultura dello sci e un nuovo modo di abitare e vivere, anche turisticamente, la montagna stenta ad affermarsi, al di là di esempi virtuosi che certo non mancate di segnalare nel libro.

Il vertice mondiale sul clima Cop28 ha espresso in effetti un riconoscimento particolarmente significativo della situazione inedita che stiamo vivendo, per l’intervento dell’uomo sugli equilibri naturali e per le conseguenze del modello di sviluppo dominante. Tuttavia la risposta prevalente che viene data risente proprio di questa impostazione. Si dice infatti che vanno messe in campo la resilienza e le politiche di adattamento. E questo mi fa un po’ arrabbiare. Resilienza e spirito di adattamento fanno parte della natura di ogni essere vivente. Ci si adatta eccome, ci si adatta fin troppo. Ma di cambiare rotta proprio non se ne parla. Siamo ancora convinti che la tecnologia avrebbe trovato le soluzioni alla nostra insostenibilità. Un solo esempio: ormai tutti sanno che entro il 2050 (una data vicinissima) i ghiacciai del nostro arco alpino saranno scomparsi, tranne quelli posti al di sopra dei 3500 metri, ossia Adamello Brenta e Mar-

molada, ma questa tragedia annunciata non suscita il minimo scalpore. Quarant'anni fa Enzo Tiezzi ci aveva messi in guardia dal rovesciamento del tradizionale disallineamento tra tempi storici e tempi biologici. Nel breve spazio delle nostre vite sperimentiamo cambiamenti che in passato sarebbero avvenuti nel corso di ere geologiche. Con l'effetto di trovarci a rincorrere crisi climatiche, sanitarie, belliche, demografiche, migratorie, alimentari la cui accelerazione è più rapida della nostra stessa capacità di comprenderne la portata e l'esito. Siamo nel territorio dell'insostenibilità. La consapevolezza di tutto ciò è di superficie, limitata e condizionata dall'assenza di una cultura del limite che non ha cittadinanza alcuna nel dibattito pubblico. Resilienza e adattamento non bastano, quello che serve davvero è un ripensamento e una capacità di cambiamento.

Concrete motivazioni di potere, economiche e culturali muovono quell'"accanimento terapeutico" sull'industria delle neve di cui nel libro citate numerosi esempi.

L'idea di trasferire in montagna il modello produttivo ed "estrattivo" delle città ha prodotto profitti, ha cambiato la vita delle persone, ha offerto a comunità povere l'opportunità di restare.

In seguito l'industria dello sci ha innescato dinamiche finanziarie speculative, ha fagocitato tutte le altre attività: sono scomparsi pascolo, agricoltura, artigianato. Il business edilizio e delle seconde case ha devastato i luoghi. Oggi

in Trentino 250 alberghi sono chiusi, strutture familiari che non reggono più. Tutto è in mano a catene immobiliari e turistiche. Questo dal punto di vista economico. Ci sono poi ragioni di natura culturale, come la tendenza a scegliere un approccio segnato dalla logica dell'emergenza, in una rincorsa che alla fine diventa perdente. Il denaro pubblico, mosso dalla ricerca del consenso, scorre nonostante sia chiaro che il consumo di acqua, energia e freddo (tutte risorse ormai limitate ma necessarie alla pratica sciistica) è destinato a diventare insostenibile.

Benché gran parte dell'impiantistica dello sci si collochi sulle Alpi il vostro libro dedica una parte consistente della trattazione all'Appennino, a quella dorsale dove l'imitazione del modello alpino (a sua volta imitazione di quello urbano) mostra sempre di più la corda. Voglio solo ricordare il desolante capitolo del libro sulla zona appenninica tosco-emiliana, la "montagna smarrita e sfiduciata", l'Abetone deserto da maggio a ottobre. Che fare?

Certo non vedere solo quello che si vuole vedere. Pensiamo al tanto discusso e contestato nuovo impianto Doganaccia-Corno alle Scale. Questa deriva imitativa dovrà fare i conti con la neve che non c'è. Le previsioni sul limite di affidabilità della neve ci dicono che impianti del genere finiranno presto tutti fuori gioco. Ci saranno eventi estremi ma senza possibile programmazione.

Per contro una lettura istruttiva è quella della Risoluzione del Consiglio regionale della

Toscana del 26 luglio 2023 n. 276. Dopo una lunga e condivisibile premessa sul cambiamento climatico e i suoi effetti si decide di...proseguire sulla strada intrapresa di aiuti e finanziamenti per il "sistema produttivo" delle stazioni sciistiche. Eppure nel tessuto appenninico ci sono tutte le condizioni per avviare una vera diversificazione economica e culturale, l'Appennino può diventare davvero un terreno di sperimentazione e innovazione. Gli esempi virtuosi, rispettosi del territorio, delle sue vocazioni e dei suoi equilibri non mancano.

In effetti il libro ne elenca alcuni di vero interesse, che hanno ridato speranza e nuova energia alle comunità delle terre alte: turismo "relazionale", pratiche sportive rispettose dell'ambiente e multistagionali, valorizzazione dei saperi artigianali e dei patrimoni gastronomici per dirne alcuni. Tuttavia le alternative economiche, turistiche, relazionali messe in campo ancora stentano a convincere, a superare quel limite tra "non più" e "non ancora" che costituisce la sfida indicata dal vostro studio.

Il "non più" che va messo in discussione ha prodotto nel corso degli anni (oltre ai disastri ambientali che ben conosciamo) numeri e profitti contro i quali il "non ancora" che sta nascendo non riesce a competere. Ma sono convinto che le esperienze positive si possano diffondere. I segnali si colgono su tutta la dorsale, dove i luoghi sono belli 365 giorni l'anno. Certo devono trovare sostegno da parte delle istituzioni: è una questione di scelte politiche.

Micro rece



La scomparsa di Berlusconi ha probabilmente reso il trentennale della vittoria elettorale di Forza Italia molto meno partecipato e spumeggiante.

Ci riflettevo l'altro giorno, il fatale 27 marzo, quando le time-line dei miei social non recavano traccia dell'anniversario. Né sul piano editoriale l'evento ha avuto fortune che invece si riservano anche, ormai, a autori letterari minori.

A provare a colmare tale lacuna c'è Andrea Minuz con un agile libello "C'eravamo tanto odiati – breve storia dell'antiberlusconismo", il libro con garbo e ironia, riflette sull'altra faccia

I migliori nemici di Berlusconi

di Berlusconi quella dei suoi acerrimi nemici. Nemici che però, traspare evidente nel libro, traggono legittimazione e persino sostanza da Berlusconi, il nemico che, ingrati, non ringraziano abbastanza, se non qualcuno nei cocodrilli in morte di Silvio.

Naturalmente Minuz ha molte ragioni nell'imputare alla sinistra e agli intellettuali molte delle ragioni delle sconfitte politiche e culturali, meno nel non riconoscere (omettendoli non negandoli, va detto) i limiti culturali e politici di Berlusconi o che, quanto meno, alcune delle critiche mosse avevano un fondamento.

Se insomma il metodo di "demonizzare" il biscione si è rivelato, oggettivamente, non vincente se non dannoso, alcune delle critiche di sostanza alla politica di Forza Italia e a un modello culturale che le era sottinteso avevano alcune fondamenta. Come dimostra anche il ritrovare alcuni di quelli elementi in altri Paesi e in altri contesti che non hanno avuto Berlusco-

ni. Insomma nell'imputare alla sinistra il limite di combattere, attraverso l'antiberlusconismo, il Silvio in sé, tralascia l'UrSilvio (per dirla alla Eco) il suo carattere universale o premonitore. Così come universalizzare alcuni aspetti sostanzialmente romani come la totalità degli intellettuali italiani o dei "comunisti" italiani, appare una generalizzazione che lascia inespresse sia una parte dell'antiberlusconismo ma anche una delle "grandezze" di Berlusconi, quello di affermarsi anche in contesti in cui gli intellettuali e i "sinistri" non erano solo quelli da ZTL o la gauche caviar descritta nel libro. Naturalmente senza negare la sua esistenza e i tratti ridicoli ben descritti nel libro.

