

Globus

IMMAGINI PAROLE E SUGGERZIONI DAL MONDO



DEE DEL PIREO | **MAX MARRA** | ANTONIO PUJIA VENEZIANO | LE TOMBE DI KOGURYO | MEMORIE D'AFRICA
LA SPEDIZIONE DI ANTINORI IN TUNISIA | ISTANBUL | LA CITTÀ | EUGENIO MONTALE | FRECCHE TRICOLORI



In copertina: *Umana Res* (dall'album "Andalusia"), 2019, cm 160x130 tm su juta. Disegno di Max Marra



Globus ha ricevuto dal Ministero della Cultura la menzione speciale quale "pubblicazione periodica di elevato valore culturale"

Sfoglia "Globus" Sfoglia "Globus-LAB"



Globus

Pubblicazione periodica trimestrale
Anno 5 - N° 18/MMXXV - 21 giugno 2025

Direttore responsabile
Fabio Lagonia
direzione@globusrivista.it

Progetto e impaginazione grafica
Il Segno di Barbara Rotundo
grafica@globusrivista.it

Marketing e Social Media Manager
Emilio Tripodi
marketing@globusrivista.it

Web Designer
Mario Darmini
webmaster@globusrivista.it

Stampa
Rubbettino Print
viale R. Rubbettino, 10
88049 Soveria Mannelli (CZ)



Globus
EDIZIONI

ISSN 2724-5446 - ROC: N° 36219



SCANSIONA IL QR CODE
LASCIA LA TUA RECENSIONE



Informazioni
info@globusrivista.it

Abbonamenti
abbonamenti@globusrivista.it

Redazione
redazione@globusrivista.it

Direzione e Amministrazione
via Regina Madre, 52 - 88100 Catanzaro
via Nino Taranto, 89 - 00125 Roma
direzione@globusrivista.it

Pubblicità
pubblicita@globusrivista.it

Comitato scientifico
Roberto Besana, Maria Grazia Cinti, Fabrizio Citton, Teodolinda Coltellaro, Domenico Conditto, Francesco Cuteri, Maria De Giorgio, Doina Ene, Raffaele Gaetano, Giancarlo Germanà Bozza, Domenico Piraina, Melina Scalise, Ilaria Starnino, Federico Strinati, Francesco Suraci

Registrazione Tribunale di Catanzaro
N° 3 del 22/12/2020

© *Globus* - Tutti i diritti riservati. Manoscritti e foto originali, anche se non pubblicati, non si restituiscono ed è vietata la riproduzione, seppure parziale, di testi e fotografie. I titolari dei diritti fotografici sono stati ricercati con ogni mezzo. Nei casi in cui non è stato possibile reperirli, l'editore è a piena disposizione per l'assolvimento di quanto occorra nei loro confronti.

GLOBUS si può sfogliare anche su
Amazon Kindle e Readly





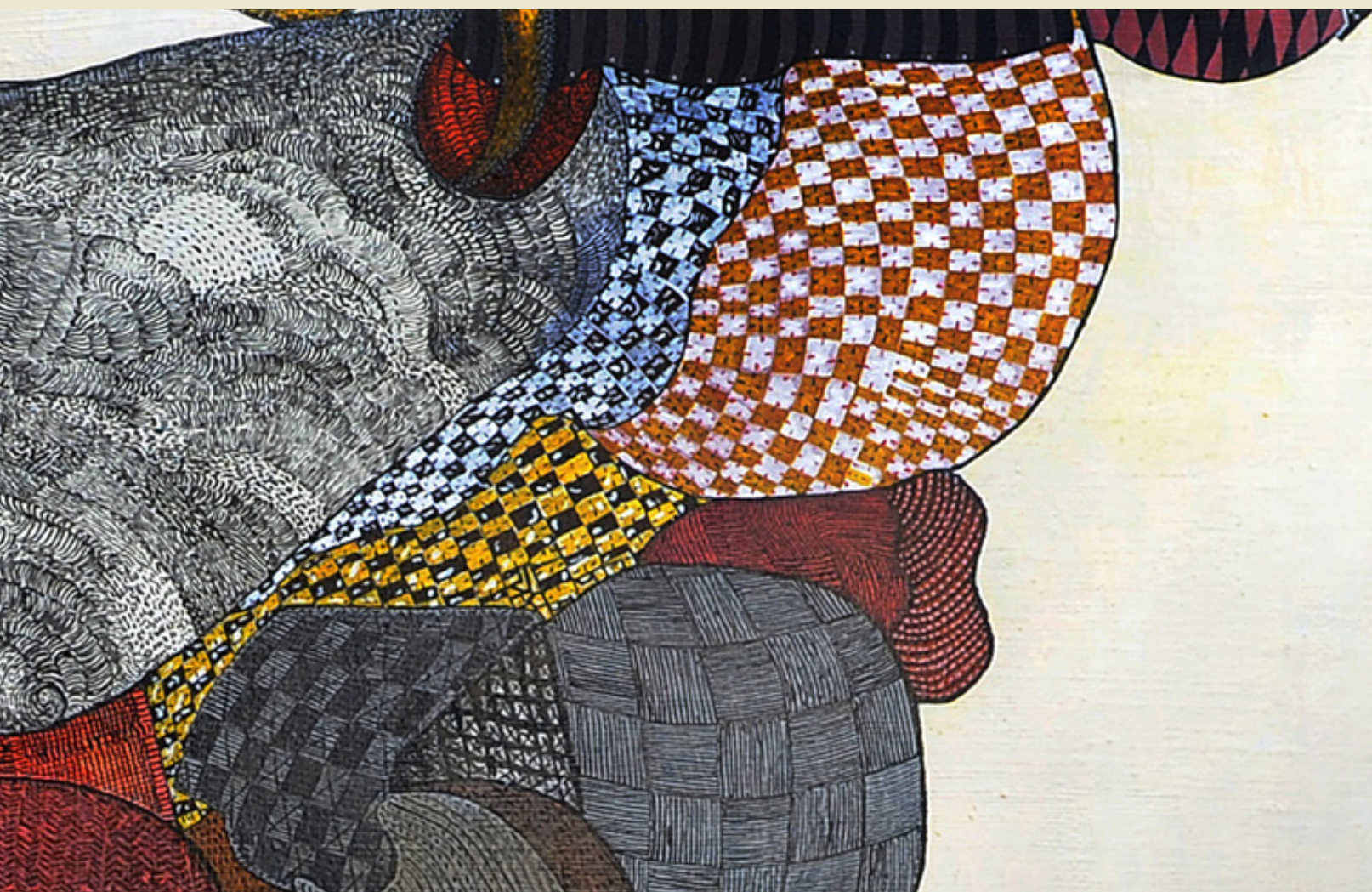
di Fabio Lagonia



Editoriale 18/MMXXV

“Il disegno è l’espressione più diretta e spontanea dell’artista: una specie di scrittura: rivela, meglio della pittura, la sua vera personalità”. Questa dichiarazione d’amore verso il disegno è stata pronunciata da Edgar Degas, il famoso pittore e scultore francese considerato anche tra i più superbi disegnatori e che, non a caso, amava definirsi “realista”. Anche Salvador Dalì attribuiva a questa espressione artistica una dimensione di massima sincerità; similmente la pensava Le Corbusier che riconosceva al disegno la capacità di lasciare meno spazio per le bugie. Andando molto molto indietro nel tempo, potremmo scomodare i nostri antenati – si pensi alle grotte di Lascaux, ma non solo – intenti a disegnare sulle rocce le scene della loro quotidianità.

L’evoluzione di questa forma espressiva ha seguito le esigenze dei tempi: per tutto il Medioevo, ad esempio, il disegno è stato importante per la diffusione di concetti religiosi. Con la modernità si afferma invece di più come mera espressione dell’essenzialità, ovvero del tornare a se stessi, realizzando e condividendo segni che rimandano a significati anche complessi, intimi, profondi. Come fa Max Marra, artista contemporaneo, autore della copertina di questo numero: attraverso il suo originale tratto, egli crea il suo mondo costituito da personaggi singolari che ci interrogano sull’umanità, a volte smarrita perché ha abbandonato la legge dell’amore e della dignità.



6

I DISEGNI DI MAX MARRA

di Domenico Piraina



24



LARTE DI ANTONIO
PUJIA VENEZIANO
PER RICONQUISTARE
L'AUTENTICITÀ
DELL'ESISTENZA

di Domenico Piraina



36

LE DEE DEL PIREO. STORIA DI
UN'INCREDIBILE SCOPERTA
ARCHEOLOGICA AD ATENE

di Giancarlo Germanà Bozza

46

LE TOMBE DEL REGNO
DI KOGURYŎ

di Sonia Emanuela Lombardo



56

MEMORIE D'AFRICA

di Apollonia Nanni

66



**ORAZIO ANTINORI E LA
SPEDIZIONE DELLA SOCIETÀ
GEOGRAFICA ITALIANA
IN TUNISIA DEL 1875**

*di Davide Chierichetti
e Susanna Di Gioia*



AH, ISTANBUL MI CHIEDI...

*di Bedia Ceylan Güzelce
Fotografie di Roberto Besana*

76

90

**LA CITTÀ: IL LUOGO DELLA
RAPPRESENTAZIONE UMANA**

di Claudio Lucchin

104

**EUGENIO MONTALE
A CINQUANT'ANNI
DAL NOBEL**

*a cura di Roberto Besana
di Adriana Beverini*



114

**FRECCE TRICOLORI
EMOZIONE DAL CIELO**

di Serafino Durante

I DISEGNI DI
MAX
MARRA

di Domenico Piraina

*Il disegno è l'espressione più diretta
e spontanea dell'artista: una specie di scrittura:
rivela, meglio della pittura, la sua vera personalità.*
(Edgar Degas)

Per Cennino Cennini, cui dobbiamo il primo libro organico sulla produzione artistica, il disegno era “fondamento di tutte le arti” e rappresentava il momento formativo centrale per l'artista. Per i neoplatonici umanisti, il disegno era inteso come proiezione e visualizzazione dell'idea formata nella mente dell'artista, il momento primo e supremo della genesi dell'opera d'arte.

Dall'album “Chine”,
1987-1990



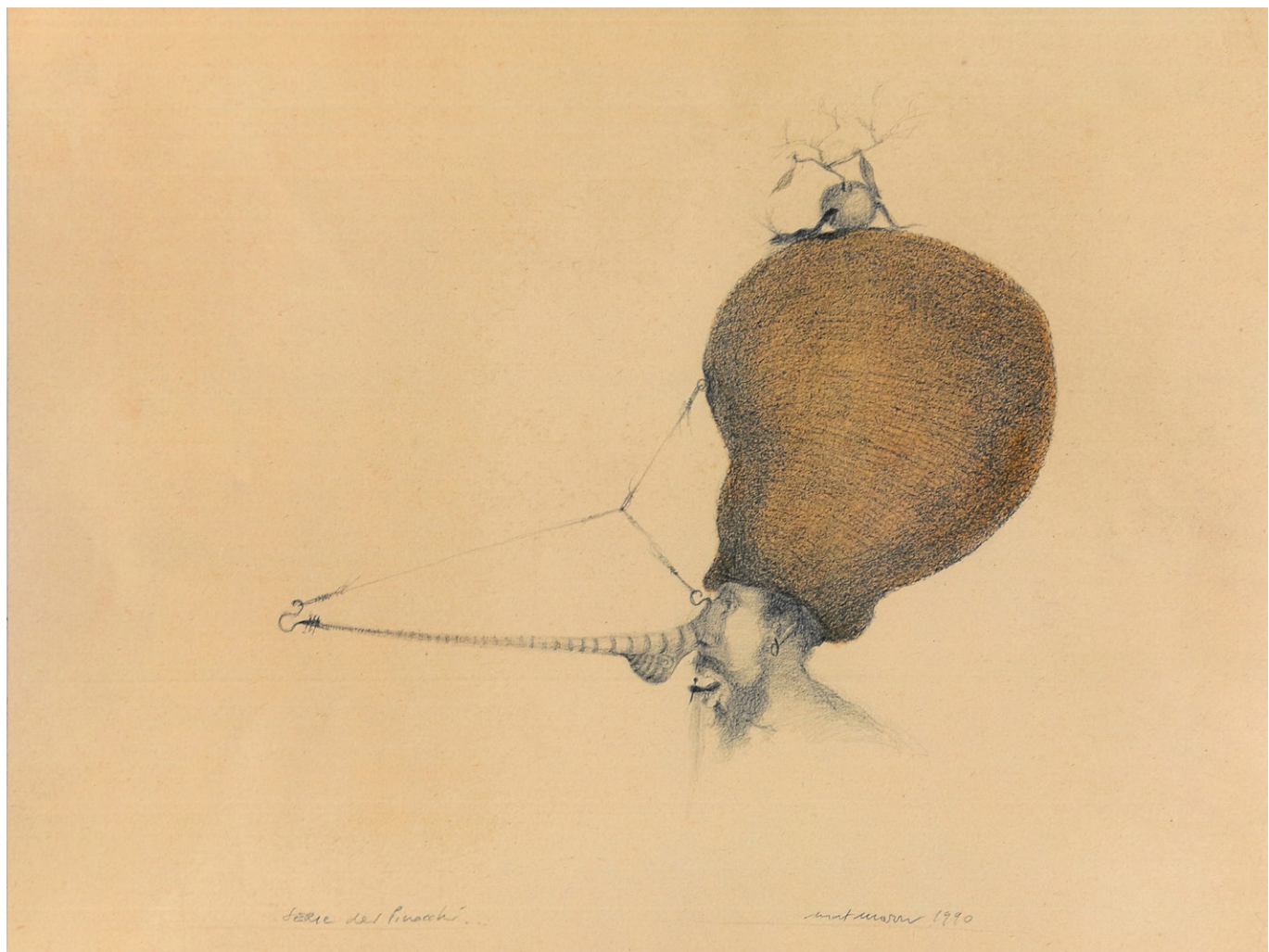


In alto e pagina accanto:
dall'album "Chine",
1987-1990

Non poteva essere diversamente visto che, eredi ed esegeti del pensiero platonico, consideravano di maggiore pregio ciò che è vicino all'idea e di valore inferiore ciò che è vicino alla materia. Per loro, il disegno è atto mentale, più astratto dell'opera conclusa, pittorica o scultorea o architettonica che fosse. Giorgio Vasari, il primo storico dell'arte e non a caso fondatore dell'Accademia del disegno di Firenze nel 1563, considerava il disegno "padre" delle tre arti (pittura, scultura e architettura), proprio per la sua funzione di rendere visibile l'invisibile, di materializzare l'idea dell'artista; in altre parole, lo identificava

con l'ideazione e l'invenzione. Dopo la lezione vasariana, il disegno non viene più semplicemente considerato come una capacità acquisibile con lo studio o l'esercizio ma quasi alla stregua di un dono divino.

Particolarmente suggestiva e illuminante è la posizione di Federico Zuccari, primo Principe nel 1593 della celebre Accademia di San Luca di Roma, il quale si spingeva ancora oltre nel sostenere che, all'opera, preesisteva sia un'immagine spirituale formatasi nell'anima dell'artista – e chiamava questa immagine spirituale “disegno interno” –, sia il disegno esterno,



In basso e pagina
accanto: dall'album
"Book rosso", 2002

che del primo è la realizzazione materiale attraverso la linea. Il disegno, in questa concezione, diventa espressione del talento intellettuale e immaginativo dell'artista che necessariamente precede la realizzazione estetica esteriore.

Leonardo da Vinci, che era interessato precipuamente agli aspetti più propriamente scientifici, vedeva nel disegno un formidabile strumento di conoscenza e di indagine della natura, ritenendolo non soltanto il fondamento di tutte le arti ma anche lo strumento di tutte le scienze: anatomia, botanica, ingegneria, fisiognomica, geologia, urbanistica, meccanica. Non disgiuntamente da questa visione applicativa, Leonardo pose in luce anche la dimensione progettuale del disegno.





Michelangelo considerava il disegno un campo di assoluta libertà perché poteva dare forma a qualunque sua idea senza confrontarsi con la materia perché era consapevole che tra l'idea e la sua materiale realizzazione vi era necessariamente uno scarto di perfezione, maggiore nella prima e minore nella seconda.

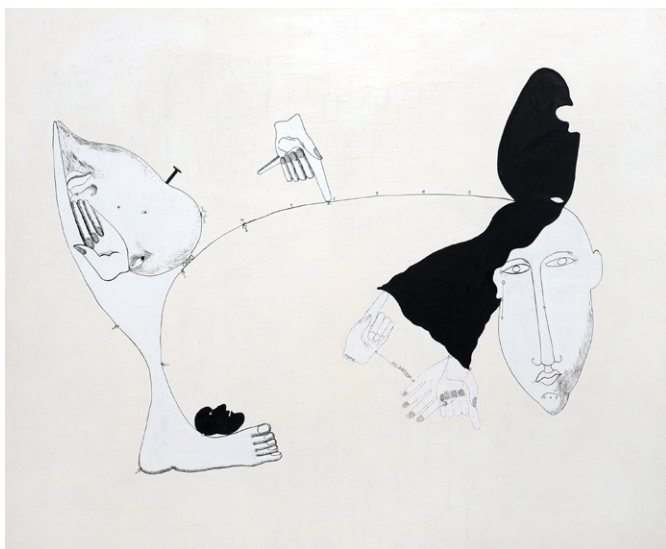
Con Raffaello, poi, si ha la prova plastica, concreta, di come l'artista, diventato ormai un intellettuale a tutto tondo, si concentri solo sulla parte ideativa che si esplica nella creazione dei disegni e lasci ai suoi collaboratori la realizzazione delle opere che da quei disegni sono tratti. L'idea di separare invenzione ed esecuzione avrà una grande fortuna e per molti aspetti continua anche fino ai nostri tempi.

In alto e pagina accanto: dall'album "Andalusia", 2019-2020

In basso e pagina
accanto: dall'album
"Noi e gli altri", 2009

La mia mente andava a questi pensieri quando i miei occhi compulsavano i disegni di Max Marra qui riprodotti, un artista che, grazie ad un lungo e coerente quotidiano lavoro, si è conquistato la stima e l'apprezzamento di tanti e di cui conosco l'ormai ultra-quarantennale proposta artistica che non esito a definire multiforme, poliedrica, spesso sorprendente, mai attardata, per la varietà di tecniche e di temi, e che ha dato vita ad un pluralismo progettuale e formale che trova la sintesi unificante in un linguaggio non solo personale ma autentico.





Di Max Marra è nota la sua intima quanto naturale vocazione alla materia, una persistente inclinazione che ha dato corpo e anima a celebri e doviziose serie di opere che, per la loro stesura lessicale e narrativa, sono diventate paradigmatiche della sua produzione e mi riferisco, ovviamente, agli umili “Scarti”, alle laceranti “Pance ferite”, alle poetiche “Dune d’oriente”, ai contemplativi cicli di “Cosmos”, ai gestuali “Pacchetti”, alla mistica di “Francesco è solo”, all’amara denuncia di “Appunti sul Ponte”.



In alto e pagina accanto: dall'album "Book verde", 2002



In basso e pagina
accanto: dall'album
"Praga", 2003

Tutte opere nelle quali Marra ha inteso trasferire il suo pensiero artistico, etico, sociale e spirituale sulla condizione umana non disgiunto da uno sguardo oscillante tra lo sdegnato e il soccorrevole, ma sempre scevro da ogni atteggiamento sentenzioso. Eppure, in questi cicli, inni alla materia, si percepisce bene – ancorché inabissata tra la iuta, il catrame, la corda, il ferro, la stoffa, la cera, il carbone –, l'uso di una



tavolozza cromatica selezionatissima e sorvegliata, l'impronta primigenia e formativa, direi quasi aurorale, del disegno, da cui tutta l'opera di Marra trae origine. Lo si vede negli equilibri delle composizioni polimateriche, nell'appropriazione degli spazi, nella stessa distribuzione dei colori, nelle partiture segniche organizzate come contrappunti musicali, nella dialettica tra spazi chiusi e aperti, tra pieni e vuoti.



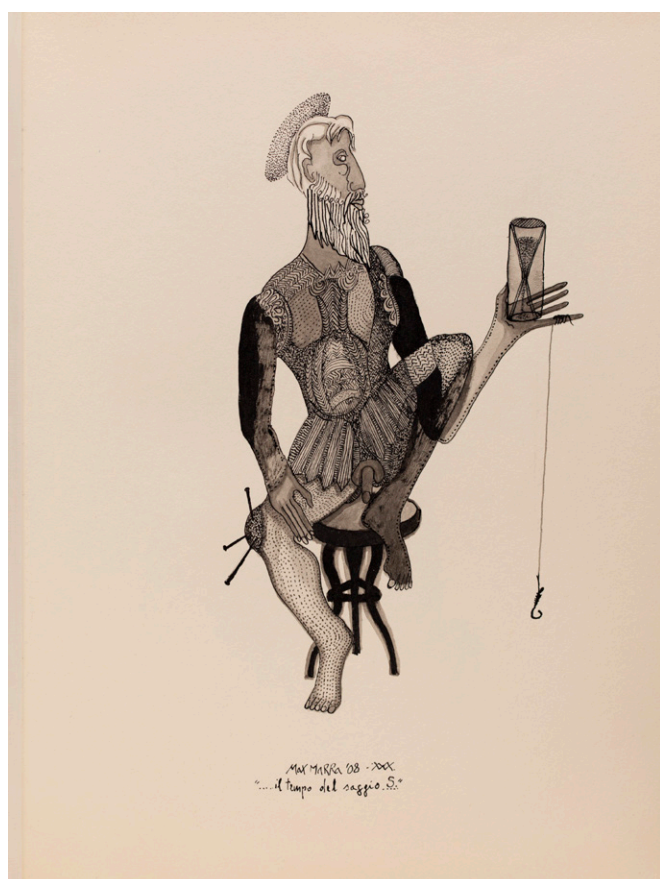


Dall'album
"Contemporaneità",
2021-2023

Il disegno è stato ed è il fedele e inseparabile compagno di vita di Marra, la sua stessa idea di organizzare il suo mondo immaginifico, la forma stessa della res, l'immagine spirituale che l'artista ha dentro di sé, per riprendere la definizione di Federico Zuccari. È attraverso di esso che riusciamo a penetrare nel suo ricco laboratorio mentale, a leggere e interpretare i tanti fili che compongono la trama di una creatività sognante e visionaria che però ha sempre un riferimento ancorato alla realtà visibile, a tutto ciò che potremmo definire figurale.

Attraverso il disegno, Max Marra crea, alla stregua di un demiurgo, il suo mondo, costituito da personaggi singolari, ibridi tra umanità e animalità, che assumono a volte i ruoli di alieni e di totem, a volte di manichini, a volte di maschere, a volte di caricature di un'umanità alienata e abbruttita che ha smarrito la legge dell'amore, della dignità e del rispetto per diventare preda consenziente dell'avidità, del potere, della sopraffazione, dell'ipocrisia.

Dall'album
"Il Saggio Santo", 2008

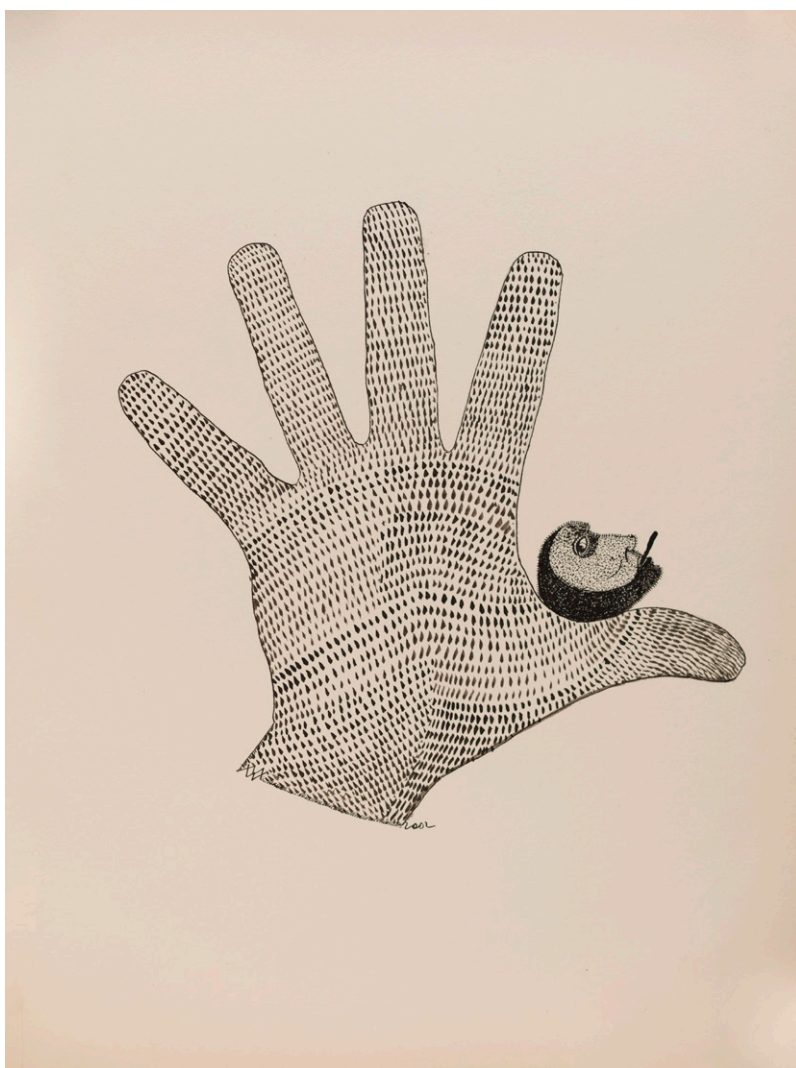


In basso e pagina
accanto: dall'album
"Senza titolo", 2002

Si tratta di un disegno che è memore della intensa stagione dell'espressionismo tedesco degli anni Venti del secolo scorso, in primis della lezione, tecnica e antropologica, di George Grosz, di cui riprende il segno incisivo, le linee forti e spigolose di forme semplificate, caratterizzate da forti contrappunti chiaroscurali e vivificate da un energico dinamismo. Il suo è un disegno "di montaggio" nel senso che è la linea stessa, tracciata sul foglio, a guidare l'artista verso la composizione finale, un disegno che prende forma mentre lo si fa.

Il disegno è la sua forza tranquilla, libera e catartica che prorompe prepotentemente dal suo occhio interno e arma quotidianamente la sua mano educata da un perenne esercizio cui questo artista è sempre stato intelligentemente obbediente;





una sorta di impulso irrefrenabile vissuto come completamento del suo stare nel mondo. Marra sa che la materia è ostica, sfuggente, pone ostacoli e attriti al pieno sviluppo dell'idea e per questo si affida al disegno che, permettendogli di visualizzare nitidamente l'idea, lo predispone ad affrontare in maniera più strutturata l'inevitabile lotta con la materia.

Marra, pensando per mezzo di immagini e raffigurazioni, ha dato vita ad un vocabolario grafico denso di inventiva e audace nella sintassi, in ciò concorde con la missione che Daniel-Henry Kahnweiler, il grande mercante di Pablo Picasso, riconosceva all'arte, ossia quella di "creare l'universo visivo dell'Umanità".



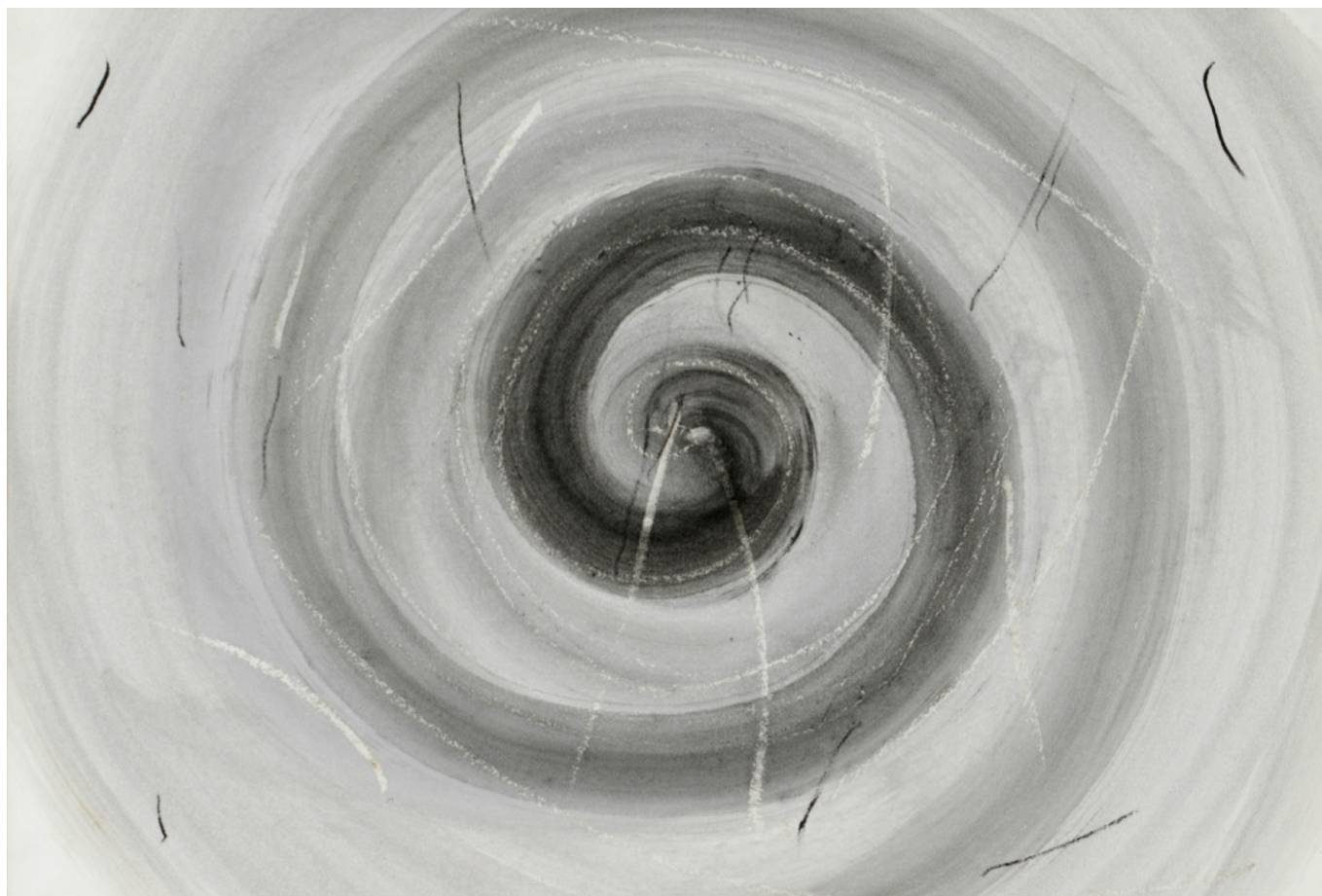
Le fotografie delle opere di Max Marra sono di Luigi Angiolicchio.

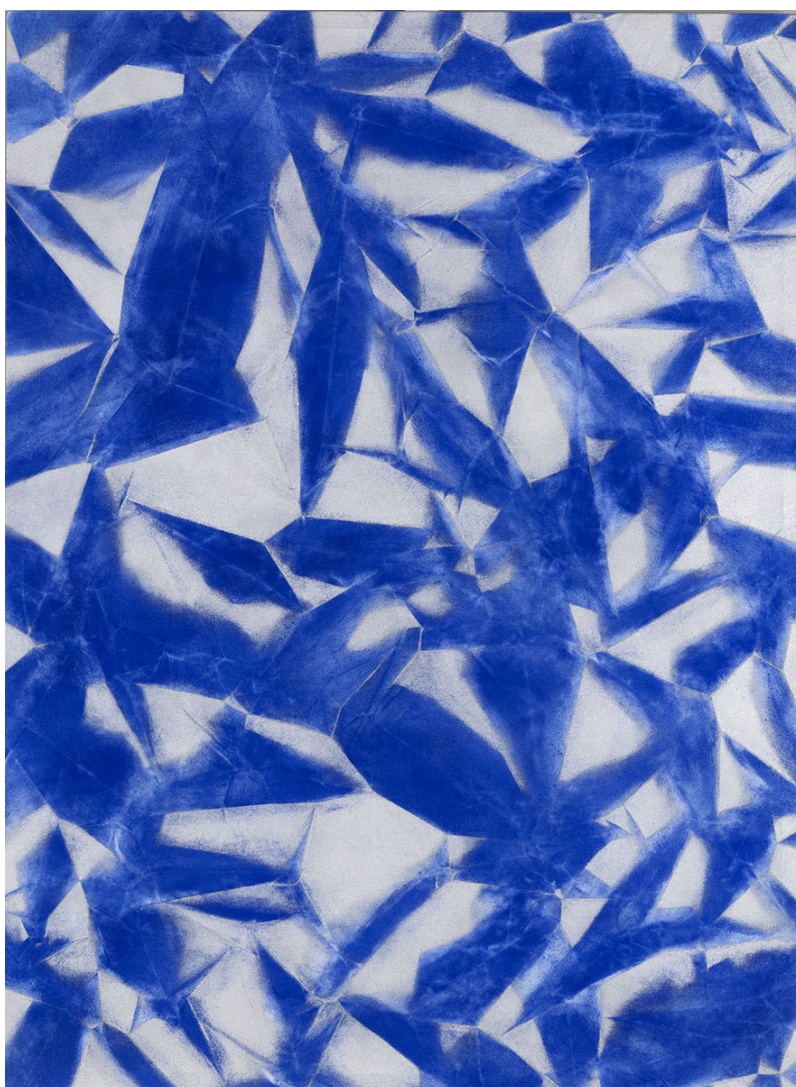
L'ARTE DI
ANTONIO PUJIA
VENEZIANO
PER RICONQUISTARE
L'AUTENTICITÀ
DELL'ESISTENZA

di Domenico Piraina

La scomparsa delle grandi narrazioni filosofiche e religiose che ha trascinato nell'oblio il concetto stesso di verità ha posto il pensiero umano nella necessità di individuare nuove soluzioni per dare un senso all'esistenza. La condizione umana contemporanea, liberatasi dalla soffocante coltre dell'*ipse dixit*, dall'autoritarismo, da quella condizione di minorità kantianamente intesa come l'incapacità di servirsi della propria intelligenza senza la guida di un altro, ha prodotto, tra tanti effetti positivi, anche relativismo, nichilismo, indifferentismo, virtualismo, ponendo l'uomo nella condizione di navigare senza bussola in un oceano aperto.