Ciononostante il libro rimane un gradevolissimo affresco di un pezzo di Italia di riflesso che oggi, forse, rimpiangono un po' anche i berlusconiani.

Andrea Minuz, C'eravamo tanto odiati. Breve storia dell'antiberlusconismo, il Mulino, 2024.

di Gianni Biagi

La memoria di Kalpesh Lathriga

Continua la ricerca di Rifugio Digitale sulle arti fotografiche e video.

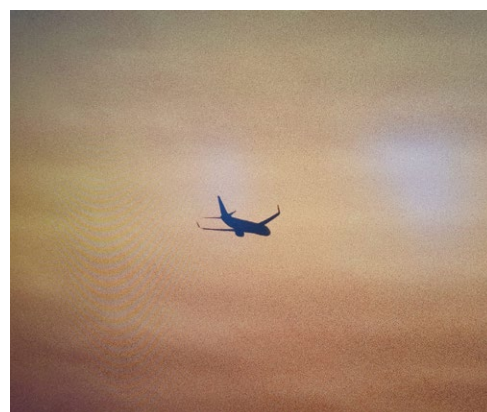
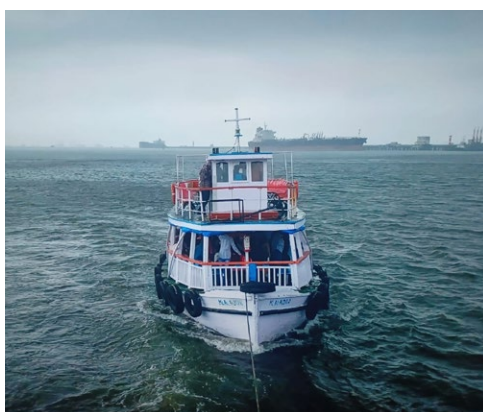
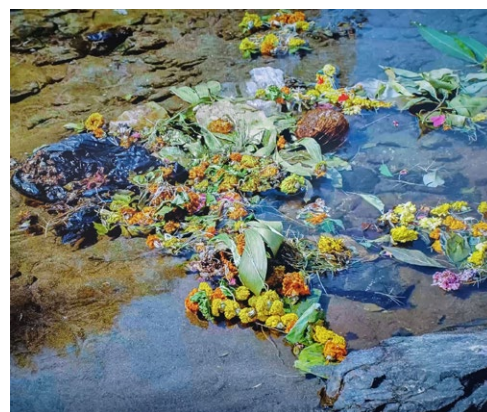
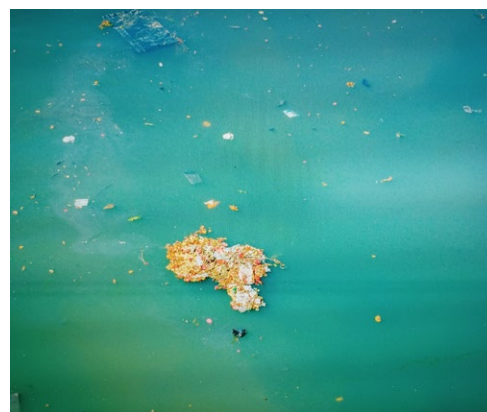
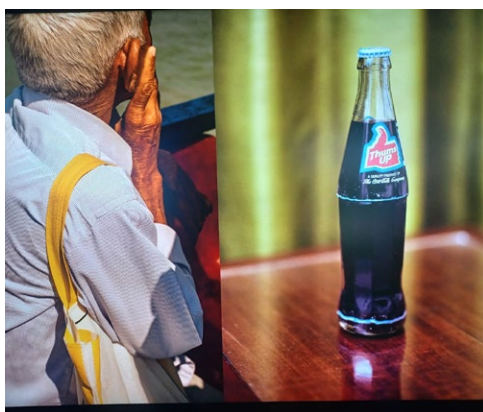
Lo spazio, un ex rifugio antiaereo in via delle Fornaci 41 a Firenze, fu aperto nel giugno del 2022 sotto la direzione artistica di Laura Andreini, con una mostra di Fabrizio Plessi "Oro", installazioni multimediali e video di grande impatto visivo

Dal 4 aprile è ora visitabile, fino al 21 aprile, la mostra "Memoire Temporelle" del fotografo inglese Kalpesh Lathriga, curata da Irene Alison e Paolo Cagnacci.

Le fotografie di Lathriga, inserite nel ciclo di mostre dal titolo "Homecoming", indagano la città di Bombay con gli occhi della nostalgia e della ricerca critica delle ragioni di una memoria mai vissuta e raccontano un'esplorazione del concetto di "casa", nel precario equilibrio fra interconnessioni globali e necessità di trovare un proprio posto nel mondo.

Come in un cammino a ritroso lungo il filo che lo lega alla propria cultura ancestrale, dall'Inghilterra dove è nato fino all'India da cui provengono i suoi genitori, le sue opere sono realizzate in mezzo alla folla e alle merci, fra vacche sacre e lottatori a petto nudo, fra ballerini di break dance e venditori di melograni, e raccolgono i frammenti di un'idea di India che si porta dentro.

Kalpesh Lathriga nato a Forest Gate un sobborgo della periferia est di Londra nel 1971, ha vinto nel 2000 il premio "World press photo" e nel 2003 ha intrapreso un percorso che documenta la vita delle vedove in India con il quale ha vinto il premio "W.Eugene Smith Fellowship" e la borsa di studio "Churchill Fellowship". Nel 2015 ha pubblicato il suo primo libro fotografico dal titolo "Lost in the Wilderness" dedicato alle riserve indiane di Oglala Sioux e Pine Ridge. Ha esposto in gallerie d'arte e fotografiche a livello internazionale e il suo ultimo lavoro "Memoire Temporelle" è uscito nel 2022.



di Tommaso Chimenti

Per i Kepler 452 la realtà e il teatro sono inscindibili, due facce della stessa medaglia, anzi sono compenetranti e la separazione non è auspicabile ma è proprio impossibile. Ed Enrico Baraldi, che ha curato il progetto "Non tre sorelle" (scritto con Francesco Alberici; visto all'Arena del Sole di Bologna; prod. Metastasio e FTS con Armunia e Kilowatt), è una delle anime, insieme a Nicola Borghesi, dei Kepler: ne "Il Capitale" hanno portato sul palco gli operai licenziati dalla GKN, ne "Il Giardino dei Ciliegi" una famiglia, e i loro animali, sfrattati da Fico di Oscar Farinetti, in "Album" hanno riportato a galla il recente alluvione romagnola impastandola con la perdita della memoria. In questo lavoro, che come da titolo prende le mosse dal capolavoro di Cechov (che era nato a cento km da Mariupol), si aprono grandi domande e ampie riflessioni: in scena due attrici italiane e tre ucraine, scappate dopo febbraio '22 all'attacco scellerato russo. E' giusto portare sul palco un autore russo (vi ricorderete la polemica con lo scrittore Paolo Nori e le sue lezioni su Dostoevskij)? Si può ancora parlare russo? La frase iconica finale, "A Mosca! a Mosca! a Mosca!" è ancora possibile pronunciarla? In un impasto, commovente e violento, di vite e arte (qui la finzione è ridotta all'osso, la realtà è drammatizzata ma non artefatta o romanzata), queste ragazze ci portano dentro la normalità dell'orrore, l'essere in scena in teatro il 23 febbraio di due anni fa mentre cominciano ad arrivare messaggi di allarme ed evacuazione per l'indomani tra incredulità e scetticismo, nel non voler credere che possa accadere, nell'Europa civilizzata, una cosa del genere, un dramma di tali portate, le bombe, i missili,

Non Tre Sorelle



i bunker.