Panta Rei, 1988, tecnica mista su carta intelata, cm 48x66



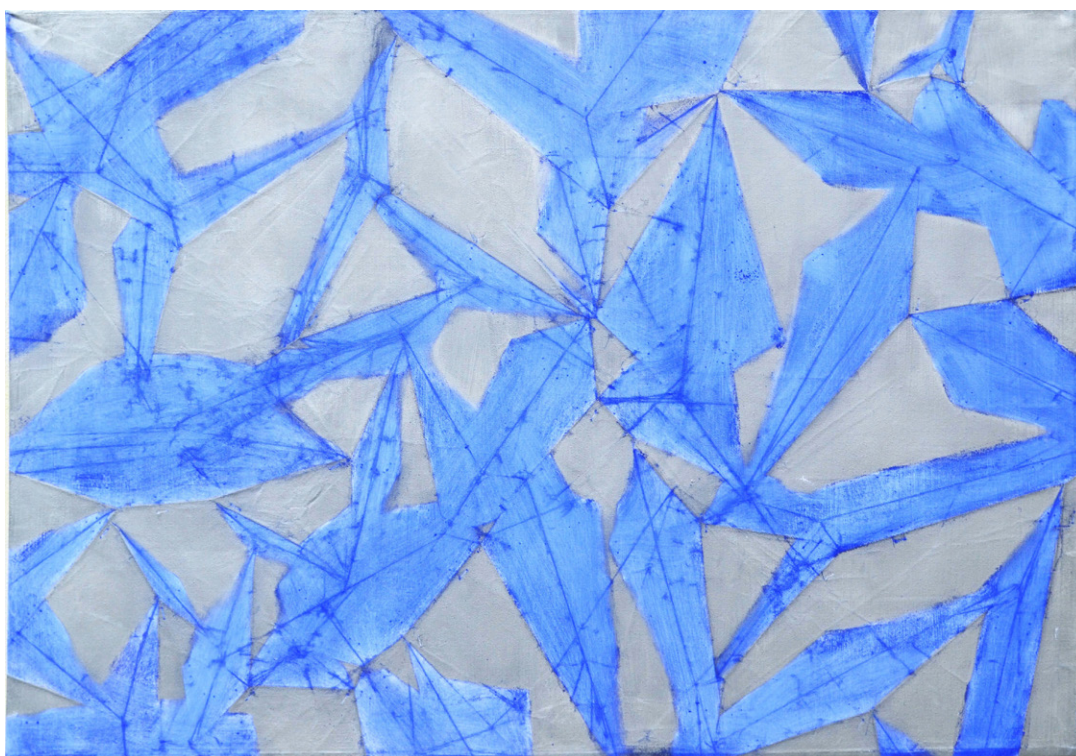


In alto: *Disvelatura*,
2008, pigmento blu e
vernice argento su tela,
cm 131x97

Pagina accanto:
Verità per verità, 2014,
pigmento blu e vernice
argento su tela,
cm 70x100 - Collezione
Bancartis BCC
Mediocrati, Rende (CS);
Sinapsi cromatiche,
2014, aerografia e
gesso su tela, cm 50x70
Collezione Museo
MARTE, San Pietro a
Maida (CZ)

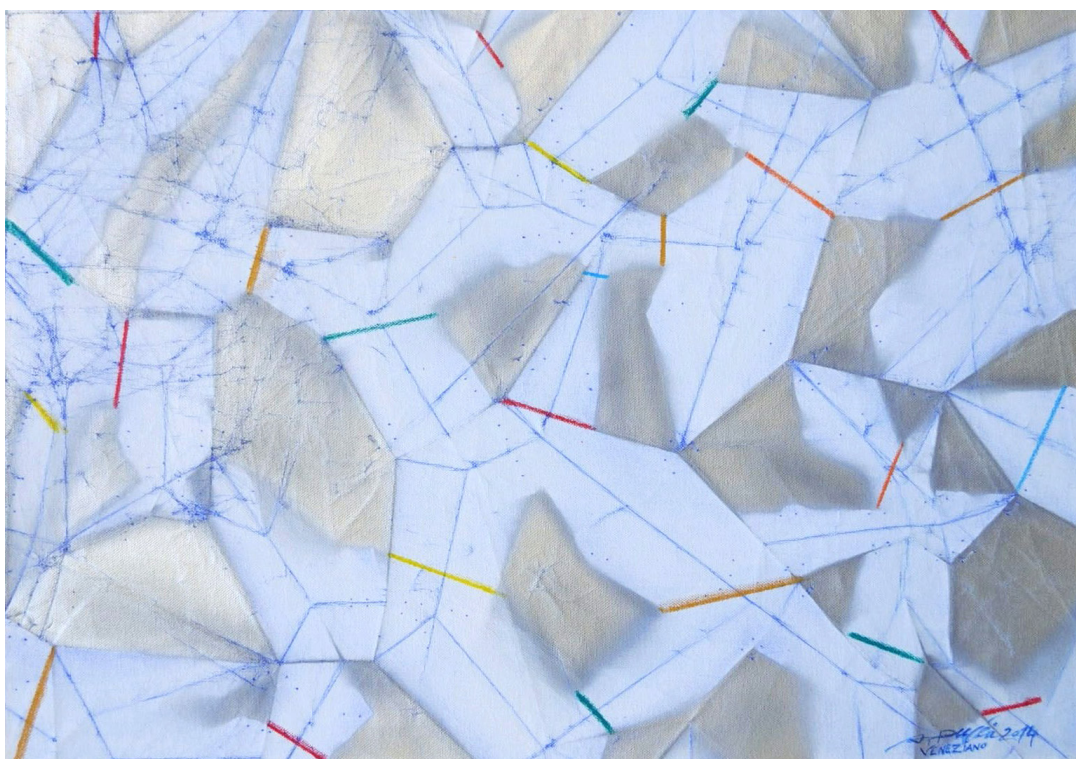
La speculazione filosofica originaria aveva come fine l'individuazione di un principio razionale in grado di giustificare e di dare un senso al tutto, era la ricerca dell'archè, del principio primo capace di giustificare il passaggio dal caos all'ordine e sulla cui base trovare la spiegazione di ogni cosa. Venuta meno questa possibilità, viene rimesso tutto in discussione e anche nelle arti visive si assiste a un progressivo attacco all'integrità dell'oggetto e del visibile che vengono deformati come nell'espressionismo, o scomposti come nel futurismo e nel cubismo o addirittura eliminati come nell'astrattismo.

Il percorso trasformativo dell'arte occidentale degli ultimi cinque secoli è stato caratterizzato dalla volontà dell'artista di rivolgere progressivamente la sua attenzione all'interno di sé piuttosto che a tutto quello che è all'esterno. È quella che potrebbe chiamarsi la **linea introspettiva dell'arte moderna e che è il frutto della progressiva presa di coscienza della perdita di centralità della specie umana**; una centralità che è stata messa in dubbio prima dalla rivoluzione copernicana, poi dall'evoluzionismo darwiniano per proseguire con la psicoanalisi freudiana e, domani, forse, anche dalla potenza di



una razionalità meccanicistica, qualora essa potrà esplicare i suoi effetti al di là del nostro pieno controllo. Ortega y Gasset ha descritto bene questo approccio declinando un percorso

della pittura che parte dal Medioevo in cui l'oggetto, pur essendo lontano, è sempre vicino all'occhio dell'artista e per questo è chiaro, definito, delineato, a un momento successivo in cui l'oggetto



Pagina accanto:
Veritatis splendor, 2014,
aerografia con vernice
oro su tela, cm 90 Ø
Collezione Museo Limen
Arte, Vibo Valentia

appare sempre più lontano e quindi i suoi contorni si fanno meno rigidi e il cui volume si nota di meno. In questa fase vi è uno spostamento del punto di vista all'indietro, verso l'occhio del pittore, un passaggio che in filosofia si identifica nel cogito cartesiano. Proseguendo nella sua trattazione, Ortega afferma che, in un'altra fase, l'oggetto diventa solamente un pretesto per studiare il processo della visione, processo che diventa il vero oggetto del dipinto. Il volume corporeo e spaziale si dissolve nell'impressione che si fissa sulla retina. Siamo arrivati dunque all'impressionismo che in filosofia corrisponde al positivismo e quindi alla preoccupazione di accumulare dati unicamente sulle sensazioni. Al termine di questa linea evolutiva il filosofo spagnolo colloca il momento in cui la pittura capovolge la sua funzione tradizionale per cui, invece di rappresentare l'oggetto, l'artista cerca di restituire il proprio mondo interiore sulla tela.

In questa fase, il punto di vista del pittore non è sull'occhio o dentro l'occhio ma si è ritirato dietro il suo occhio che guarda all'interno dell'anima e poi proietta sulla tela i propri fenomeni psichici. Ed è qui che avremo, ad esempio, il cubismo, forme inventate dall'intelletto, o il *fauvisme*, colori immaginati dalle emozioni. Una rivoluzione, dunque, che Ortega y Gasset aveva individuato nell'impressionismo che, al di là dei risultati artistici, affidò all'artista l'onore e l'onere della pura libertà, del libero arbitrio poiché non lo costringeva più a rispettare le regole accademiche e i canoni classici della bellezza. Terminava con loro l'epoca di quello che Arnheim avrebbe chiamato "realismo proiettivo",

tipico della tradizione occidentale rinascimentale, consistente nel proiettare le cose su una superficie.

La deificazione della ragione ha avuto come conseguenza lo scientismo, il panlogismo e la tecnicizzazione senza limiti del mondo e ha prodotto stati di deumanizzazione preoccupanti di cui sono tragici testimoni i due eventi bellici mondiali che hanno insanguinato il Novecento: Horkheimer e Adorno attribuirono nella *Dialettica dell'Illuminismo* a Cartesio e a Bacone l'innesto del processo autodistruttivo che sarebbe poi stato alimentato dal positivismo, dal neopositivismo e dal pragmatismo; e Adorno, nella *Dialettica negativa*, aveva affermato che dopo Auschwitz "gran parte delle tradizionali visioni del mondo erano diventate semplici spazzatura".

La perdita dei punti di riferimento, di visioni in grado di offrire spiegazioni coerenti e globali, di ideologie capaci di interpretare il mondo ha spinto gli artisti a tentare di intraprendere un percorso a ritroso che partendo da una contemporaneità indifferenziata e caotica, privata di qualsiasi logica plausibile, andasse alla scoperta dell'origine, degli elementi primari; e una volta trovati, di immaginare a ricostruire, a riedificare la realtà e con essa la verità.

Anche Antonio Pujia Veneziano, intellettualmente e direi filosoficamente cosciente di un così evidente cambiamento d'epoca, intraprende il suo personale itinerario nomadico: parte dalla cultura contemporanea e arriva all'arte preistorica e ancestrale dove trova il gesto e il segno; spazza via il superfluo, le superfetazioni, le costruzioni

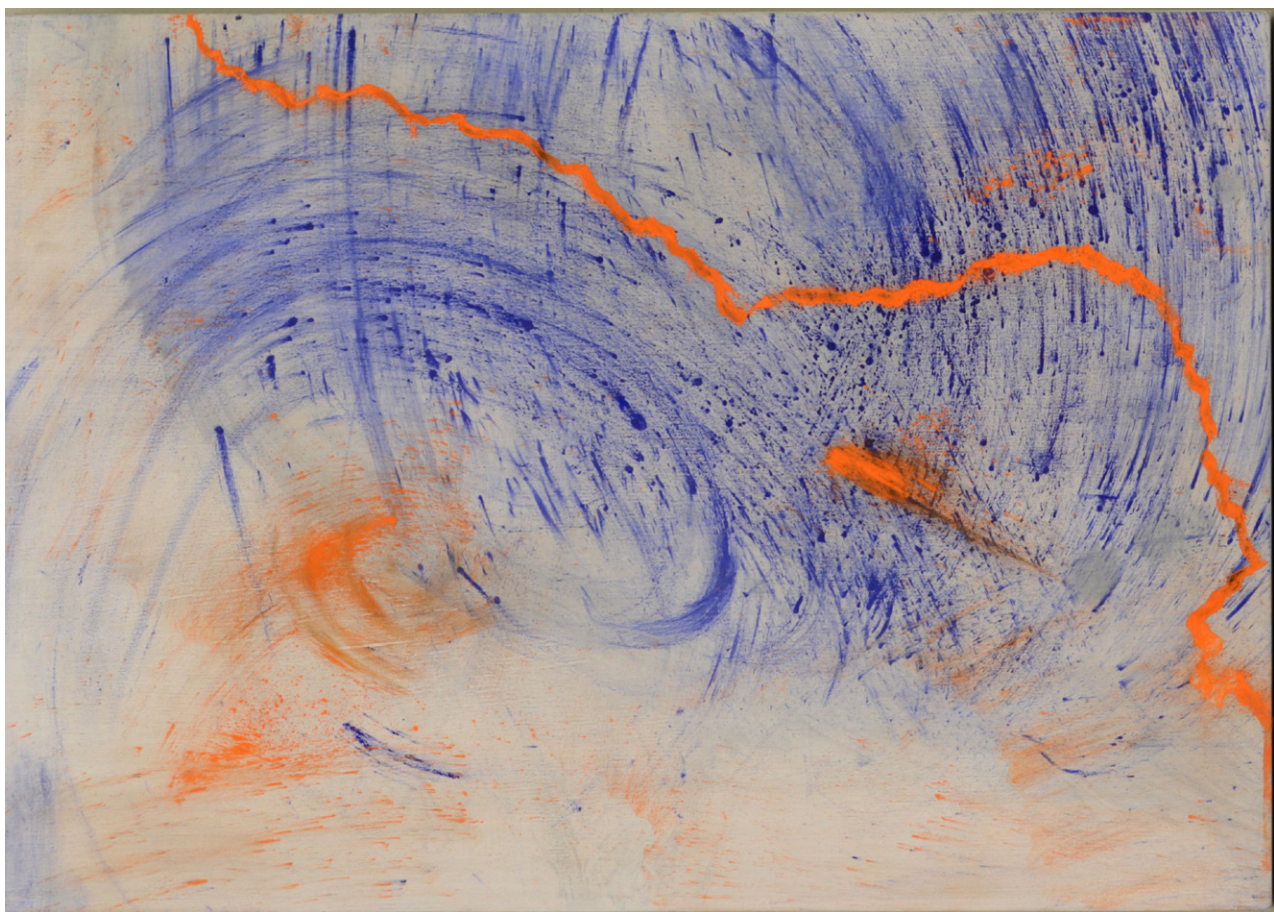


Quando si arriva da Est,
2014, ossido blu e minio
su tavola, cm 35x100

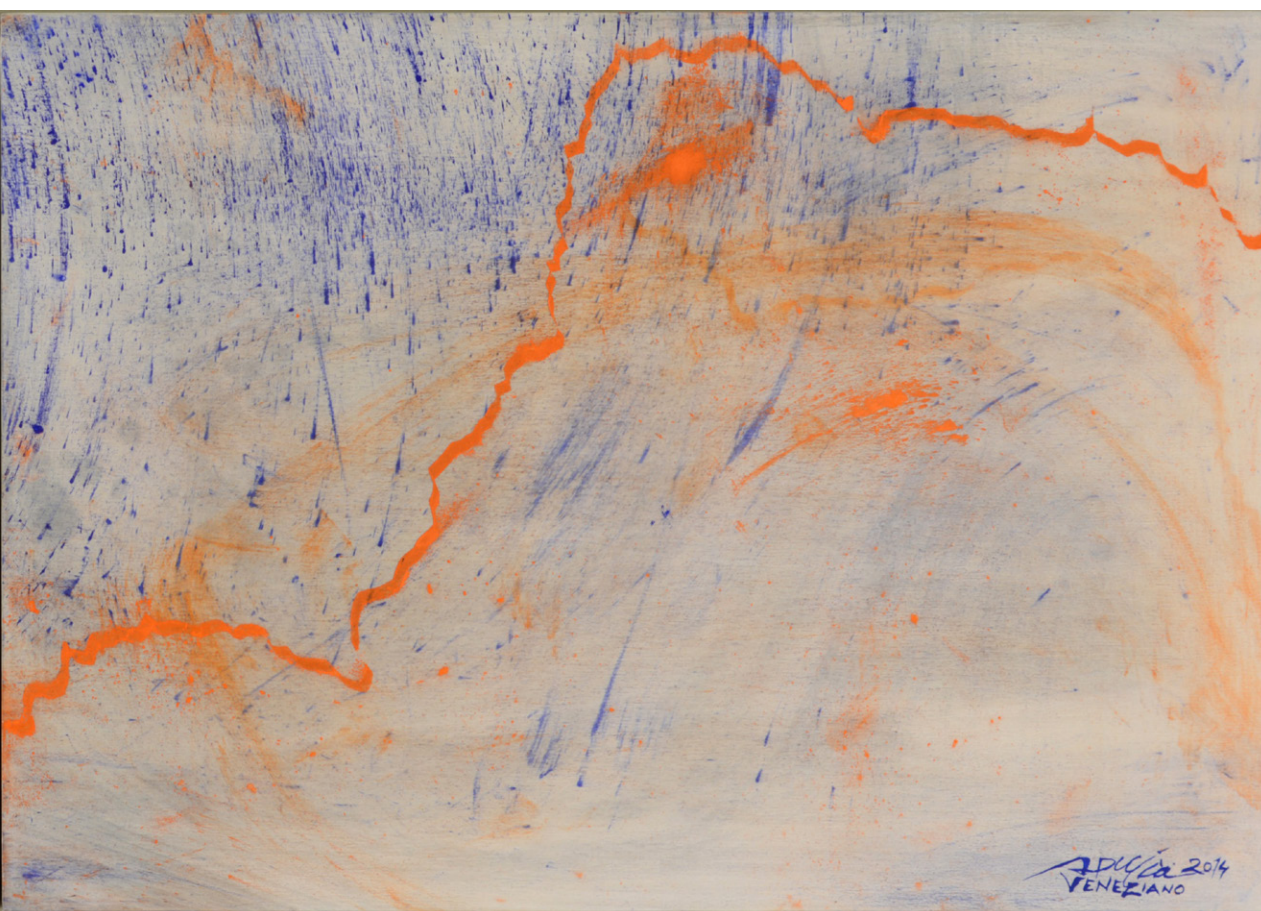
razionali e si identifica con gli aspetti primari dell'agire umano: il gesto e il segno, costituenti primari della pittura.

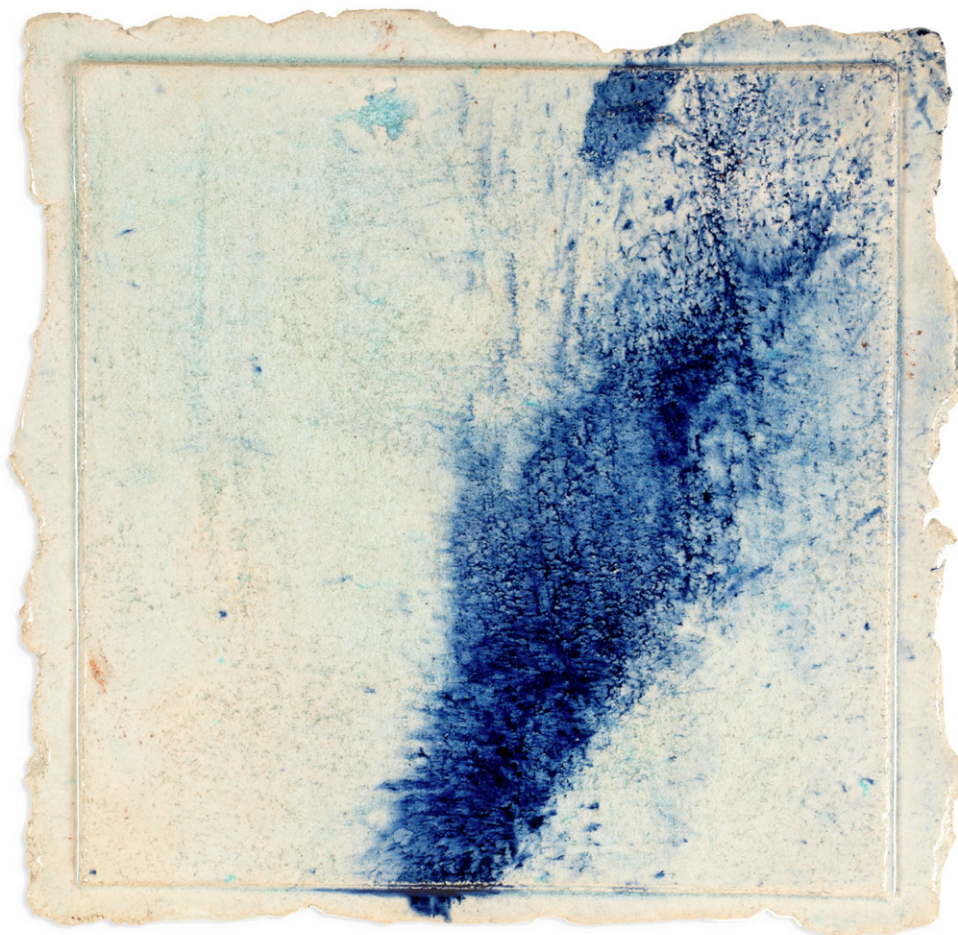
Entrambi simboli di vita e di esistenza, rappresentano "l'essere nel mondo", il movimento e la sua impronta, l'esecuzione e la trascrizione della volontà e dell'idea. Essi essendo quanto più vicini all'idea da cui scaturiscono, sono più legittimati e sicuri interpreti dell'idea, fedeli attuatori dell'io. Più è breve la distanza tra l'io e il gesto/segno, più siamo vicini all'interpretazione autentica del pensiero creativo; in quel breve percorso non trovano spazio le sovrastrutture, le conoscenze, la cultura e tutto diventa immediato e quindi non c'è spazio per introdurre variabili che possono sporcare o deviare la linearità.

Il lavoro del maestro lametino è nella sua più intima essenza quello di rivivere daccapo la storia umana, dimenticando l'accumulo di nozioni e di conoscenze: una storia decostruita e poi ricostruita, vissuta in prima persona. Si guardi esemplarmente il tondo *Veritatis splendor*, chiaro riferimento alla lettera enciclica del 1993 di Giovanni Paolo II, che può essere intesa come uno dei principali precipitati della proposta artistica di Pujia. Guardando questa aerografia su



tela, veniamo trasportati in un momento immediatamente successivo alla nascita dello spazio-tempo avvenuta con la grande deflagrazione del Big Bang, il Grande Scoppio, quando si avvia, dall'unità indistinta originaria, il processo di differenziazione, di variabilità durante il quale gli elementi vanno a impossessarsi del loro spazio pur conservando, nella loro pluralità, la medesima sostanza dell'*Unum*, del Principio. Ad esempio, l'oro, simbolo della divinità secondo la parlata bizantina, informa di sé le *res* generate in quanto esse sono viste dall'artista come consustanziali all'*Unum*. Peraltro, tutti i frammenti prodotti dalla Grande Deflagrazione sono collegati tra di loro perché fanno tutti parte della stessa sostanza e hanno il medesimo destino perché sono nel mondo ma non sono del mondo e per questo sono pensati per ricongiungersi all'*Unum* generatore, in cui risiede la Vita e la Verità, un bagliore delle quali è in ognuno e ciascuno dei frammenti, permettendoci di vedere appunto lo splendore della Verità. Ma il richiamo all'oltremondano non è leggibile soltanto nell'uso del colore oro ma anche nel cerchio che sarà una delle figure geometriche preferite da Pujia, notoriamente simbolo di perfezione, privo di





Sbuffo, 2015, ceramica
con ossidi e cristallina,
cm 42x42 ca.

inizio e di fine, eterno ed autosufficiente (e si osservi quanto il valore archetipico del cerchio sia presente in altre opere come l'eracliteo *Panta rei*, l'*Oriciclo*, la *Virtualità* o la *Metonimia*).

Lo stesso vale per il ciclo ceramico denominato "Parole" in cui quegli stessi frammenti diventano parole, alfabeti, linguaggi: anche qui siamo giunti ai costituenti primari di quello che chiamiamo cultura, comunicazione, passando quindi dall'ontologia, dall'essere in sé, alla gnoseologia, ai modi di conoscere.

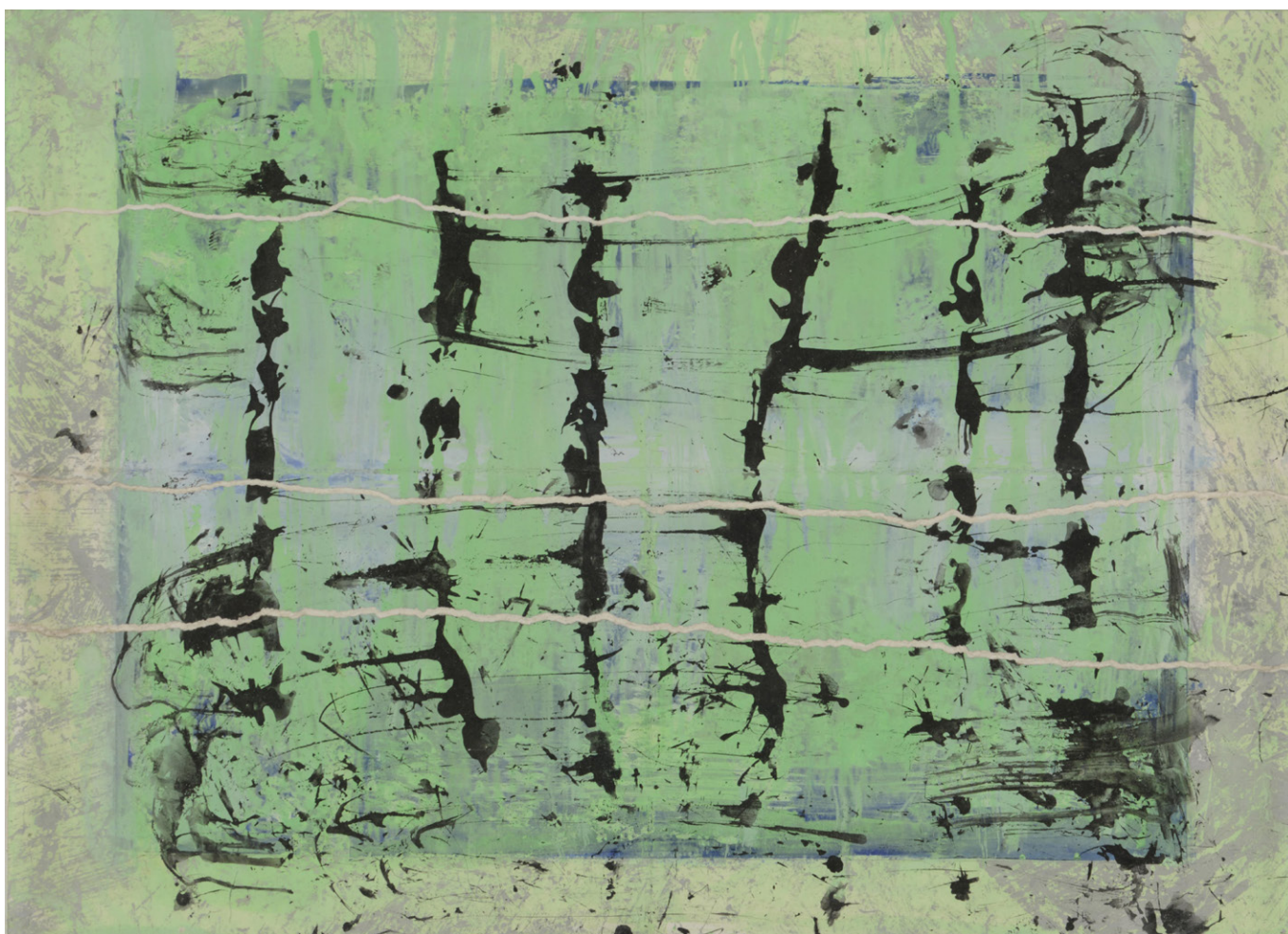
Lo spazio-tempo, vero centro di gravità della riflessione delicata, sensibile e colta di Pujia, si esprime anche in altre significative opere come nel dittico *Quando si arriva da Ovest* e *Quando si arriva da Est*, in cui è piuttosto evidente l'evocazione del trittico di dipinti costituenti gli "stati d'animo" di Umberto Boccioni: nel dittico di Pujia, sullo sfondo di uno spazio cosmico, reso con tracciati blu a spirale intimamente connessi alla poetica del

cerchio, viene segnato un percorso arancione inframmezzato da macchie più dense ma del medesimo colore. È un rimando al movimento e dunque al gesto, alla vita pulsante che viene vissuta spostandosi da un punto a un altro, una vita fatta di cammino, di incontri, di soste e in cui Pujia assume dentro di sé l'etica del pellegrino, di colui che parte, come Abramo, alla ricerca di senso, verso una destinazione ignota e che diventa più chiara man mano che si procede. Un viaggio ben diverso da quello intrapreso da Ulisse il cui scopo è quello di ritornare nella vecchia casa, a quello che già si conosce, in linea con la concezione del tempo propria del mondo greco, poi ripresa da Nietzsche: quella dell'eterno ritorno dell'identico.

Connessa al dittico precedente è la serie degli "Sbuffi", sia su ceramica che su tela, che raffigurano, ingrandendoli, quei filamenti blu degli spazi siderali facendoci apprezzare la non comune perizia dell'artista: in questa progettualità è decisivo

Sbuffo di Mezzogiorno,
2009, vernice argento e
blu oltremare su tavola,
cm 70x70





Emergenza liquida,
2000, tecnica mista su
carta, cm 36x50

l'uso del blu, pressoché sconosciuto nel mondo antico e che venne rivalutato dal Concilio di Nicea del 431 d.C. diventando in maniera imperativa il colore del mantello della Madonna e con questo assumendo, come era già avvenuto per il colore oro, una decisa connotazione preziosa e divina.

Con le "Disvelature" l'enigma e l'ignoto cominciano a privarsi del velo, a rivelarsi, a manifestarsi perché esse sono segno di apertura, di spiraglio che annuncia un nuovo inizio; le forme, seppure ancora primarie, cominciano ad acquisire un senso di solidità, di pesantezza: perdono la loro evanescenza segnica e conquistano una massa, una presenza. Non sono solamente percezioni, visioni di una mente sognante ma cominciano concretamente a entrare nella realtà del mondo portando con sé quella Verità a lungo e testardamente invocata e cercata.

C'è un ultimo aspetto dell'agire artistico di Pujia che completa il suo messaggio e cioè la generosità propria dell'educatore

che, non ritenendo bastevole il solipsismo artistico, si mette a disposizione della comunità per attivare processi di conoscenza dell'identità dei territori, facendosi promotore di laboratori di arte pubblica per ragionare e condividere forme di socializzazione e di interpretazione dei contesti. Paradigmatico è il progetto "Conterraneo", un laboratorio di arte pubblica del borgo grecanico di Bova, alcuni dei cui esiti legati alle memorie ebraiche di quel territorio volli esporre nel contesto di una mostra su Marc Chagall svoltasi qualche anno fa a Catanzaro nel complesso monumentale San Giovanni.

Il viaggio, intenso e affascinante, di Pujia non è ancora concluso perché, seguendo sempre la strada con costanza, coerenza e serietà, ci verranno offerte altre immaginazioni in grado di illuminare sempre meglio anche il nostro quotidiano peregrinare in questo mondo.

Teoria delle catastrofi,
2006, terracotta
in cottura riducente,
cm 90 Ø



LE DEE DEL PIREO

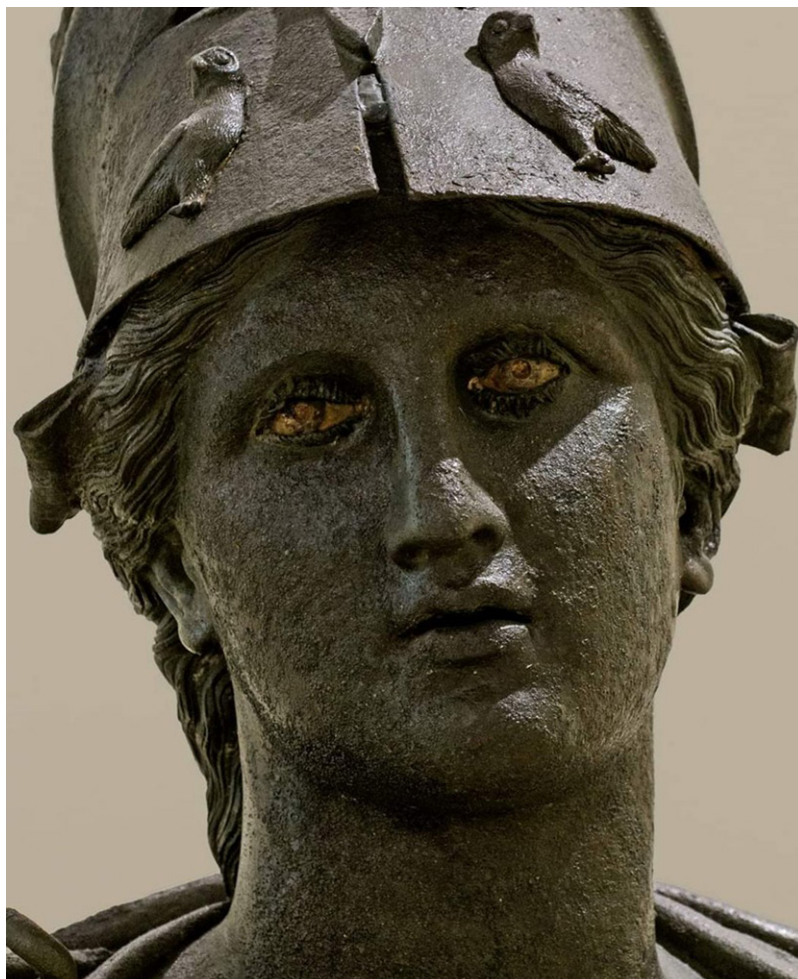
STORIA DI UN'INCREDIBILE
SCOPERTA ARCHEOLOGICA

AD ATENE

di Giancarlo Germanà Bozza

Nel 1959, durante i lavori per collocazione di alcune tubazioni al Pireo, furono rinvenute le statue in bronzo delle dee Atena e Artemide. In passato, diversi studiosi si sono occupati di queste statue, ritenendo che fossero conservate in un magazzino del porto di Atene in attesa di essere caricate su una nave. **In base al rinvenimento di una moneta di Mitridate VI dell'87 a.C. vicino alla statua di Atena, è stato ipotizzato che queste due statue facessero parte del ricco bottino fatto da Silla nell'86 a.C., dopo la conquista e il saccheggio di Atene. Secondo un'altra teoria, invece, queste statue erano state preparate per essere sottratte all'imminente attacco dei Romani.**

Dettaglio della statua di Atena del Pireo





Le statue di Atena e Artemide al momento della scoperta, nel 1959

In base ad alcune caratteristiche tecniche e stilistiche, in particolare la resa del panneggio, la statua di Atena è stata attribuita a Cefisodoto il Vecchio, padre di Prassitele, noto anche per altre sculture di questa divinità, e datata tra il 360 ed il 340 a.C. Cefisodoto apparteneva ad una famiglia di scultori e si era formato nella tradizione di Fidia, proseguendo la tradizione di Alcamene. La sua opera più nota era collocata nell'agorà di Atene e rappresentava la dea Irene ("Pace") con il piccolo Pluto ("Ricchezza") in braccio. Questo gruppo scultoreo fu eretto attorno al 373 a.C., quando Atene, grazie ad una serie di campagne – in particolare le vittorie della seconda lega navale attica guidata da Timoteo (Pausania, I, 8, 2; IX, 16, 1-2) –, aveva ripreso le sue intense attività commerciali nel Mediterraneo. È proprio in questa scultura che possiamo osservare il panneggio che caratterizza le opere di Cefisodoto, nonché la testa dell'ovale pienamente definito e dai lunghi capelli che cadono sulle spalle.