Le tre ragazze (sopra scorrono i sovratitoli in russo per l'autore e italiano quando parlano in inglese) ci portano dentro le "Tre sorelle" con le tre protagoniste, Olga, Masha e Irina, che vogliono tornare a Mosca perché lì, secondo loro, utopisticamente, che risiede la felicità mentre per queste tre giovani attrici è lì che risiede il Male e la genesi della tortura, la morte e la destabilizzazione del loro Paese, dei loro connazionali, delle loro famiglie. Davvero intense le cinque interpreti, Susanna Acchiardi, Alice Conti, Anfisa Lazebna, Yuliia Mykhalchuk, Nataliia Mykhalchuk, tenaci, dirette, potenti, agguerrite ma anche struggenti senza cercare in alcun modo la lacrima o il patetismo, anzi quasi neutrali e questa imparzialità sentimentale rende ancora più profondo e energico il loro raccontarsi. La genesi dello

spettacolo era nata poco prima del lockdown, era stata stoppata nuovamente dalla seconda chiusura, si era arenata e poi aveva ripreso una nuova vita dopo il vile attacco russo con questa nuova linfa autobiografica che ha stravolto il lavoro immettendo verità, sentimento, pathos, purtroppo realtà. In quest'ottica da ricordare anche il testo-performance scritto da Stefano Massini, "Bunker Kiev", che va in scena nei sotterranei del Teatro della Pergola di Firenze, anfratti che servirono a fine seconda guerra mondiale per ripararsi dalle bombe che cadevano dal cielo.

"Dal 23 febbraio '22 è sempre inverno per me", dice una delle ragazze (in scena hanno i loro nomi, non sono ruoli ma portano se stesse) mentre il testo cechoviano, precedentemente triturato e sminuzzato nella scatola del distruggidocumenti, ormai divenuto briciole e coriandoli e filamenti, viene fatto volare in aria da un grande ventilatore a simulare la perenne neve che scende in ogni drammaturgia della tradizione russa che tutto ammanta e copre. Siamo dentro e fuori il testo, come fosse una prova aperta, tra momenti di teatro, le tazzine bianche distrutte a colpi di mazza da baseball, e frammenti di racconti personali che ci fanno male, che fanno sanguinare le ferite aperte fino a quando le tre ragazze ucraine mettono in scena il finale dello spettacolo che stavano provando e preparando e che nessuno, per causa di forza maggiore, ha mai potuto vedere. Il nostro, lungo, caldo, partecipato applauso non basta né è ristoratore ma è un piccolo, minimo risarcimento per questa immane tragedia putiniana che ha travolto il nostro continente. Perché l'Ucraina è Europa ed entrerà nella Nato, con buona pace dei vari Salvini, Di Battista, Santoro e Orsini.

Perle elementari fasciste La gelosa meraviglia del mondo

a cura di Aldo Frangioni



Da "il libro della V Classe elementari" – Libreria dello Stato – Roma A. XV
Branzi tratti da un sussidiario del 1937
STORIA

L'Italia fascista aveva vinto, sola contro tutto e contro tutti! In sette mesi di guerra, cinque e mezzo dei quali in tempo di sanzioni, l'Italia aveva condotta e vinta la più grande campagna coloniale della storia tra la gelosa meraviglia del mondo.

Giusto coronamento all'impresa mirabile, quattro giorni dopo, il 9 maggio, davanti a un popolo fremente d'orgoglio e d'entusiasmo, a Roma, di fronte all'Altare della Patria, che serba le memorie del Risorgimento e la salma del Soldato Ignoto, il Duce proclamava l'annessione di tutta l'Etiopia all'Italia e l'assunzione da parte del nostro Re del titolo d'Imperatore d'Etiopia.

Apologia di un vero ribelle

di Alessandro Michelucci

Diversi mesi fa (vedi n. 498) abbiamo parlato di Hector Germán Oesterheld, il geniale creatore dell'Eternauta che ha pagato con la vita la propria opposizione alla dittatura militare argentina guidata da Jorge Videla (1976-1983). Quello che ci ha lasciato Oesterheld non è soltanto una pietra miliare della nona arte, ma un'opera che ne supera ampiamente i confini, perché il suo personaggio più celebre è l'emblema di una ribellione contro la dittatura che conserva intatto il proprio valore culturale e civile. I disegni di Francisco Solano López esprimono un'atmosfera incerta e inquietante: si tratta di un'invasione extraterrestre che allude apertamente alle dittature militari dell'epoca. La nuova edizione cartonata pubblicata recentemente (*L'Eternauta*, Panini Comics, 2024), 368 pagine in bianco e nero con formato rettangolare, ripropone la prima storia, uscita originariamente nel 1957. Marcello Fois firma la prefazione e la postfazione, mentre Marco Ricompensa ricostruisce il contesto storico nel quale nacque il fumetto. La traduzione è di Giulia Beffa, alla quale dobbiamo anche la recente versione italiana di *Che. Una vita in rivolta* (Rizzoli, 2024), con soggetto di Oesterheld e disegni dei due Breccia, Alberto e il figlio Enrique.

L'opera, già pubblicata in italiano nel 2017, conferma che l'impegno militante di Oesterheld, peronista convinto, non si limita all'Eternauta, ma caratterizza gran parte della sua parabola artistica.

La guerra de los Antartes (1970), disegnata da León Napoo e Gustavo Trigo, racconta la storia di un'invasione aliena da un punto di vista antiimperialista. *Evita, vida y obra de Eva Perón* (1970), biografia di Eva Perón con disegni di Alberto Breccia, non fu pubblicata subito, ma soltanto nel 2002, grazie a Doedytores.

Dopo le biografie di Che Guevara ed Evita, è la volta di *450 años de guerra contra el imperialismo*, disegnata da Leopoldo Durana. Questo convincente affresco della storia latinoamericana viene pubblicato fra il 1973 e il 1974 su *El Descamisado*, il gior-



nale dei Montoneros, i peronisti di sinistra che pur sostenendo l'ex dittatore argentino Peron vengono emarginati dopo il suo ritorno dall'esilio spagnolo. Nel 2004 gli editori Doeyo e Viniegra ripubblicano la storia con il titolo *America Latiina y imperialismo: 450 años de guerra. años de guerra*.

Nel frattempo la situazione argentina precipita. Oesterheld aderisce ai Montoneros,



per i quali cura l'ufficio stampa. Nel 1977 la nuova dittatura militare, guidata da Jorge Videla, lo rapisce e lo uccide in un luogo imprecisato. L'anno prima la stessa sorte tocca a due delle sue figlie, l'anno dopo scompariranno anche le altre due. Soltanto la moglie Elsa viene risparmiata. La distruzione della famiglia è stata ricostruita da Fernanda Nicolini e Alicia Beltrami nel libro *Gli Oesterheld* (001, 2018).

L'impegno politico di Oesterheld, comunque, non assume mai i toni dell'*agit-prop*: il fumetto rimane sempre il suo terreno ideale, capace di convivere con temi politici senza che questi ne offuschino la sostanza e la carica creativa.