Tutte queste caratteristiche evidenziano la ricerca di un approfondimento psicologico, che nel caso della scultura di Irene vede anche un'intensa trattazione dello sguardo che rivolge al piccolo Pluto, che crea un legame silenzioso tra i due personaggi. Questo gruppo scultoreo ebbe una grandissima fama, tanto da essere riprodotto su monete, anfore panatenaiche e rilievi marmorei. Diverse copie sono state realizzate in età romana, in particolare quella conservata presso la Gliptoteca di Monaco. Tra le altre opere attribuite a Cefisodoto possiamo ricordare un gruppo con le nove Muse realizzato per il santuario dell'Elicono ed eseguito in collaborazione con Strongilione e Olimpiostene (Pausania, IX, 30, 1) ed un Ermes in bronzo con in braccio il piccolo Dioniso ricordato da Plinio (*Naturalis historia*, XXXIV, 50).

Copia romana in marmo
del gruppo di Irene
e Pluto, Gliptoteca di
Monaco – Fotografia
CC BY-SA 3.0
Wikimedia Commons





La statua in bronzo di Atena risalente al IV sec. a.C. attribuita a Kephisodotos o a Euphranor, rinvenuta al Pireo, Museo Archeologico del Pireo (Atene) – Fotografia di Giovanni Dall'Orto Wikimedia Commons

Entrambe le statue provengono dal porto ateniese del Pireo, che prende il nome da un demo dell'Attica ed è situato sulla costa occidentale a circa sette chilometri da Atene, ad ovest del monte Imetto e a sud di Egaleo. Il centro del demo doveva essere collocato molto probabilmente sulla collina Munichia. All'inizio del V secolo a.C. il Pireo divenne il principale porto di Atene, prendendo il posto del Falero durante le guerre persiane, in quanto fu fortificato da Temistocle (Diodoro, XI, 41, 2; Pausania, I, 1, 2). Le prime fortificazioni di questo demo risalgono al tempo del tiranno Ippia, che dotò di mura la collina di Munichia. Nel corso del V secolo a.C. il Pireo crebbe di dimensioni, seguendo l'impianto ideato dall'architetto Ippodamo di Mileto (Aristotele, *Politica*, II, 1267b), con ampie strade dritte che contrastavano con quelle tortuose di Atene, per questo la sua agorà fu denominata Ippodamia.

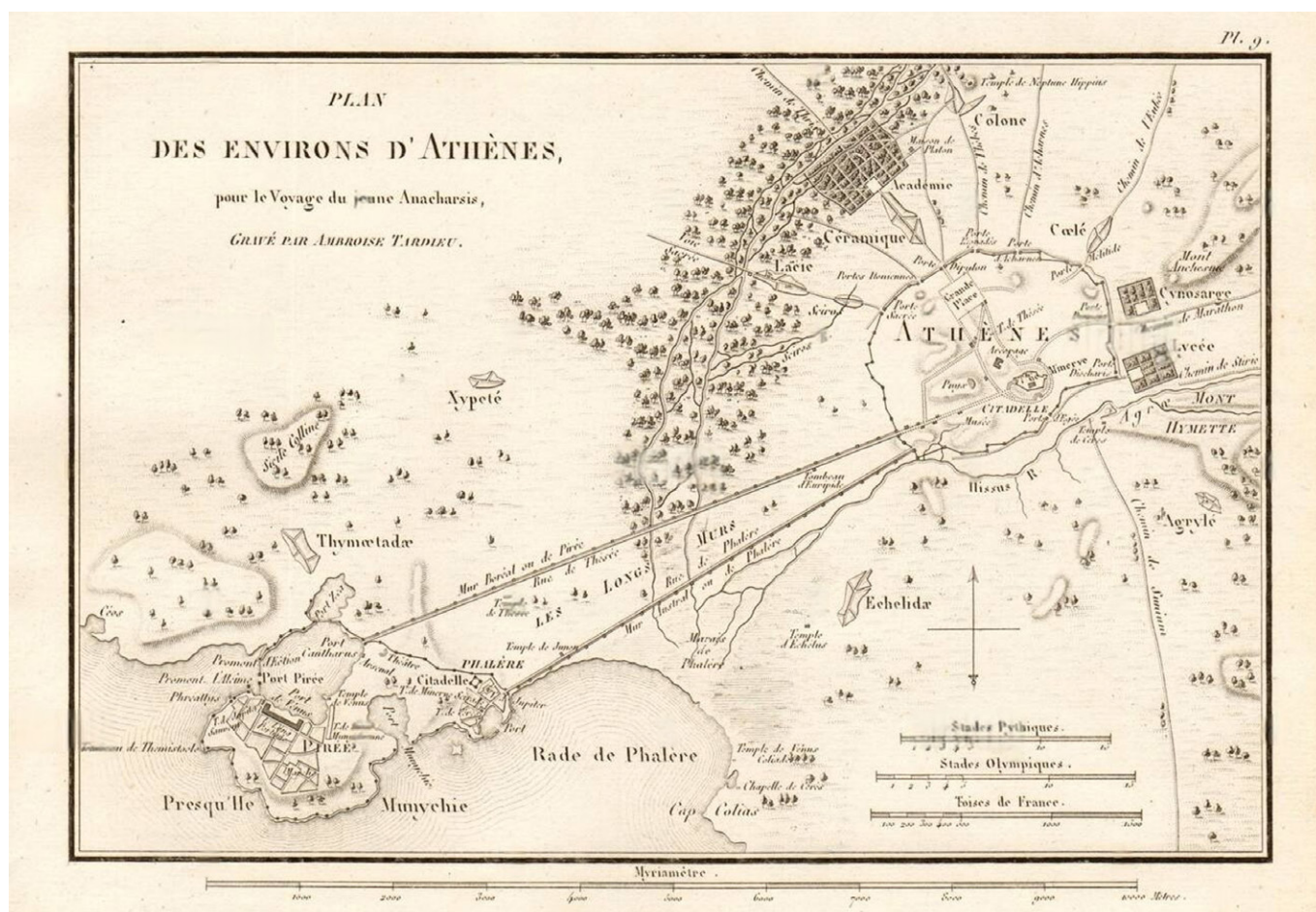
Quando Atene fu presa d'assalto dalle legioni di Silla, il Pireo fu completamente distrutto e da quel momento iniziò un periodo di degrado che lo portò ad essere, nel I secolo d.C., "un piccolo villaggio, situato intorno al porto ed al tempio di Zeus Soter" e viene descritto come pieno di cavità e di scavi, adatto ad essere abitato (Strabone, IX, 395). All'epoca del geografo greco Strabone, il Pireo era già in rovina e queste cavità si possono interpretare come resti di cisterne, mentre la collina di Munichia era ricoperta da case che digradavano verso il mare disposte ancora secondo il più antico impianto ippodameo.

La statua in bronzo di Artemide risalente alla metà del IV sec. a.C. appartenente alla scuola di Prassitele, rinvenuta al Pireo, Museo Archeologico del Pireo (Atene) – Fotografia di Giovanni Dall'Orto Wikimedia Commons



Pianta di Atene con
il porto del Pireo in
una stampa tratta dal
*Viaggio del giovane
Anacarsi in Grecia,*
verso il millennio del XIV
secolo prima del mondo
volgare – Atlante, Parigi,
Abel Ledoux figlio, 1832
Immagine Wikimedia
Commons

Sul versante occidentale della collina di Munichia, era stato edificato un teatro di Dioniso, dove si tenevano le Dionisie rurali e, per le sue ampie dimensioni, poteva ospitare anche le assemblee del popolo ateniese (Tucidide, VIII, 93; Senofonte, II, 4, 32). Secondo alcuni storici, i teatri dovevano essere due: uno “del Pireo” e l’altro “di Munichia”, anche se le fonti ne menzionano uno solo con entrambi i nomi. Quest’ambiguità è dovuta al rinvenimento di resti sulla collina, vicino al porto di Zea, ma è stato ipotizzato che questi resti appartengano ad un altro edificio. L’ampia agorà “Ippodamia” si trovava nel punto in cui le lunghe mura si univano a quelle del Pireo.



Il porto di Munichia era collocato sotto le mura ed era utilizzato esclusivamente per la flotta militare, non essendo collegato con la città a causa delle rive scoscese. Gli altri due porti erano quello di Zea, che derivava probabilmente il nome da un santuario dedicato al culto di Artemide Zea, ed il porto di Cantaro, di dimensioni maggiori, destinato anch'esso alle navi da guerra ed un'armeria in grado di armare mille imbarcazioni (Strabone, IX, 395; Plinio il Vecchio, *Naturalis historia*, VII, 37-38; Cicerone, *De oratore*, I, 14; Vitruvio, *De architectura*, VII; Appiano di Alessandria, *Guerre mitridatiche*, 41). La parte del porto adibita al traffico mercantile era chiamata emporio ed era formata da cinque colonnati. Conosciamo i nomi di alcuni portici: Μάρκα στοά ("grande portico" in Pausania, I, 1, 13), Δεῖγμα, dove i mercanti espongono le merci (Scoliasta in Aristofane, *I cavalieri*, 974) ed Ἀλφίτοπωλις.

A questo punto rimane da capire, o quanto meno ipotizzare, da quale area sacra potevano provenire le statue di Atena e di Artemide. Tra l'emporio e il porto di Cantaro sorgeva un tempio dedicato al culto di Afrodite. Oltre a questo, sappiamo che il Pireo ospitava altri importanti santuari urbani. I più conosciuti erano quelli dedicati al culto di Artemide Munichia, noto perché poteva accogliere i fuorilegge (Senofonte, II, 4, 11; Demostene, *Sulla Corona*, 222; Pausania, I, 1, 4), e della dea tracia Bendis.



Processione di almeno
nove personaggi
maschili, verosimilmente
magistrati (arconti) che
recano offerte su un
altare ad Atena Polias,
rilievo in marmo, 310
a.C. circa, Acropoli di
Atene (inv. n. 3007).

Fotografia da
A. Comella, *I rilievi votivi
greco di periodo arcaico
e classico. Diffusione,
ideologia, committenza*,
Bari 2002, p. 100, fig. 92

A quest'ultima, assimilabile ad Artemide, erano dedicate le feste Benidee, che si celebravano al Pireo il 19 del mese di Targelione (maggio) con un rito di carattere orgiastico, consistente in una processione, una fiaccolata a cavallo con cavalieri che portavano delle torce dal Pritaneo di Atene al tempio della dea ed una festa notturna. A questi si possono aggiungere i templi di Zeus Soter e di Atena Soteira, nonché i santuari di Zeus Meilichio, Filio, Afrodite Euploia ed Asclepio.

Le statue scoperte al porto del Pireo potrebbero provenire da uno di questi santuari, come confermerebbero i rinvenimenti

archeologici che comprovano l'importanza dei loro culti. In particolare, per la statua di Atena si può ipotizzare una collocazione originaria nel santuario di Zeus Soter ed Atena Soteira al Pireo (Strabone, IX, 396; Tito Livio, *Ab urbe condita* libri, XXXI, 30). Più complessa è la questione riguardante la provenienza della statua di Artemide, che potrebbe provenire da Delo, in quanto era la principale divinità di quell'isola e i Romani avevano conquistato Delo nell'88 a.C. Anche questa statua potrebbe provenire da un saccheggio, ma non escluderei la possibilità che anche questa statua possa provenire da un santuario del Pireo e, più precisamente, quello dedicato al culto di Artemide Munichia.

Processione di atleti nudi, forse i vincitori della corsa con le torce delle Bendidee, che adorano Bendis, raffigurata con tutti gli attributi da cacciatrice di Artemide, rilievo in marmo, 400-375 a.C., proveniente probabilmente dal Pireo, Londra, British Museum (inv. n. BM 2155). Fotografia di Marie-Lan Nguyen CC BY 2.5 Wikimedia Commons



LE TOMBE DEL REGNO DI KOGURYŎ

di Sonia Emanuela Lombardo

Nel cosiddetto “periodo dei Tre Regni”, sulla penisola coreana sorsero i regni di Koguryŏ, Paekche e Silla. Secondo le storiografie cinesi, Koguryŏ fu il primo a formarsi, nel 37 a.C. in prossimità del fiume Yalu. La sua nascita è legata al regno di Puyŏ, un antico regno che occupava i territori dell’odierna Manciuria, di cui sia Koguryŏ che Paekche rivendicheranno le radici. È molto probabile che i regnanti Koguryŏ fossero in origine abitanti di Puyŏ, fuggiti per dissidi interni e rifugiatisi nei territori del regno coreano.

Tomba del
Generale, tomba
di re Kwanggaet'o,
Ji'an - Fotografia di
Prcshaw, CC BY-SA 4.0
Wikimedia Commons





Stele di Kwanggaet'o.
Fotografia di Yumeto,
CC BY-SA 4.0
Wikimedia Commons

A partire dal IV secolo, Koguryŏ, guidato da re Kwanggaet'o il Grande (r. 319-413), raggiunse la sua massima espansione grazie all'annessione dei territori delle commanderie cinesi, sorte nel 108 a.C., fino a raggiungere i territori dell'odierna Corea del Nord; la capitale sarebbe poi stata spostata a P'yŏngyang con l'intenzione di conquistare anche il sud della penisola. Nel 475 Koguryŏ riuscì a condurre una prima campagna militare contro Paekche, riuscendo a conquistare la capitale, ma successivamente venne sconfitto nel 668 da Silla e gli alleati cinesi Tang.

Per quanto riguarda la cultura materiale, di particolare interesse sono le tombe dei sovrani. Le sepolture Koguryŏ erano costituite da dei tumuli, dove il sarcofago in legno veniva riposto

su una lastra di pietra, per poi essere ricoperta da altre pietre, formando così la caratteristica struttura piramidale.

Tra le più rappresentative di questo genere vi è la Tomba del Generale, considerata da molti la tomba dello stesso re Kwanggaet'o, e che oggi si trova nei territori della città cinese di Ji'an.

Le tombe Koguryō presentavano un'unica camera funeraria per il sovrano e il coniuge; erano infatti pensate per essere riaperte, motivo per cui, ad oggi, non abbiamo nulla del corredo funerario; inoltre, la maggior parte di esse non presentano iscrizioni. Tuttavia, nel caso di Kwanggaet'o vi è un altro monumento molto importante, ovvero la stele di Kwanggaet'o. Fatta erigere dal figlio in suo onore, si tratta di un monolite alto 6,39 metri, per 3,7 tonnellate di peso. È inciso sui quattro lati e presenta circa un migliaio di caratteri, che raccontano non solo le gesta del sovrano e la storia di Koguryō fino a quel momento, ma anche il rapporto con i regni di Paekche, Silla e con il popolo di Wa, ovvero il Giappone,

rappresentando così uno dei documenti storici più antichi della storia della Corea. Verso il V secolo notiamo un'evoluzione nelle tombe, che ora presentano le caratteristiche pitture parietali al loro interno. Una delle più famose, e forse anche la più antica, è la tomba di Anak N° 3. È una delle poche tombe Koguryō in cui è presente un'epigrafe, per cui sappiamo che è datata 357 e il nome del defunto è Dong Shou. Secondo le fonti cinesi, Dong Shou era un funzionario locale, espatriato dalla Cina per motivi politici e rifugiatosi nei territori di Koguryō, di cui divenne funzionario. Analizzando queste pitture è ben visibile l'influenza della cultura cinese. All'interno troviamo infatti il dipinto del defunto e quello della moglie, elemento tipico dell'arte funeraria cinese; l'abbigliamento di Dong Shou e il copricapo richiamano sia elementi tradizionali cinesi che coreani, così come l'abbigliamento della moglie, un tipico guiyi cinese, e l'acconciatura, anch'essa identica a quelle delle donne dei Wei del Nord.