Hector Germán Oesterheld è stato un vero ribelle: l'aggettivo si impone perché oggi l'etichetta di *ribelle* viene attribuita con eccessiva facilità. Basta una veloci ricerca su Amazon per vedere che ribelli vengono definiti anche gli ultras, le ricette insolite e perfino Meghan Markle, la moglie americana del principe Harry (!). Davanti a una simile promiscuità, quindi, è necessario ristabilire un po' di chiarezza.

di Giovanna Sparapani

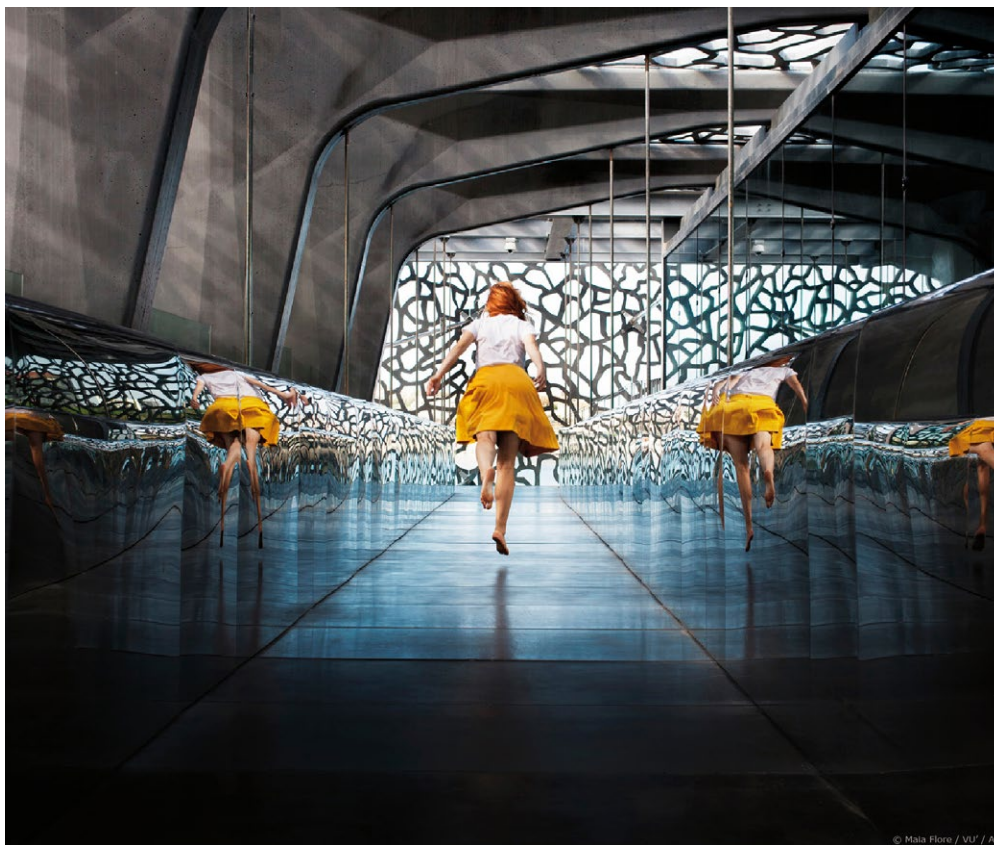
I sogni di Maia

Maia Fiore è una giovane fotografa francese nata a Parigi nel 1988; laureatasi presso l'École des Gobelins, nel 2011 si è addentrata nel campo della fotografia d'autore quando, dopo una sua esposizione ai Rencontres d'Arles, fu notata dalla critica del settore. Nello stesso anno è entrata a far parte della prestigiosa Agenzia VU' di rue Saint Lazare a Parigi, agenzia che dal 1986 promuove mostre, eventi e pubblicazioni fotografiche di alto livello. L'esplorazione del confine tra realtà e immaginazione costituisce il comune denominatore delle opere della Fiore, realizzate attraverso la fotografia digitale sapientemente manipolata da una ricercata postproduzione. I suoi racconti visivi sottilmente lirici influenzano la sfera emotiva dell'osservatore che si trova spaesato di fronte ad immagini di sogno in cui le figure campeggiano su paesaggi naturali spettacolari. Leggerezza e raffinatezza costituiscono la cifra stilistica alla base dei lavori di Maia, come possiamo ben comprendere dalla serie più famosa realizzata durante il suo soggiorno in Svezia, dal significativo titolo "Sleep Elevations": giovani donne sospese in aria cavalcando nuvole, girandole, fiori e altri insoliti oggetti, in un'atmosfera del tutto stranianti in cui i volti sono sempre nascosti dai lunghi capelli. Esplicative a questo riguardo le parole della giovane fotografa: "Credo nella semplicità e nella giocosità per raccontare storie avvincenti al fine di elevare la nostra comunicazione...", concezione di cui è uno splendido esempio il lavoro dall'intrigante titolo, 'Situations', in cui un'eterea figura femminile vestita di rosso viene sempre collocata al centro di paesaggi dai colori volutamente desaturati, a creare una sorta di relazione ambigua tra il mondo reale e quello immaginario, alla ricerca di una relazione tra sensazioni interiori ed esteriori. Nella serie "Morning Sculptures" Maia esplora la soglia che separa il sonno dalla veglia quando i sogni della notte sfumano gradualmente: grazie alle invenzioni della Fiore, supportate da sapienti manipolazioni digitali, il letto si trasforma in un battello/zattera in mezzo ad un mare di coperte, copriletti e lenzuola dalle più varie fantasie che rendono i corpi simili a morbide sculture di stoffa, lasciando ampio spazio all'immaginazione dell'osservatore. Un altro interessante lavoro di Maia Fiore, dal titolo "Images de France" ci conduce in 25 luoghi celebri,



fotografati durante un viaggio dell'artista fra il luglio e il settembre 2013: musei, chiese, monumenti, castelli, architetture moderne ed anche luoghi naturali poco conosciuti - parchi, grotte, boschi, acquedotti - davanti ai quali la fotografa si riprende in pose sognanti, ci suggeriscono emozioni e sensazioni insolite. Oltre

all'attività artistica, Maia dimostra di avere anche un notevole spirito pratico, come possiamo evincere dalle sue parole: "Lavoro come narratore visivo indipendente che ama tradurre idee in scenari immobili e in movimento. Con una profonda esperienza nella direzione visiva, collaboro con marchi, agenzie creative e istituzioni culturali per creare contenuti audaci, belli e intelligenti per un'ampia gamma di esigenze". "La mia ispirazione si nutre attraverso ciò che sperimento. Vivo indirettamente attraverso le mie foto"(M.F.).



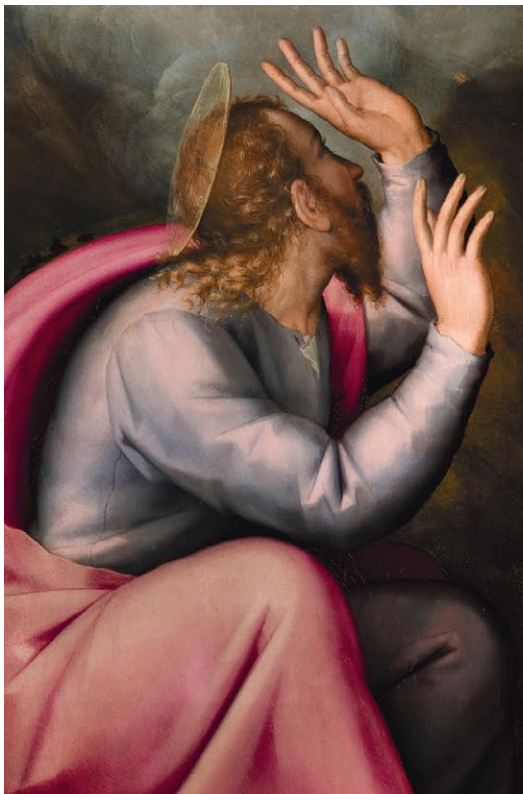
di Margherita Maestrini

Ricordo di aver letto per la prima volta l'*Idiota* di Dostoevskij all'età di vent'anni. Già avevo maturato la consapevolezza che in mio padre si formava la trama della storia della famiglia. E' attraverso la sua vita che ho avvertito come vera la famosa frase che il malato Ippolit dice al principe Myskin "la bellezza salverà il mondo". Di uguale, mio padre e il principe Myskin, avevano la bontà, l'intelligenza, il senso di una fratellanza universale e l'inquietudine. Come in Myskin il dolore del mondo lo riguardava, non direttamente, anche se era un po' paranoico, ma nella patologia di una persona a lui vicina: l'unica sorella, più piccola di due anni, sordomuta dalla nascita. Bellissima, intelligente nonostante la menomazione, con una smania di vivere che non si sapeva da dove nascesse né da cosa fosse alimentata. Lei era la Nastas'ja Filippovna di mio padre: bella, intelligente e perduta a causa del suo passato cioè della malattia fisica e mentale che la minava. Lui correva a salvarla ogni volta che l'occasione lo richiedesse. Ma che cosa intendeva Dostoevskij con la frase "la bellezza salverà il mondo"? Di quale bellezza si parla? E in che senso salverà il mondo? Ci sono molte interpretazioni a proposito. Una definizione di che cosa significhi la bellezza in una accezione, a mio avviso, vicina a ciò che intendeva il

La bellezza, mio padre e Dostoevskij



grande scrittore russo ce la propone Daniele Mencarelli in un libro che ho letto di recente *Tutto chiede salvezza* (Mondadori): "Io credo che gli artisti, come certi matti, abbiano dentro di sé il seme di un ricordo lontanissimo, avvenuto prima di tutte le storie. E' la bellezza la scintilla di tutto. Io, ecco, credo che in certi uomini sia rimasto un ricordo, sgranato, finito nel subcosciente. Questi uomini guardano tutto per come era veramente, prima di quella cosa che è successa, e che ha cambiato tutto". Cioè il tempo, la morte. Continua "Alcuni uomini, non so se benedetti o maledetti, scorgono nella bellezza il suo valore originario (...) Non lo sanno questi uomini, ma la nostalgia che sentono di fronte alla bellezza è nostalgia di quel prima, del Paradiso, di Dio." Di qualcosa che è per sempre. Ecco l'immagine di Myskin - Cristo. A tal riguardo ho un ricordo illuminante che mi spiega la mia predilezione per la frase dell'*Idiota* "la bellezza salverà il mondo": un giorno ho visto il mio babbo stagliarsi nel quadro della luce della finestra, immenso nella sua solitudine. Pensai: "Come è meraviglioso mio padre!" E ho avvertito l'eternità e la bellezza nella sua persona.



GALLERIA DELL'ACCADEMIA DI FIRENZE



COMUNITÀ AGOSTINIANA



A MINIMO INCIPIT ONLUS

CECILIE HOLLBERG, DIRETTORE DELLA GALLERIA DELL'ACCADEMIA DI FIRENZE
PADRE GIUSEPPE PAGANO, PRIORE DELLA BASILICA DI SANTO SPIRITO

INVITANO
ALLA PRESENTAZIONE ALLA STAMPA
DEL RESTAURO ULTIMATO DE

LA TRASFIGURAZIONE
di PIER FRANCESCO FOSCHI

sabato 6 aprile 2024, ore 11.00
CHIESA DI SANTO SPIRITO, FIRENZE

SARANNO PRESENTI
KYOKO NAKAHARA RESTAURATRICE DELLA SUPERFICIE PITTORICA DEL DIPINTO
FRANCESCA BROGI RESTAURATRICE DELLA CORNICE.
ELVIRA ALTIERO, NELDA DAMIANO E SIMONE GIORDANI
CURATORI DELLA MOSTRA PIER FRANCESCO FOSCHI (1502-1567) PITTORE FIORENTINO
IN CORSO ALLA GALLERIA DELL'ACCADEMIA DI FIRENZE FINO AL 14 APRILE 2024

PER ACCREDITARSI SI PREGA DI RISPONDERE A QUESTE MAIL
info@davisandco.it a.acampa@operalaboratori.com a.fiori@antonellafiori.it
info@basilicasantospirito.it

a cura di Stefania Balestri

Preziose Miniature a Palermo

A Palermo, il 6 aprile 2024 ore 17,30, si inaugura la mostra "Preziose Miniature" presso l'Archivio Storico Comunale, sala Pollaci Nuccio, con il patrocinio dell'Assessorato alla Cultura della città di Palermo, con la collaborazione del sistema Bibliotecario Spazi Etnoantropologici e Archivio Cittadino e in occasione dell'anno giubilare rosaliano legato al 400° Festino di Santa Rosalia 1624 - 2024. Uno spazio molto prezioso, uno scrigno ricco di storia. L'Archivio ha sede nei locali dell'ex convento di San Nicolò da Tolentino, in via Maqueda n. 157. In questo spazio si conservano gabelle regie di età angioina del XIII sec e uno dei più antichi registri notarili della Sicilia e moltissimi documenti di un valore inestimabile. In questo spazio espongono 66 artisti. Le loro opere di piccolo formato hanno come tema la visione contemporanea mediata dal piccolo schermo del cellulare. Risulta così una visione atomizzata della realtà che si propone in questo evento, con le creazioni degli artisti. Un'artista per gli artisti, Stefania Balestri raccoglie in un progetto gli "atomi" in una esposizione, come i pixel di un'unica immagine di uno schermo. Come in un caleidoscopio, le opere con la loro individualità, compongono nello stesso tempo un insieme. Questo progetto è un dialogo collettivo che crea un'occasione per condividere l'arte e produrre empatia e legami, un modo per confrontarsi e instaurare un dialogo nella scoperta dell'altro. Gli artisti hanno reso una varietà di contenuti, da piccole sculture e piccoli libri d'artista, a minuscole pitture o fotografie, opere ricamate o trame di tessuti, animaletti come lumachine, leopardi e capretti, conchiglie con sirene, piccole scatole che contengono mondi, addirittura una biblioteca, cubi come supporti di sorprese. In questa varietà l'effetto finale è di un insieme unico che mostra la preziosità insita nelle piccole cose, d'altronde gli oggetti rimpiccioliti hanno qualità profondamente rivelatrici, un po' come fanno i bambini che attraverso i giocattoli comprendono meglio la realtà nell'esigenza di controllarla.

Gli autori sono: Aldo Taranto, Alessandra Jane, Alessandro Secci, Ankie Van Dijk, Anna Marzuttini, Antonella Capponi, Antonia Fontana, Brigitte Deval, Brunella Baldi, Carolina Lombardi, Caterina Ciuffetelli, Caterina Sbrana, Cecilia Cosci, Chiara Tambani, Claudia Quintieri, Claudia di Francesco, Connie Dekker,