In basso da sinistra:
Ritratto di Dong Shou
e ritratto della moglie,
tomba di Anak N° 3.
Fotografia Wikimedia
Commons





Di poco successiva alla tomba di Anak, troviamo la tomba di Muyongch'ong, detta anche la tomba dei "danzatori", datata alla prima metà del V secolo. Le pitture ci mostrano scene della vita quotidiana di Koguryō: abbiamo la raffigurazione di personaggi in abiti tipici del tempo, intenti a danzare e a festeggiare in occasione di un banchetto; un pittura raffigurante una battuta di caccia; e una rappresentazione del defunto a una festa organizzata da dei monaci buddhisti, elemento che sottolinea l'insorgere di questa nuova dottrina, arrivata sul territorio sempre tramite l'influenza cinese.

Successivamente, a partire dal VI secolo, le tombe Koguryō si arricchiscono di altri elementi tipici della tradizione cinese, in particolare il continuo richiamo alle quattro divinità celesti, rappresentanti i quattro punti cardinali.

Il sito delle tre tombe di Kangsō, datato fine VI secolo inizio VII secolo, si divide in Kangsō Daemyo (tomba grande di Kangsō); Kangsō Jungmyo (tomba media di Kangsō) e Kangsō Somyo (tomba piccola di Kangsō). Quest'ultima non presenta pitture murarie, mentre nelle altre due troviamo alle pareti i quattro guardiani, diffusi a Koguryō grazie all'influenza del Taoismo.

Pagina precedente:
scena di caccia,
tomba dei "danzatori".
Fotografia Wikimedia
Commons



In alto: Drago Azzurro dell'Est, tomba di Kangsŏ Daemyŏ.
Fotografia Wikimedia Commons

In basso: Tartaruga Nera del Nord, tomba di Kangsŏ Daemyŏ.
Fotografia di ddol-mang, CC BY SA 2.0 Wikimedia Commons

Sulla parete orientale di Kangsŏ Daemyŏ troviamo il Drago Azzurro dell'Est, formato da parti del corpo di animali diversi, come la testa di cammello, le corna di cervo, il corpo di un pitone; la Tartaruga Nera del Nord nella parte settentrionale, è spesso rappresentata con un serpente, ed entrambi richiamano rispettivamente l'energia maschile e quella femminile.



L'Uccello Scarlatto del Sud nella parte meridionale, che insieme alla Tartaruga del Nord richiama l'armonia dello ying e yang; la Tigre Bianca dell'Ovest, nella parte occidentale, invece, aveva il compito di cacciare via gli spiriti.

Dall'alto: Uccello
Scarlatto del Sud;
Tigre Bianca dell'Ovest,
tomba di Kangsö
Daemyo. Fotografia
Wikimedia Commons



Drago Giallo e fiore di
loto, tomba di Kangsŏ
Daemyŏ. Fotografia
Wikimedia Commons

Sul soffitto troviamo invece il Drago Giallo, accompagnato da
un fiore di loto, che completano i cinque elementi del Taoismo.
La tomba di Kangsŏ Daemyŏ è l'unica a riportare questo quinto
elemento, mentre il singolo fiore di loto lo ritroviamo anche sul
soffitto di Kangsŏ Jungmyŏ.





Una cosa importante da sottolineare è come la Corea sia sempre riuscita ad assorbire certe influenze e riadattarle con delle innovazioni tipiche della sua tradizione, come è successo, ad esempio, anche con il Buddhismo, la scrittura cinese e altre tecnologie che la Corea esporterà poi in Giappone.

Soffitto con fiore di loto, tomba di Kangsŏ Jungmyŏ. Fotografia Wikimedia Commons



MEMORIE D'AFRICA

RACCONTATE ATTRAVERSO
IMMAGINI DIPINTE A MANO

di Apollonia Nanni

Gli inediti acquerelli presentati in questo articolo sono un vero e proprio racconto realizzato attraverso illustrazioni che hanno impresso nel tempo volti, luoghi e paesaggi d'Africa. È un "reportage disegnato" da Achille Filippo Mazzitelli durante la guerra d'Etiopia, nota anche come campagna d'Etiopia, il conflitto armato che si svolse tra il 3 ottobre 1935 e il 5 maggio 1936 tra il Regno d'Italia e l'Impero d'Etiopia. È il periodo in cui, tra i due grandi conflitti bellici del Novecento, molte potenze europee sfruttano i propri possedimenti d'oltremare; l'Italia adotta invece una politica di conquista coloniale perché, secondo le ambizioni di Mussolini, era giunta l'ora di mettere





il paese sul “piano dell’impero”. I soldati italiani, attraverso il confine eritreo, invasero dunque l’Etiopia dando inizio a una guerra accompagnata da una grande mobilitazione di uomini, mezzi e simbologia propagandistica.

Tra i tanti volontari italiani devoti a Mussolini e alle sue ideologie vi era anche il giovane Achille Filippo Mazzitelli, arruolatosi nelle truppe militari in nome della Patria: partì, lasciando i suoi affetti e la fidanzata, con un bagaglio di speranze, il dubbio del ritorno, un album di fogli bianchi, un astuccio di colori e acquerelli, conscio che gli potessero servire per immortalare momenti salienti ritratti al fronte. Goethe scriveva: “per sfuggire





al mondo non c'è niente di più sicuro dell'arte e niente è meglio dell'arte per tenersi in contatto con il mondo". E Mazzitelli, pittore e decoratore, artista lo era.

Subito dopo la sua nascita, a Nola, in Campania, la sua famiglia si trasferì a Catanzaro; il padre, infatti, maresciallo della Finanza, per motivi di lavoro era soggetto a trasferimenti. Ma nel capoluogo calabrese trascorsero poi tutto il resto della loro vita. Achille Filippo Mazzitelli ben presto mise a frutto la sua bravura nella pittura facendone un mestiere: negli anni Quaranta a Catanzaro realizzò i primi manifesti del cinema dipinti a mano; inoltre produceva targhe e cartelloni pubblicitari per le aziende e i negozi della provincia, alcune con l'oro zecchino, quando ancora non esistevano laboratori di grafica e affini.

Ritornato in Italia dalla guerra in Etiopia, Mazzitelli portò con sé molti drammi, quelli tipici di una guerra, ma nei momenti di pausa aveva realizzato tanti acquerelli che ritraevano i luoghi, le facce e i ricordi della indimenticabile Abissinia.

La scrittura, negli anni cruenti della guerra, diventò strumento di sopravvivenza per migliaia di soldati; per Mazzitelli lo furono soprattutto i colori, veri compagni fedeli di quelle giornate tristi e violente, testimonianza dei luoghi, volti ritratti e impressi a futura memoria su fogli bianchi di fortuna. Delle tante lettere inviate dal fronte, molte sono andate disperse. Rimangono solo alcuni scritti tramandati ai posteri e, fra tutti, la lettera alla





madre: “Madre cara qui ci sono giornate buie, nel fragore dei boati, gli spari dei fucili ti fanno pensare che forse non tornerai più, il fumo si alza denso anneggiandomi i ricordi. Ma resisterò e combatterò per amore della Patria in nome di un ideale portando a termine la mia missione”. E la lettera all’amata fidanzata: “Mia amata, ti ho promesso che ritornerò, nei momenti bui mi conforta il pensiero di te nel poterti riabbracciare, nell’azzurro dei tuoi occhi rivedo i miei cieli dipinti”.



Il 7 maggio 1936 l'Italia annetté ufficialmente l'Abissinia e quattro giorni dopo, dal balcone di Palazzo Venezia, Mussolini annunciò la creazione dell'Africa Orientale Italiana, proclamò la nascita dell'Impero, e riservò per Vittorio Emanuele III la carica di imperatore d'Etiopia, attribuendo a entrambi il titolo di Primo Maresciallo dell'Impero. Fu l'esercito britannico, con l'inizio del secondo conflitto mondiale, a liberare quel territorio dall'occupazione italiana. I numerosi acquerelli che realizzò sul campo sono una formidabile testimonianza di quelle vicende e arricchiscono visivamente i suoi racconti, fornendo per quanto possibile uno spaccato vivido dei sentimenti e

delle idee del tempo, una visione intima e personale sulla guerra, ricordandoci l'importanza di non dimenticare il passato per costruire un futuro migliore. Mazzitelli ricevette diversi riconoscimenti fra cui spicca l'onorificenza conferita il 3 febbraio 1949 a personalità del mondo della cultura e così pubblicata sul Messaggero di Roma: "Al noto pittore catanzarese Achille Filippo Mazzitelli con recente decreto di Sua Altezza il principe sovrano Gran Maestro, a riconoscimento dei suoi meriti di Artista è stato conferito il grado di Cavaliere Ufficiale della Stella al Merito dell'ordine Militare di San Giorgio di Antiochia. Al cav Uff. Mazzitelli che tanta stima gode nella città nostra e fuori, le vive congratulazioni de *Il Messaggero di Roma*".



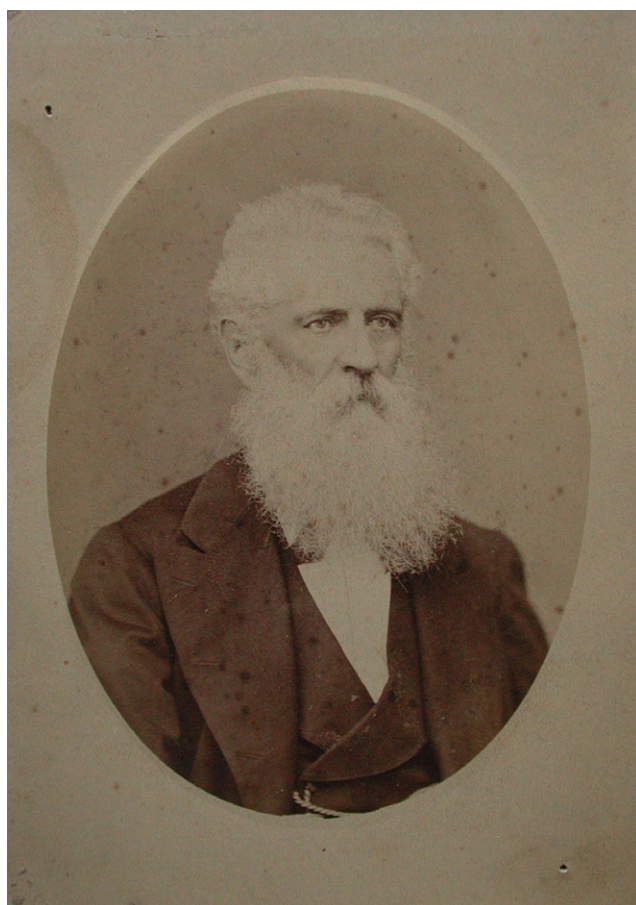
ORAZIO
ANTINORI
E LA SPEDIZIONE DELLA
SOCIETÀ GEOGRAFICA
ITALIANA
IN TUNISIA DEL 1875

di Davide Chierichetti e Susanna Di Gioia

Orazio Antinori nacque a Perugia il 23 ottobre 1811 in una famiglia aristocratica. Fin da giovane si interessò alle scienze naturali approfondendo gli studi presso il Collegio dei Padri Benedettini dell'Abbazia di San Pietro. Nel 1837 si trasferì a Roma, dove trovò un ambiente più consono alle proprie aspirazioni. Qui collaborò con il naturalista Carlo Luciano Bonaparte alla realizzazione di due opere fondamentali per l'ornitologia italiana: *Iconografia della fauna italica* e *Conspectus generum avium* (*Catalogo metodico degli uccelli europei*).

Santuari di Sidi Agramur ed Hag Nassaf (Gabes).
Fotografo: Tuminello





Orazio Antinori

Nel 1848 si arruolò nell'Esercito Pontificio per combattere gli austriaci in Veneto, durante i moti risorgimentali, e rimase ferito nella battaglia di Cornuda. L'anno successivo si trovò a difendere la Repubblica Romana, ma dopo la caduta di quest'ultima fu costretto a fuggire dall'Italia. L'esilio lo portò prima in Grecia, poi a Costantinopoli e infine a Smirne, dove lavorò con il console svizzero Guido Gonzenbach, specializzandosi nella raccolta di esemplari zoologici destinati ai musei europei. In quegli anni ebbero inizio i suoi lunghi viaggi di esplorazione, spingendosi in Anatolia, in Siria e nelle isole del Mediterraneo orientale. Nel 1859 si diresse in Egitto addentrandosi poi verso il Sudan. Nel 1860 organizzò una spedizione verso il cuore dell'Africa, risalendo il Nilo Bianco assieme al lucchese Carlo Piaggia e al savoiaro Alessandro Vayssière, arrivando fino alla confluenza con il Bahr el-Ghazal.

Dopo l'unificazione italiana decise di tornare in patria; si stabilì a Torino, dove vendette allo Stato la sua collezione ornitologica e donò la raccolta etnografica all'Università di Perugia. Tra il 1863 e il 1866 continuò le sue ricerche naturalistiche, compiendo viaggi di studio in Sardegna, Tunisia e Africa orientale. Nel 1867, assieme a Cristoforo Negri e Cesare Correnti, prese parte alla fondazione della Società Geografica Italiana, a Firenze, assumendone il ruolo di Segretario Generale.

Nel 1869 partecipò alla cerimonia di apertura del Canale di Suez come rappresentante ufficiale dell'Italia; approfittò del viaggio per esplorare la Nubia, risalendo ancora una volta il Nilo. L'anno successivo, con il botanico Odoardo Beccari e il geologo Arturo Issel, si inoltrò nelle terre dei Bogos, nell'attuale Eritrea.

Veduta di Menzel
dalla parte del Deserto
(Gabes), Tunisia,
24 maggio 1875
-7 luglio 1875.
Fotografo: Tuminello



18. Veduta di Menzel, dalla parte del deserto (Gabes).

Dopo un nuovo ritorno in Italia, nel 1872, riprese le spedizioni in Nord Africa. Tre anni dopo su volontà del presidente della Società Geografica Italiana, Cesare Correnti, guidò una missione scientifica in Tunisia per studiare la fattibilità di un rivoluzionario progetto avanzato dal capitano francese François Élie Roudaire: la creazione di un mare interno nel Sahara attraverso l'allagamento degli *chotts* tunisini (laghi salati della regione sahariana, asciutti per la maggior parte dell'anno).



Casa del viceconsole
francese sulla piazza
del mercato di Menzel
(Gabes). Fotografo:
Tuminello

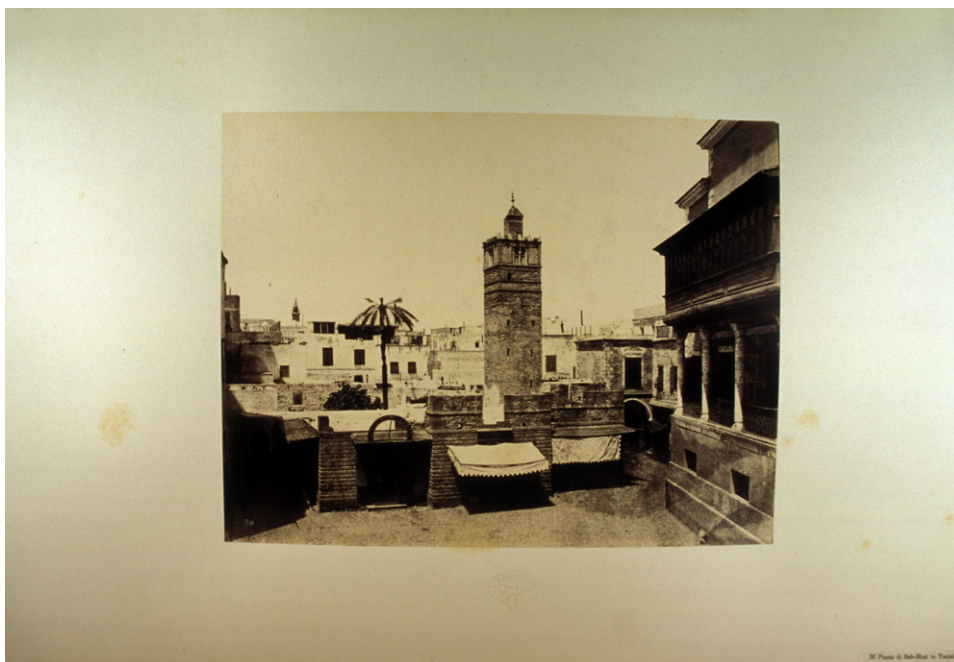
La spedizione, composta da nove membri, includeva personalità di spicco nei campi della geologia, dell'ingegneria e delle arti visive: Orazio Antinori, capo della spedizione; il barone Giacomo di Castelnuovo, finanziatore dell'impresa; Giuseppe Bellucci, professore di geologia; il colonnello De Galvagni, responsabile dell'amministrazione dei fondi; il capitano Oreste Baratieri, relatore ufficiale della missione; Augusto Vanzetti, ingegnere incaricato dei lavori idraulici; Angelo Lamberti, ingegnere esperto in miniere; Giuseppe Ferrari, pittore; Lodovico Tuminello, fotografo ufficiale. Quest'ultimo,



noto fotografo romano, documentò la spedizione con una serie di quarantacinque immagini e queste sue fotografie rappresentano una testimonianza autentica del territorio esplorato, premiate addirittura nel 1881 alla Mostra Geografica Internazionale di Venezia.

La spedizione, svoltasi tra maggio e luglio del 1875, aveva il compito di analizzare le condizioni topografiche, geologiche e idrografiche della regione compresa tra il Golfo di Gabes e il Sebkha El Fegiej. Tuttavia i geologi e gli ingegneri italiani giunsero alla conclusione che il progetto di Roudaire era

Moschea in Tunisi.
Fotografo: Tuminello



In alto: Piazza di
Bab-Bhar in Tunisi.
Fotografo: Tuminello

In basso: Panorama
di Tunisi dalla casa
Gnecco. Fotografo:
Tuminello

impraticabile. Le analisi dimostrarono che, sebbene gli *chotts* fossero effettivamente al di sotto del livello del mare, la conformazione del terreno avrebbe reso qualsiasi opera di sbarramento o scavo antieconomica.