Corrado Agricola, Cristiana Amendola, Cristina Gozzini, Daniela Perego, Duccio Ricciardelli, Elisa Zadi, Erica Briani Pereyra, Erwin Taramajesko, Federica Gonnelli, Francesca Ricci, Francesco Landucci, Gabriele Mallegni, Gianluigi Balsebre, Gianni Dorigo, Giovanna Sparapani, Giovanni Bartolozzi, Giovanni Galizia, Giulia Costanza Lanza, Hanako Kumazawa, Irene Lupi, Laura VdB Facchini, Lisa Mara Batacchi, Lorenzo Pezzatini, Margherita Verdi, Maria Deval, Maria Grazia Brusegan, Mattia Desideri, Maura Banfo, Mela Salemi, Myriam Cappelletti, Nicoletta Testi, Paola Romoli Venturi, Piero Angelo Orecchioni, Pietro Desirò, Pietro Schillaci, Rachele Ronchi, Riccardo Biondi, Roberto Pupi, Serena Tani, Shilha Cintelli, Silvia Cardini, Silvia Noferi, Simoncini. Tangi, Stefania Balestri, Stefania Puntaroli, Stefania Salvadori, Tatiana Villani, Victoria DeBlassie, Virginia Zanetti. La mostra resta aperta fino al 6 maggio. progettispécialiarchivio@comune.palermo.it

di Elisabetta Pastacaldi

Il ricco percorso professionale e artistico di Patrizia Bogani si snoda nel corso degli anni, seguendo la direttrice rappresentata dal tessuto. Prima studentessa donna di una scuola esclusivamente maschile, si diploma perito tessile, sancendo così un legame indissolubile con il mondo della stoffa e con tutte le attività ad esso connesse: consulenze per le aziende tessili pratesi e per il tribunale, come pure per grandi stilisti del calibro di Emilio Pucci, attività di docenza anche a livello universitario e collaborazione col Museo del Tessuto. E infine l'approdo al mondo dell'arte in età ormai matura, con la realizzazione di vere e proprie sculture di tessuto su tela, opere originali frutto di un'accesa creatività, ma anche di una profonda competenza professionale. La prima mostra di pittura di Patrizia Bogani, *Intessuti di luce*, si svolge al museo Marino Marini di Pistoia nel 2011, quando l'artista decide appunto, di finalizzare la sua conoscenza del tessuto realizzando opere d'arte originali e non figurative. Seguono altre mostre: nel 2012 *Viaggio nella materia a Capalbio e L'emozione del colore*, presso la prefettura di Prato; nel 2015 una personale all'istituto italiano di cultura di Stoccarda e un'altra, *Ordire*, a Prato. Nel 2016 ancora due mostre nella sua città e poi anche nel 2018, *In luce* nel salone della Provincia. Dopo la pausa Covid nel 2023 è a Firenze con *Disincantata armonia* e infine il 24

Texture d'arte



febbraio 2024 una personale nello spazio dell'ex Campolmi. Connessioni: pensieri, parole e colori. Questo itinerario delinea la figura di un'artista perfettamente padrona degli strumenti usati per esprimere le proprie emozioni: profonda conoscenza dei materiali, padronanza della tecnica della loro fabbricazione, continua ricerca. Già appassionata di pittura e autrice di opere figurative, scopre poi l'astrazione e crea lavo-

ri che utilizzano un linguaggio autonomo, perfettamente riconoscibile e individuabile a colpo d'occhio, un linguaggio fatto di stoffe, filati, colori combinati in linee elementari e essenziali che riconducono ai maestri dell'astrattismo come Pollock o Kandinskij. Professionalità e senso estetico perfettamente combinati hanno dato modo a Bogani di realizzare un prodotto unico, frutto del lavoro e della passione di una vita: stoffe antiche o anche provenienti da paesi lontani, tessuti di lino, cotone o canapa, composti in forme e dimensioni diverse sulla tela, narrano sentimenti, esprimono concetti e stimolano riflessioni. E poi l'uso del colore: talvolta è mantenuto il colore originale del tessuto usato, in altri casi le stoffe sono colorate di nuovo utilizzando sia i toni caldi del rosso e dell'arancione, sia le molteplici sfumature dell'azzurro, del verde e del viola, ma anche il bianco abbagliante, segno di ottimismo e il nero, espressione di malinconia. Le figure geometriche delineate, gli intrecci di fili, se pure prodotto di un'arte che sorge di getto, assumono qualità di simbolo perché frutto della sensibilità dell'artista e della sua percezione del mondo. Spetterà all'utente il compito di cogliere queste sensazioni, oppure di intravederne altre più in sintonia col proprio stato d'animo.

a cura di Aldo Frangioni

La mostra è stata realizzata nel 2011 da Cesare Bossi su richiesta di Rosphoto, Museo Russo della Fotografia con sede a San Pietroburgo. La finalità della mostra è dimostrare l'importanza della complicità tra autore e stampatore anche con la nuova tecnologia digitale. Il sottotitolo utilizzato da Rosphoto è stato: 'The shift of technologies'. Cesare Bossi ha avuto piena libertà nell'ideazione e presentazione della mostra, l'unica richiesta era una lecture sul sistema di stampa Kodak Dye Transfer. La mostra presenta il lavoro di nove autori divisi per generazione e stile: Michele Alassio, Ewa-Mari Johansson, Gabriele Maschio, Paolo Monina, Richard Nieto, Occhiomagico, Emanuele Mennitti Paraito, Enith Perez. Le 57 stampe di grande formato sono realizzate con tecnologia inkjet su carte a mano prodotte in esclusiva da Cartiera Etna di Catania e su carte concesse al Museo della Carta di Pietrabuona, tra cui una

Fotografo e stampatore complici



carta nera che ha dato origine al sistema di stampa 'nero su nero'. Olimpia Hruska presenta una serie di opere che illustrano

la particolare tecnica di colorazione a olio di immagini in bianconero. Una personale elaborazione del sistema Wacker che ne ha reso possibile l'adattamento alla stampa fotografica digitale. Le carte utilizzate sono state prodotte da Cartiera Magnani per Acsaf. L'immagine riprodotta nella locandina fa parte di un trittico che propone la colorazione a olio di famose fotografie di Alberto Korda. Cesare Bossi ha collaborato con il Comune di Fiesole alla realizzazione di numerosi progetti espositivi legati alla fotografia durante tutti gli anni '90 del secolo scorso. Progetti che hanno avuto la partecipazione dell'Università Europea, del Monastero Franciscano e di Aophoto of London. 'The language of modern printing' fa parte dell'archivio. La mostra è corredata dal catalogo edito da Verbovolant. Sarà disponibile il libro che Cesare Bossi edito nel 2023 da CentroDi.

Lucca e le sue mura

di Carlo Cantini

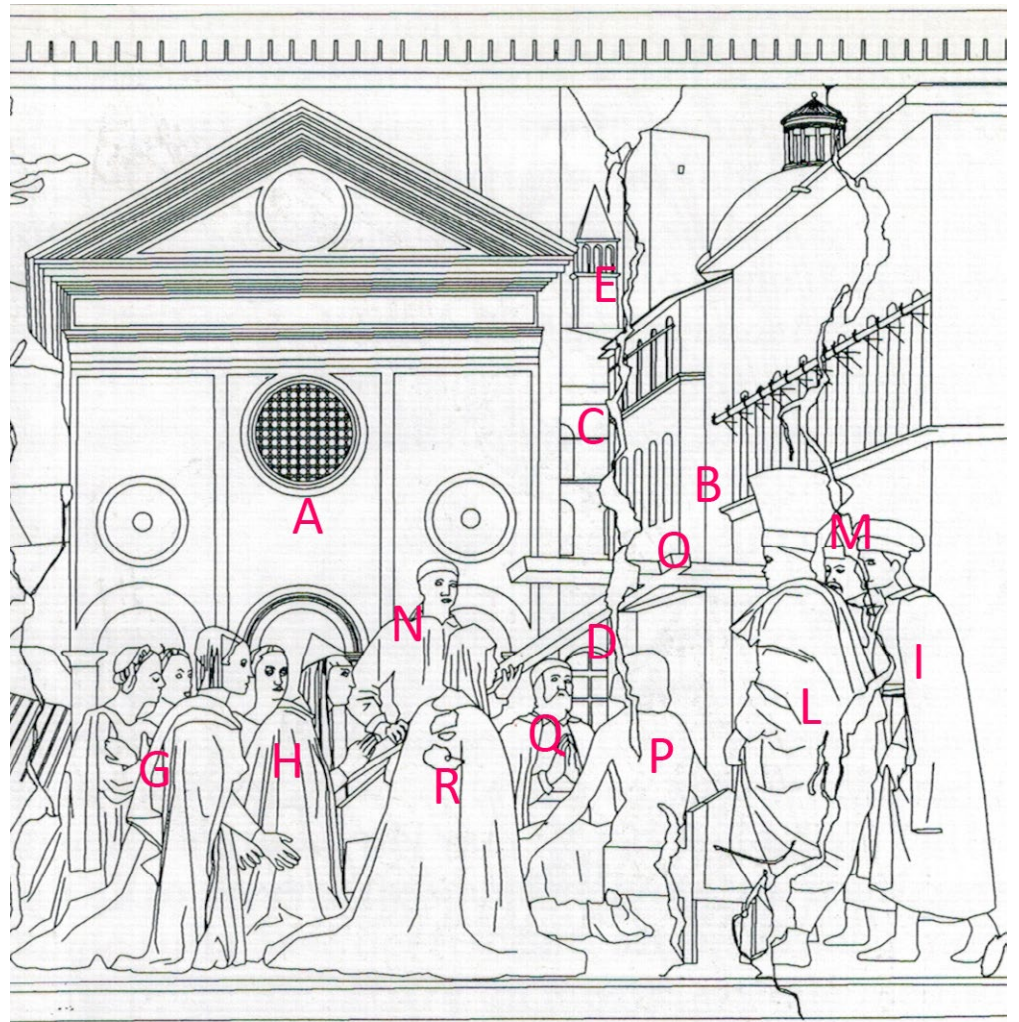


All'interno delle mura rinascimentali di Lucca

di Giuseppe Alberto Centauro

Il quadro con il “Riconoscimento (o Prova) della Vera Croce” rappresenta uno snodo cruciale nello sviluppo dialettico dell’intero ciclo, per quanto esso si ponga in stretta continuità con l’episodio del “Ritrovamento” delle due croci dei ladroni in coerenza con il racconto di Jacopo da Varagine. Tuttavia, Piero della Francesca estrapola dal testo originario nuovi spunti, densi di valori simbolici e significati inediti che riguardano direttamente la sfera più intima e sua personale. Infatti, nella rappresentazione pittorica del “miracolo della croce”, fulcro dell’episodio svolto da Piero in modo sui generis (“incidente pittorico”), si possono cogliere riferimenti che vanno ben al di là del testo originario. Questi nuovi elementi rendono enigmatica la scena, restituendone, al di là dell’apparenza, un’immagine assai complessa da interpretare, amplificata nei significati reconditi da una molteplicità di risvolti autobiografici che l’artista vi ha aggiunto nel tratteggiare quell’episodio. Il risultato, infatti, ci appare come una sorta di “manifesto”, filosofico e spirituale al tempo stesso, da decodificare secondo la forma neoplatonica del linguaggio figurato da lui adottato. In questa pittura i messaggi “segreti” di Piero si estendono all’intero ambito scenografico che viene qui a corrispondere ad una visione utopica della realtà, quasi metafisica, che anticipa gli ideali di perfezione e di armonia ben noti nel Rinascimento italiano, si pensi alla “città ideale” di Urbino. Sotto il profilo geometrico la partizione del quadro affrescato è composta in 4 parti: 1) le architetture e il paesaggio urbano; 2) il gruppo di personaggi che stanno al seguito dell’imperatrice Elena; 3) le figure che gravitano intorno alla croce e al giovane resuscitato; 4) i tre “ministri delle chiese monoteiste” che assistono alla prova miracolosa. Al primo punto si può distinguere sul fondo scenico la bella facciata in marmi policromi di un immaginario “tempio di Venere”(A), quale rappresentazione plastica dell’arte classica, anticipatoria delle teorie urbanistiche rinascimentali riconducibili alla definizione di “concinnitas” di Leon Battista Alberti, espressione universale di eleganza e bellezza. Piero si serve di questo “modello ideale” per introdurre in maniera “non dissimulata” l’ambiente urbano di Sansepolcro (B) che sta racchiuso entro uno scorcio “nient’affatto casuale” dove, al centro, si mostra porzione della facciata della sua

Piero e la Leggenda della Vera Croce: il riconoscimento della Vera Croce (1460) e il San Ludovico (1461)



Letture grafica della Prova della Vera Croce

dimora cittadina (C) con tanto di portone ligneo d’ingresso (D); dietro quella cortina si staglia il campanile, caro all’artista, della chiesa di San Francesco (E), ed ancora, in primo piano, altri profili di torri e palazzi come nella Flagellazione. La città di Sansepolcro come Arezzo è dunque un altro Luogo Santo. D’altronde, il legame con i luoghi della Terrasanta ha rappresentato per i Francescani, custodi fin dalla metà del XIV secolo del Santo Sepolcro dove si trovano il Calvario e la Tomba di Cristo, il centro gravitazionale della città vecchia di Gerusalemme. Al tempo di Piero i luoghi di culto da loro insediati in Terrasanta con chiese e conventi formavano una sorta di “geografia spirituale” condivisa con Roma: in primis, oltre Arezzo, vi è proprio Borgo San Sepolcro come Nazareth con la Grotta Santa dell’Annunciazione a Maria. Non

meravigli dunque la scelta di quel luogo al quale, tuttavia, Piero dà ben altri e ancor più profondi significati. L’episodio narrato nella Legenda Aurea scorre quindi solo apparentemente all’unisono con la rappresentazione pittorica che in realtà ne diverge non di poco. Dopo il ritrovamento delle tre croci «non sapendo come distinguere la croce di Cristo da quelle dei ladroni – ci dice Jacopo da Varagine – le misero tutte in mezzo alla città aspettando che si manifestasse la gloria del Signore. Ed ecco – era circa l’ora nona – viene portato un giovane morto. Giuda prese il feretro e posò sul corpo del morto prima una croce, poi un’altra, ma il giovane non risorse, ma avvicinando la terza croce, immediatamente il morto tornò in vita». Piero declina questa storia ponendo in ginocchio le ancelle (G) e la stessa imperatrice coronata Elena

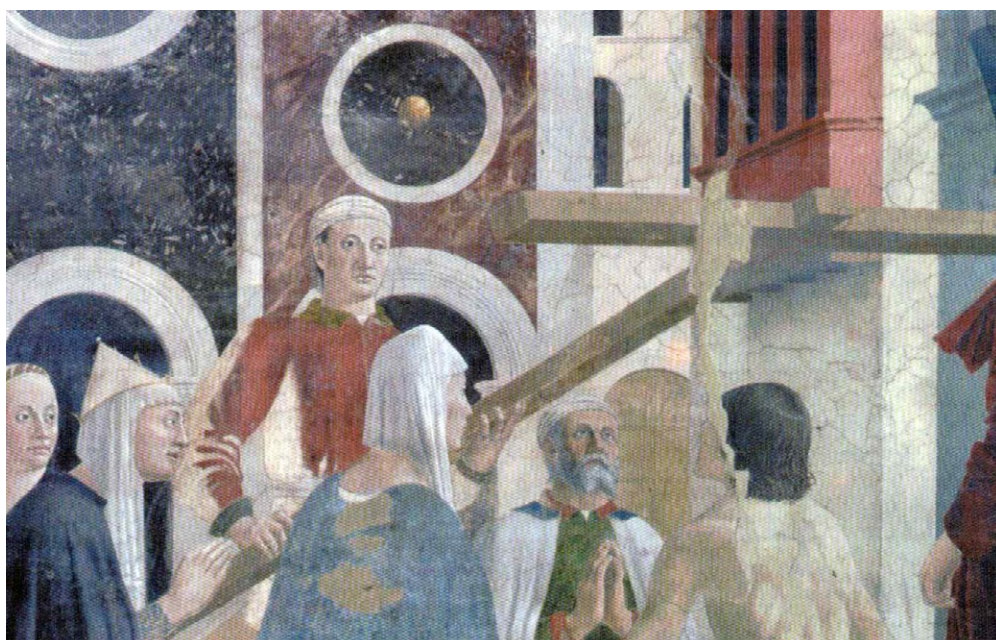
(H) prone davanti alla prova miracolosa; dall'altro lato, come nell'Esaltazione della Croce, colloca Giuda (I), un sacerdote bizantino avvolto in un ricco mantello rosso (L) e un mediorientale islamico (M). Fra i due gruppi, al centro, stanno le 4 figure "vere protagoniste" dell'episodio: riconoscibile in abito rosso uno degli scavatori (N) già incontrato nel quadro precedente che, sfidando le leggi di gravità ("incidente pittorico"), tiene la croce come in bilico (O) sopra la portantina del giovane che risorge dalla morte (P). Avanti a loro, un fedele a mani giunte (Q) guarda pensoso la croce incombente; sulla sinistra, una dama con velo bianco sulla testa, rivestita da un grande mantello azzurro, sta osservando quel giovane rinato (R) che nudo rialza il busto dal feretro. Si noti la simmetrica postura di spalle che ritrae i due personaggi e mostra di scorcio entrambi i profili: destro di lei, sinistro di lui.