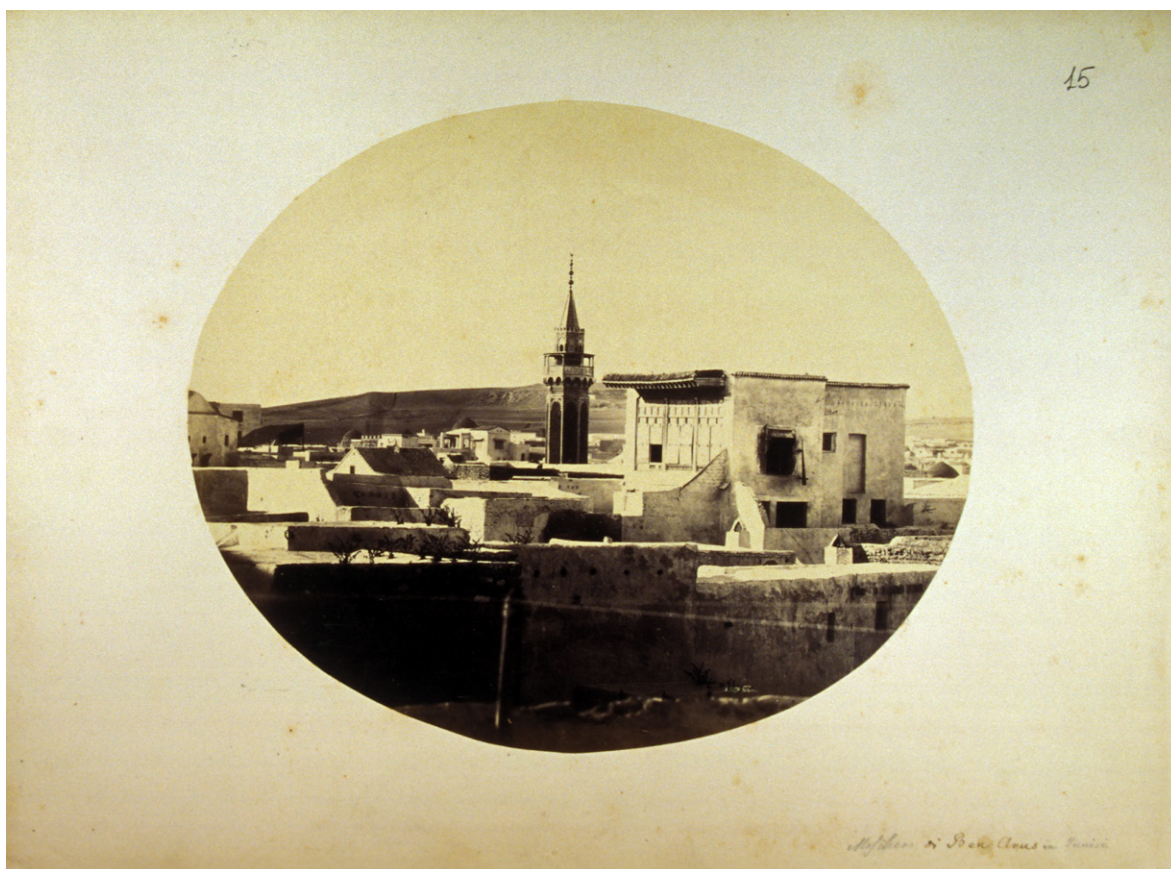
Nel 1876, all'età di 65 anni, Antinori intraprese l'ultima grande avventura della sua vita, guidando una spedizione nella regione dello Scioa e verso i laghi equatoriali dell'Africa Orientale con





El Jem o Anfiteatro di Tisdro (Tisdras) dalla parte del villaggio

El Jem o Anfiteatro di Tisdro (Tisdras) dalla parte del villaggio. Fotografo: Cellai



Veduta di Tunisi con la
Zaouia Sidi Ben Arous.
Fotografo: Catalanotti

partenza da Zeila. La spedizione ottenne dal negus Menelik II novantacinque ettari di terra a Lèt-Marefià, in Etiopia, per l'istituzione di una stazione scientifica e ospedaliera. Sfortunatamente un incidente di caccia lo privò della mano destra, rendendolo inabile. Dopo una breve malattia, si spense nella stessa Lèt-Marefià il 26 agosto 1882.

Considerato il “padre degli esploratori italiani in Africa”, Antinori contribuì significativamente alla conoscenza della flora, della fauna e delle popolazioni locali del Corno d’Africa.

Le sue collezioni naturalistiche arricchirono diversi musei italiani, mentre numerose specie animali e vegetali furono in seguito denominate in suo onore. Sono le sue stesse parole a riassumerne bene il pensiero: “Meglio cento volte la tenda del beduino, meglio il dorso del cammello, meglio la continua lotta e la sublime incertezza dell’indomani... io voglio morire in Africa, libero come la Natura”.

Vista parziale
di Tunisi dal palazzo
del Kasardan.
Fotografo: Catalanotti



AH, ISTANBUL... MI CHIEDI

Testo di Bedia Ceylan Güzelce

Fotografie di Roberto Besana

Le fotografie di questo articolo – scattate negli anni 1979-1980 e ricavate da diapositive che purtroppo non sempre hanno mantenuto la qualità originale – hanno ispirato Bedia Ceylan Güzelce, l'autrice dell'articolo, a sviluppare il suo ricordo di una Istanbul che non c'è più. All'epoca la città era la vera porta dell'Oriente che via via si stava occidentalizzando, e Piazza Taksim, nella parte europea della città, ne era considerato il quartiere più moderno. Una metropoli formata da un popolo giovane con tantissimi bambini, allegri ma sovente costretti a lavorare seppur minorenni; auto americane da museo ma ancora utilizzate; traffico e confusione. In cambio, grande ospitalità, curiosità e disponibilità verso il viaggiatore, e l'immane offerta del *çay* (il the in turco) o di cibo dopo aver scattato una fotografia in cui ognuno, con cura, cerca la "posa". Ricchezza e povertà, la ricerca di fonti di reddito nei modi più vari: il venditore di acqua, di *ayran* (bevanda a base di yogurt con sale e acqua), di pesce appena fritto, di qualunque



tipologia di frutta secca con l'immancabile cartoccio di semi di zucca, i meno costosi; i calzalai, i ciabattini e lustrascarpe o semplicemente la possibilità di pesarsi con la bilancia casalinga in cambio di pochi spiccioli; gli artigiani che prendono in mano l'attrezzo principe del loro mestiere quando si accorgono di essere fotografati; i negozianti orgogliosi della merce che espongono; i semi da offrire ai piccioni che affollano le spianate delle moschee; i "reduci" di Mustafa Kemal Atatürk, l'eroe nazionale e padre della Turchia moderna, che con orgoglio si mettono sull'attenti; le persone in fila ordinata in attesa dei *dolmus* (pulmini per il trasporto privato) di cui sovente – dopo averti chiesto *nerelisiniz (di dove sei)* – si accollano il costo del biglietto, onorati di potertelo offrire; il fumo delle sigarette (abitudine e piaga diffusissima) o l'anziano venditore di bottoni che piacevolmente dialoga con te in francese, la lingua della cultura in voga quando era giovane; la polvere che regna costantemente nell'aria. Istanbul, sì, Istanbul...

Roberto Besana





Sei come una casa con la porta sempre aperta per ogni ospite. Sufficientemente grande, sempre affollata, molto gentile, molto elegante e incredibilmente affascinante.

Come noi esseri umani, anche le città vogliono avere uno scopo, per non accorgersi di come passa il tempo, per affrontare le difficoltà e forse per trovare un sostegno mentre curano il loro cuore spezzato.



Vedo una città che un tempo aveva trovato il suo scopo, per poi ritrovarlo, e così via. Mentre cammino per le strade di queste fotografie, vedo una città che ha trovato il suo scopo, i volti della sua gente sorridono, hanno profondità, desiderio e passione. Questa è Istanbul. Che tipo di Istanbul, mi chiedi?





Immagina di essere al mercato, a casa i bambini che ti aspettano, hai comprato un chilo di mele per mettere qualcosa di sano nel loro pranzo questa settimana; ai tempi tutto si comprava a peso, infili la mano in tasca per pagare e non trovi il portafoglio, oppure non hai soldi ma non riesci a dirlo, e proprio in quel momento incroci lo sguardo del fruttivendolo che capisce la tua situazione, accetta in silenzio, aggiunge un chilo di arance, qualche banana, e con un gesto affettuoso ti manda via salutandoti. **Istanbul, la città che capisce, che nasconde in sé ogni stato d'animo umano.**

Immagina di essere innamorato, hai vissuto in una casa, davanti a una finestra per quarant'anni, ma non hai mai avuto una foto fino a quando un giorno qualcuno te lo fa notare e solo allora realizzi che qualcosa manca; qualcuno scatta la tua foto e viene anche bene. Se sei single, sei spacciato; se sei appena arrivato in città, le donne sagge del quartiere ti abbinano subito a qualcuno, proprio come fanno i colombi. Tra battute, scherzi, con la scusa del cinema estivo, ti presentano a quella persona, vogliono che tu non resti solo, vogliono che tu abbia accanto una persona con cui, anche senza una foto, guardare la stessa finestra per quarant'anni.





Immagina di essere solo, un viaggiatore, venuto da lontano a Istanbul per scattare fotografie, e le persone fanno a gara per darti il loro meglio. Si assicurano che tu abbia modo di bere un the e almeno tre pasti al giorno, che non ci siano problemi, che la tua macchina fotografica funzioni, e si preoccupano che qualsiasi tuo bisogno venga soddisfatto. Provano un grande affetto per te, un sentimento di ammirazione e rispetto. Le strade si distendono al tuo passaggio, i tuoi impegni diventano





più facili, anche i volti che di solito non sorridono iniziano a farlo, i bambini fanno la fila per portare il tuo treppiede, la tua borsa; e gli abitanti delle case più umili e delle strade più rovinate, emozionati perché tu trovi valore nella loro vita e lo fotografi, si affrettano ad ospitarti nelle loro case.

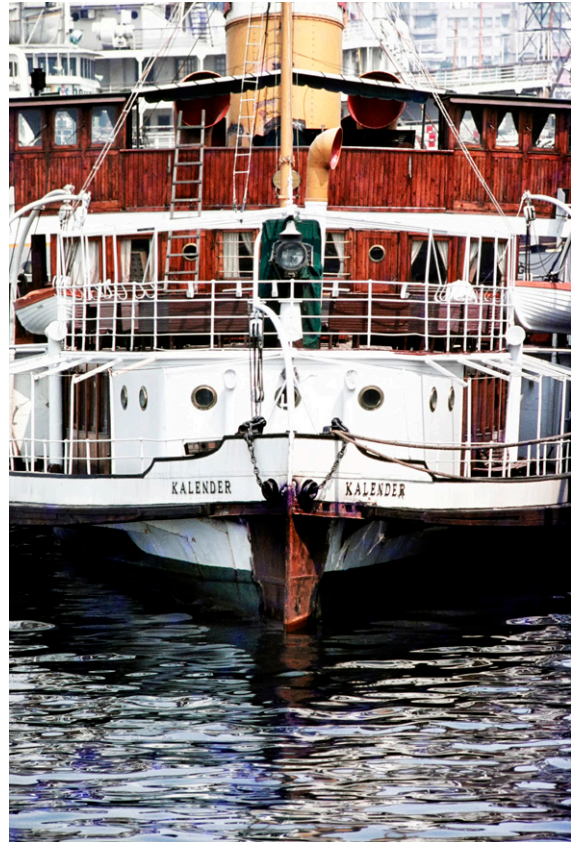
Istanbul, la città curiosa, rispettosa di chi cerca conoscenza, dei saggi, di chi usa abilmente la penna, la parola o la macchina fotografica.





È una Istanbul che non domanda, ma chiede come un bambino che non smette mai di essere curioso. Che tipo di Istanbul, mi chiedi, questa che parla con me uscendo da queste foto straordinarie, la città dove puoi affidare i tuoi figli ai vicini senza esitazione, dove vivi con gli anziani da cui impari la vita, dove puoi camminare per le strade fianco a fianco con altre donne, organizzare lunghe tavolate con amici di religioni diverse e cantare insieme, senza paura, senza vergogna di soffrire, di piangere, di provare tristezza; una città umana ma profondamente umana.







È una Istanbul dove i giovani studiano, dove l'istruzione e la conoscenza suscitano rispetto, dove dire "non lo so" è considerata una grande virtù. È una città in cui prima completi l'università, poi trovi un lavoro, compri una casa, ti sposi, metti su famiglia, rispetti gli anziani, ami i più giovani, e ricevi ciò che meriti per il tuo impegno, dove la porta è sempre aperta per gli ospiti.

Ora c'è un'altra città, lontana, un po' diversa da quella di prima;
è una stella nel cielo, ma per qualche ragione non brilla più
come una volta. Sembra una città che ha perso il suo scopo, ma
chissà un giorno potrà ritrovarlo.



*Nota dell'autrice: Mentre osservate le fotografie di Roberto Besana,
vorrei che ascoltaste una dei primi valzer in turco, "Kuş Olup Uçsam
- se fossi un uccellino", composto da una donna turca, Neveser
Kökdeş, per far sì che il vostro cuore volasse sopra Istanbul.*



*Ringraziamo Farhad Sakha per aver favorito l'incontro di fotografie e
parole.*

LA CITTÀ IL LUOGO DELLA RAPPRESENTAZIONE UMANA

di Claudio Lucchin

Avere un pensiero completo sulla città significa riflettere sulla natura e sulla condizione umana, visto che la città può essere considerata, a ragion veduta, la più grande invenzione dell'uomo e il più complesso fenomeno culturale di ogni tempo. Peraltro, gli uomini non sono più in grado di vivere in altri luoghi e **le città ormai ospitano più del 50% della popolazione mondiale**. Cambiano di continuo e con una tale rapidità da non permetterci più un naturale adattamento alla loro vita, e quello a cui stiamo assistendo sembra una strada senza ritorno. Le città potrebbero tranquillamente fare a meno di noi o, all'opposto, essere noi non più all'altezza della loro sfrenata attività.

Fotografia
©Diego Bardone



Fotografia
©Diego Bardone

Ormai sono metropoli dalla tecnologia così spinta – e per questo vengono chiamate “smart” – da illuderci della loro intelligenza e della possibilità che possano gestire anche la complessità della vita. Le stiamo immaginando capaci di addizionare e accelerare informazioni su informazioni, o essere più efficienti in funzione della loro dimensione, visto che le città grandi consumano proporzionalmente meno di quelle piccole; o ancora, abilitate magari a ridurre le contraddizioni umane, annullandone le diversità. In primis la loro e dopo la nostra.



Ma ogni diversità di cultura che scompare riduce la nostra cassetta degli attrezzi, utile per trovare gli strumenti necessari alla sopravvivenza. **La domanda, a questo punto, è quella di chiederci a cosa servono le città e, se siano ancora i cittadini al centro della loro attenzione, perché l'invasione della tecnica e del pensiero calcolatorio ha ridotto la realtà a ciò che è misurabile e ha preso vigore l'idea del futuro come tecnologia, che per la città potrebbe sintetizzarsi con "machine à habiter", il motto di lecorbuseriana memoria. La vita umana però non può**

Fotografia
©Diego Bardone

In basso: fotografia
©Cesare Salvadeo

Pagina accanto:
fotografie
©Roberto Besana

essere ridotta a ingranaggio meccanico; in realtà è solo “teatro”. Che fosse una straordinaria rappresentazione lo sapeva anche Giacomo Leopardi, quando nel suo *Zibaldone* annotava: “Si dice con ragione che al mondo si rappresenta una Commedia dove tutti gli uomini fanno la loro parte”. E il paesaggio nel quale viviamo si è andato configurando come un vero e proprio palcoscenico, dove ognuno ha potuto recitare la propria parte, riempiendolo dei segni della sua presenza. Poi, è stato il paesaggio urbano a prendere il sopravvento come spazio scenico: la comunità cittadina si racconta e il singolo cittadino, per esserne coinvolto, assume un ruolo, o perché ne ha l'arte o perché è parte della comunità.



In basso e pagina
accanto: fotografie
©Cesare Salvadeo

Il grande spettacolo della vita vede l'uomo costruire ogni giorno il proprio personaggio e, ogni giorno, rappresentarlo sulla scena cittadina, perché tutti noi abbiamo un corpo e una parola che usiamo ad arte per le nostre attività, quindi, anche noi siamo attori, qualche volta spettatori, indiscutibilmente protagonisti della scena urbana. Nel senso che abbiamo la necessità vitale di riempire i vuoti che il divenire del mondo fa esistere. Ma questa incessante attività, in fondo, è l'essenza dell'Arte umana, che ci permette di smontare e rimontare quello

straordinario bagaglio di conoscenze, suggestioni, esperienze, emozioni accumulate nel tempo, che ci incoraggia a mischiare le differenze e a osare abbinamenti inaspettati, che non solo ci aprono nuove prospettive o nuove possibilità ma, molto semplicemente, ci aprono la mente. Affinché la mente resti aperta è necessario però coltivare la curiosità, e le città sono capaci di stimolarla all'infinito, per quanto sono piene di cose diverse e di storie interessanti.