IL MIRACOLO DELLA CROCE

Qual è la corretta lettura iconologica di questo "commovente" episodio? L'artista ci pone di fronte in questa sua rappresentazione ad una chiave interpretativa del tutto originale, rispetto al suo stesso consueto "modus operandi". In questo caso Piero conduce la sua metrica compositiva al di fuori delle "tematiche geopolitiche" tenute ben lontane dalla vicenda qui narrata rispettando il "disagio" manifestato da Giovanni Bacci e dagli altri umanisti aretini in sommesso dissenso nei confronti della "brutta piega" presa dagli eventi in corso dopo aver avuto conferma della volontà del Papa Pio II, annunciata e ribadita dopo il Congresso di Mantova, di "armare" quanto prima una crociata. Per di più, come negli anni di papa Eugenio IV, la Curia Romana accorda ai frati minori dell'Osservanza, in opposizione ai confratelli Conventuali, la raccolta delle indulgenze a favore della crociata contro gli Ottomani. Occorre però riconoscere che l'analisi pierfrancescana degli avvenimenti, non esaspera mai i toni di un tale dissapore, del conflitto che pure la cronaca del momento poteva offrirgli, perché in Piero le decisioni di Papa Piccolomini sono sempre lette come decisioni sofferte e semmai divengono spunti per raccontare un tormento interiore che poi è quello che lui stesso sta patendo, che passa attraverso l'immagine di una Croce ora vilipesa ora intesa come strumento virtuoso di redenzione. Questa contrapposizione duale appare già tangibile nelle scene del registro



Prova della Vera Croce (prima del restauro)



Particolare del miracolo della Croce (prima del restauro)

mediano del ciclo, con la netta separazione delle tematiche esposte nella parete di sinistra rispetto a quella di destra. Dopo la morte di Francesco Bacci registriamo anche un crescente distacco del figlio Giovanni, non estraneo all'atteggiamento fin troppo prudente, riflessivo e contemplativo, tenuto dall'artista; tant'è vero che, dal 1461, il posto di maggior rilievo nell'ambito della famiglia Bacci sembra prenderlo

Angiolo di Girolamo che assumerà cariche di grande prestigio a livello cittadino; come pure, più avanti, si affacceranno alla ribalta altri personaggi della famiglia. In altre parole la tesi umanista della riconciliazione e dell'integrazione "pacifica" fra islamici, ebrei e comunità cristiane, già tentennante dopo il rientro di Piero da Roma, era stata emarginata proprio dall'incalzare degli eventi e dal netto pre-



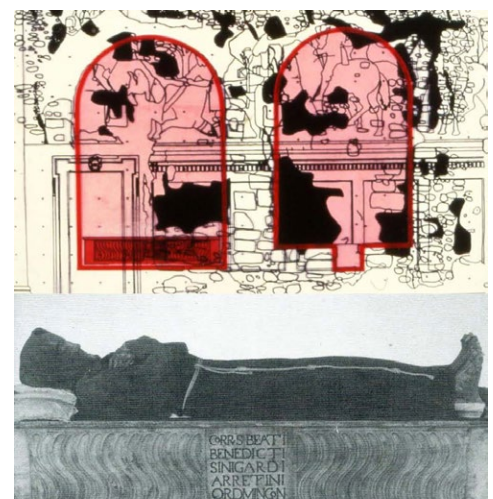
Prova della Vera Croce, particolare (dopo il restauro)

valere di logiche di guerra. Tornando all'episodio narrato, decisivo per comprendere il profondo cambiamento mostrato da Piero, è ora il peso del dolore provato per la perdita della madre Romana che egli pone al centro della sua stessa rappresentazione pittorica. Ci pare di poter dire che Piero qui la dipinge in una dimensione mistica quale Madre Misericordiosa e Consolatrice, ritraendola rivestita in una fluente e morbida veste azzurra come "la Piena di Grazia", esattamente come farà per la Madonna del Parto. Lei è una presenza eterea, non visibile agli altri personaggi che animano la scena, che si pone accanto a quel giovane uomo giacente sulla bara e lo rianima. Ed è dunque la madre che compie il miracolo tenendogli la mano sinistra; è lei che lo "risollewa" da "una croce di dolore" troppo pesante per poter essere sostenuta solo da lui! Ed è qui che Piero, autoritrandosi in quel giovane "rinato", traccia - a mio avviso - quello che è il vero significato del "miracolo della croce" che qui si compie nel ricordo della madre, una sublime riflessione "laica" che investe la sfera del divino. Perciò, quel resuscitato è lo stesso Piero, messosi "a nudo" e tratteggiato con un profilo perduto, così come ha fatto con l'Adamo, armato del solo coraggio mentre guarda Eva. Dinnanzi a loro, a completare il quadro familiare, sta il padre Benedetto, che sta ancora una volta inginocchiato in preghiera mentre osserva quasi attonito la croce che gli ha restituito il figlio. Dopo l'esecuzione di questo quadro, Piero fa rientro a Sansepolcro, lasciando il cantiere in mano al suo collaboratore aretino, Lo-

rentino d'Andrea, che qui dipingerà nella faccia interna del pilastro di sinistra, una figura con San Ludovico da Tolosa tratta dal cartone del maestro. L'uscita di scena di Piero coincide anche con la sospensione delle attività pittoriche nella Cappella Bacci. Questa interruzione si rileverà assai lunga per una serie di molteplici concause. A conferma di ciò stanno gli impegni presi dall'artista; si ricorda come, il 30 ottobre 1460, Piero della Francesca sia indicato come membro del Collegio dei 12 Probi-viri, istituzione sorta per la riforma amministrativa voluta da Ludovico Acciaiuoli. Un'evidente relazione di questo incarico, che si lega con la pittura eseguita nel 1461 da Lorentino d'Andrea, sta nella dipintura in Palazzo Pretorio di Sansepolcro, condotta sul finire dell'anno precedente dallo stesso Piero della Francesca dell'affresco raffigurante un altro San Ludovico (oggi conservato al Museo Civico). Questi episodi confermano in modo palese il fatto che Piero si alternasse in quei mesi fra il Borgo e la Cappella Bacci. Durante la sospensione della decorazione, l'Opera di San Francesco provvede alla "tamponatura" dei due arcosoli esistenti sulla parete di destra. Tale operazione comportò lo spostamento in altra parte della chiesa del sarcofago romano contenente la salma del Beato Benedetto Sinigardi che stava in una delle due nicchie murarie. Si può anche ritenere che in quell'occasione si smontasse la vecchia armatura dell'incan-nicciato esistente per sostituirlo alla ripresa dei lavori con un ponteggio commisurato alle necessità.



Cappella Bacci, San Ludovico di Tolosa (1461)



Cappella Bacci (parete destra), i due arcosoli e la tomba del Beato Sinigardi