Ogni cittadino racconta e ascolta le storie di tutti e, così facendo, trae profitto dai racconti degli altri, migliorando le proprie idee, il proprio lavoro e sé stesso. Ma anche le proprie relazioni personali, fondamentali per essere parte di una comunità. All'inizio si tratta di rappresentarsi l'esito, perché di ogni storia vogliamo sapere come va a finire, e il teatro è visione dell'esito, cioè di una storia particolare che diventa generale una volta rappresentata. Ma il seguito dipende dalla validità della rappresentazione, cioè se in quello che facciamo c'è qualcosa

che dà valore alle nostre azioni. La città si rappresenta, il cittadino si rispecchia e, a sua volta, rappresenta la propria storia e questo continuo rispecchiamento consente di attivare la rappresentazione urbana, dove ognuno è il rispecchiamento dell'altro. **Sono le relazioni e le interazioni tra le persone, e tra le persone e le cose a intrecciare la trama di valore di una città di qualità.** Impariamo la parte da rappresentare guardando gli altri, proprio come a teatro, ed è la parola stessa a dircelo, derivando



Fotografia
©Diego Bardone

infatti dal greco *theàomai*, che appunto vuol dire guardare, osservare. Vediamo e imitiamo il nostro sacerdote, il nostro insegnante, il nostro maestro e il filosofo Carlo Sini ci ricorda per l'appunto che "il teatro è la più antica forma di sapienza che abbia frequentato l'umanità". E quando osserviamo gli altri, oltre a capire cosa stanno facendo, siamo anche in grado di ripetere le loro azioni, cioè imitiamo gli altri per far diventare nostre quelle stesse azioni. Prima si copia qualcuno, poi ci si libera dall'originale, infine si diventa originali. E questo, a ben vedere, è il meccanismo dell'evoluzione: la copia porta alla mutazione e al cambiamento, sia in ambito genetico che culturale.





Per molto tempo si era pensato che fosse la competizione il motore dell'evoluzione; invece, chi studia le strette relazioni fra piante e animali ci dice che è la cooperazione tra viventi la forza principale che modella la vita sulla Terra. E la città, per definizione, è un artefatto sociale. Fatta con le parole e le azioni degli uomini e, credere nella città, significa immaginare che possa essere ancora il luogo della parola e della narrazione umana. Le parole muovono le cose e producono effetti, e gli uomini si sono mobilitati, anche se a loro insaputa, per attivare

Fotografie, da sinistra:
©Diego Bardone
©Cesare Salvadeo



tra chi parla e chi ascolta una nuova connessione neuronale, ovvero un'empatia che si manifesta con la presenza fisica che abbiamo, con le parole che conosciamo, con la verità che dichiariamo, con la bellezza che esprimiamo, cioè con il "teatro" che rappresentiamo tutti i giorni; il luogo dove la comunità si rivela a sé stessa, rende comune la condizione umana e procede di comune accordo.

Fotografie
©Diego Bardone



EUGENIO MONTALE A CINQUANT'ANNI DAL NOBEL

a cura di Roberto Besana

Testo di Adriana Beverini

Quando il 23 ottobre 1975 Montale fu raggiunto dalla telefonata dell'ambasciata di Svezia che gli comunicava ufficialmente l'assegnazione del Premio Nobel per la letteratura era a Milano nella sua casa di Via Bigli 15 in compagnia di due amici del "Corriere della Sera", Gaspere Barbiellini Amidei e Giulio Nascimbeni, e l'immane Gina Tiozzi, la governante che dalla morte della moglie Drusilla Tanzi, sopraggiunta nel 1963, lo accudiva e gli restò vicina sino alla fine dei suoi giorni. Fu al suo braccio che Montale si appoggiò durante il viaggio per Stoccolma, ma nelle fotografie ufficiali Gina non compare o appare sempre un passo indietro, quasi un'ombra devota al suo fianco. Anche per

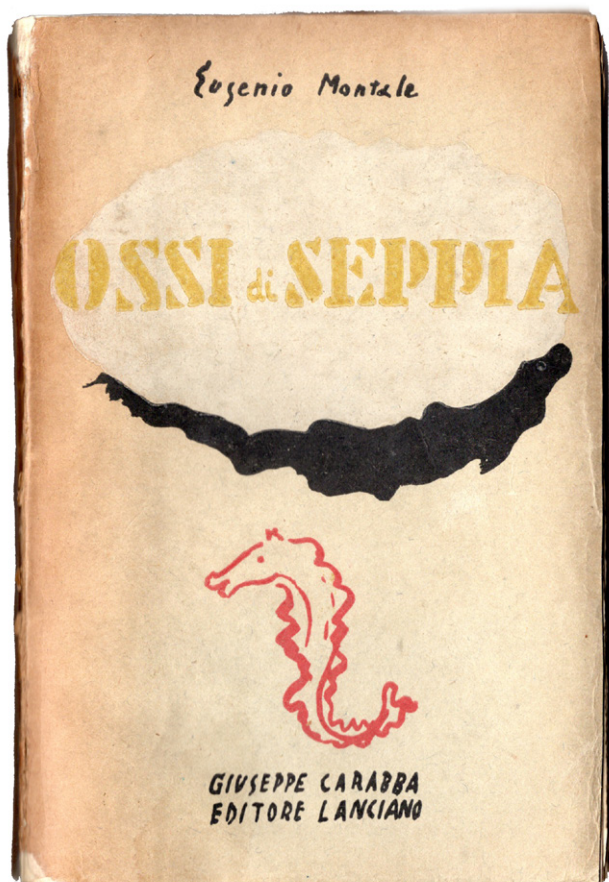
Oggetti appartenuti a Montale: la macchina da scrivere Olivetti "lettera 22"; due paia di occhiali; il bastone donato da Filippo De Pisis; due uccelli impagliati regalati da Goffredo Parise: il martin pescatore e l'upupa. Accanto, testa in bronzo di Montale scolpita da Lello Scorzelli. Fotografia: Centro manoscritti - Università di Pavia



In basso da sinistra:
 Terza edizione degli
Ossi di seppia,
 pubblicata a Lanciano
 dall'editore Carabba nel
 1931; la copertina è di
 Scipione; *Vaso di fiori*.
 Olio, pastello a cera,
 pastello su cartoncino
 (mm 485x380), firmato
 in basso a destra
 "Montale/1943".
 Fotografie: Centro
 manoscritti - Università
 di Pavia

questa sua discrezione Montale le fu tanto affezionato, così come nella vita ebbe simpatia per tutte le persone umili, vere, sincere, con le quali forse si trovava a suo agio più che con i personaggi importanti o che tali si credevano. Per tornare a quel fatidico giorno in cui il telefono squillò in via Bigli, foriero di una splendida notizia come raccontò Giulio Nascimbeni sul "Corriere della Sera" del 24 novembre 1975, Montale dopo aver risposto al funzionario dell'ambasciata e averlo ringraziato con vari "merci", tornò in salotto dove, forse anche per cacciare l'emozione del momento, disse agli amici presenti: «Mi viene un dubbio: nella vita trionfano gli imbecilli. Lo sono anch'io?».

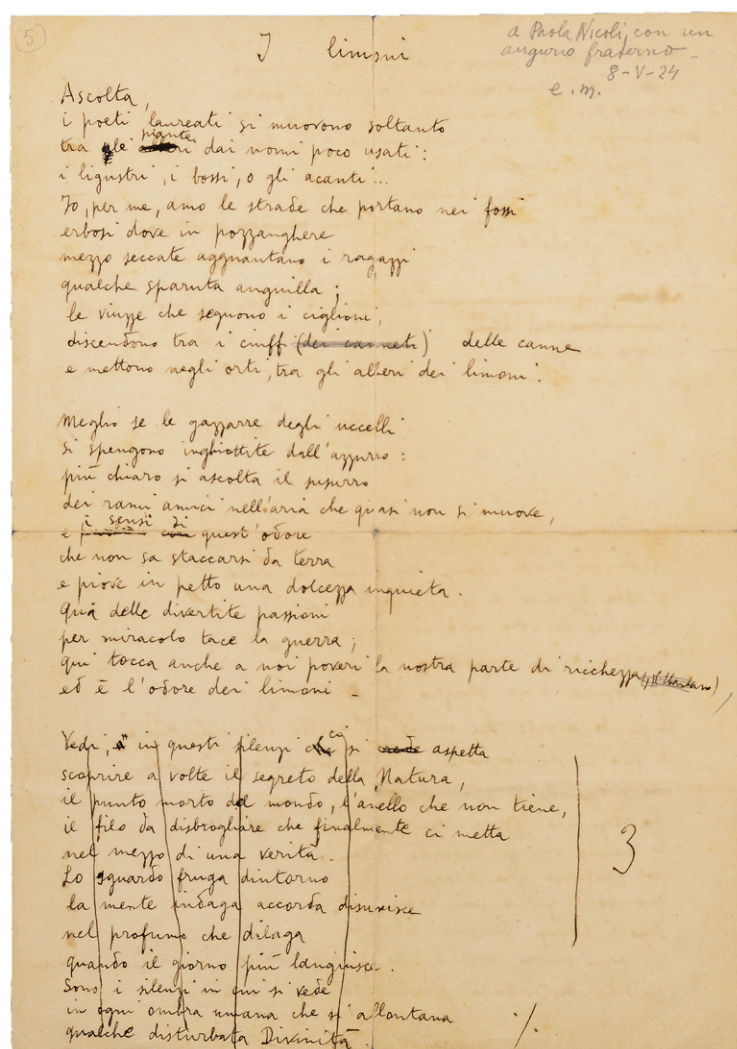
Ma come era giunto Eugenio Montale all'ambito traguardo del Nobel? È giusto ricordarlo dal momento che in questo 2025 oltre ai cinquanta da questo importante riconoscimento cadono anche i cento dalla pubblicazione del suo primo libro di poesia: *Ossi di Seppia* (Editore Gobetti). **Eugenio Montale era nato a Genova nel 1896, ultimo di sei figli, in una famiglia della borghesia commerciale.** I genitori, Domenico Montale e



A sinistra: Eugenio Montale nel 1965. Immagine: ritaglio da Vasabladet (quotidiano finlandese in lingua svedese), di Kaj Hagman via Wikimedia Commons

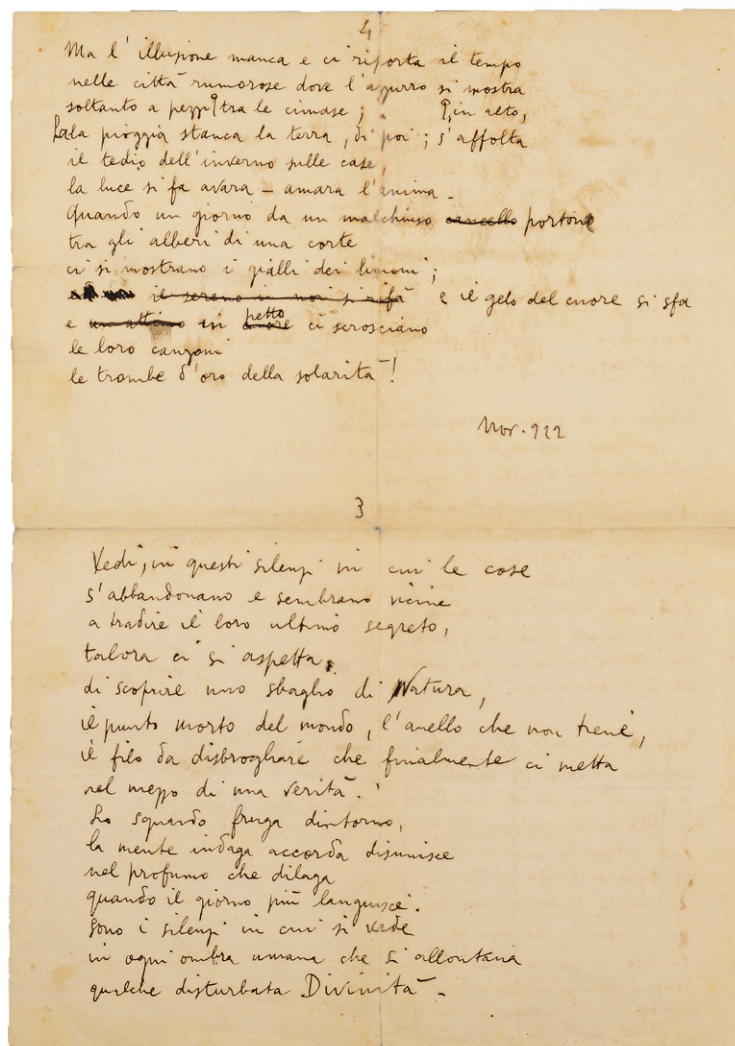
In basso: Eugenio Montale fotografato da Federico Patellani su un terrazzo di Milano nel 1964. Immagine: Gennadi Saus e Segura, CC0, via Wikimedia Commons

Giuseppina Ricci, a causa della salute precaria di quell'ultimo nato, lo avviarono a studi tecnici invece dei più lunghi classici, e così, nel 1911, venne iscritto all'Istituto tecnico commerciale "Vittorio Emanuele" dove nel 1915 si diplomò in ragioneria. La sorella Marianna, la prima figura femminile importante della sua vita, ricorda in alcune lettere quanto il più giovane fratello,

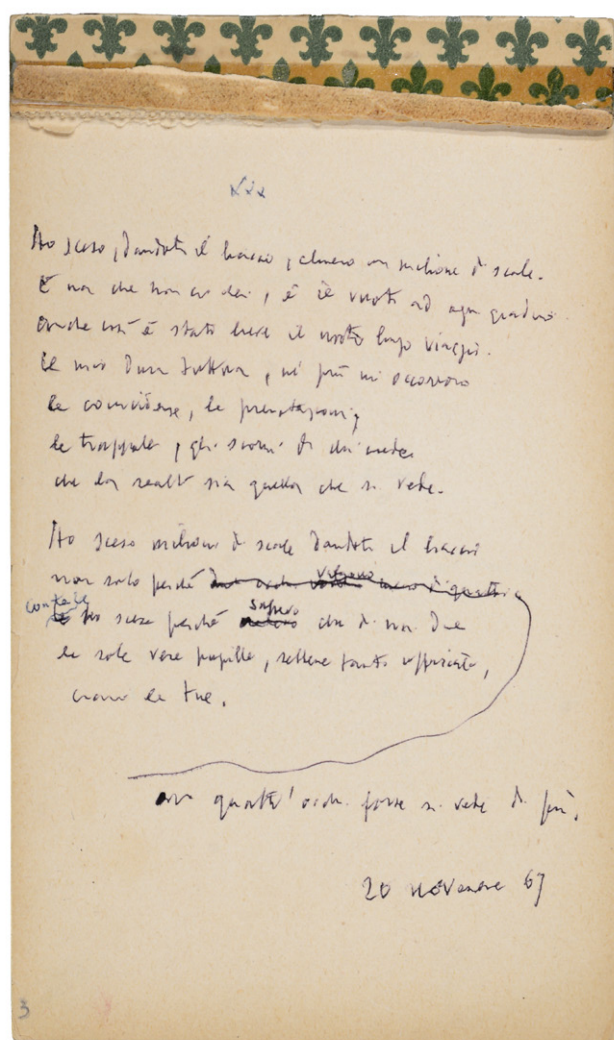


In alto e pagina accanto:
le due facciate del
manoscritto autografo
de *I limoni*, una delle
poesie più famose degli
Ossi di seppia; nella
prima facciata, in alto, la
dedica "a Paola Nicoli,
con un augurio fraterno.
8.V.24. e.m."
©Eredi Montale.
Published by
arrangement with The
Italian Literary Agency

che lei chiamava Genio (e non solo in quanto contrazione di Eugenio), si infastidisse nell'essere definito "ragioniere": era ben altro ciò a cui aspirava. Iniziò infatti a coltivare, da autodidatta onnivoro, studi letterari e filosofici frequentando le biblioteche cittadine, specialmente la "Berio" e assistendo alle lezioni private di filosofia della sorella iscritta alla facoltà di lettere e filosofia. D'estate la famiglia Montale "allargata" a fratelli e nipoti si trasferiva in una villa a Monterosso, nelle Cinque Terre, che Montale definisce "la casa delle due palme", allora un'oasi di bellezza immersa com'era in un parco che giungeva sino al mare; oggi completamente irriconoscibile se non fosse per il cartello che la indica. Lì la famiglia riunita



trascorreva le vacanze, in quel paesaggio "scabro ed essenziale", fatto di muretti a secco, di viottoli, botri fangosi, vegetazione spontanea, di fronte alla quale si apriva un mare "fioccoso e pulsante". **Fu proprio attraverso quel paesaggio che Montale riuscì ad esprimere in poesia il suo profondo disagio esistenziale di cui divenne il correlativo oggettivo.** Nacquero così in pochi anni, una dopo l'altra, le poesie che, nel 1925, decise di raccogliere in una silloge e pubblicare dapprima con il titolo *Rottami* poi mutato in *Ossi di seppia*. Così infatti vengono chiamati quei residui calcarei di molluschi una volta viventi che il mare deposita sull'arena e che Il giovane Eugenio poteva osservare passeggiando sulla spiaggia davanti alla sua



Manoscritto autografo della poesia *Ho sceso, dandoti il braccio, almeno un milione di scale...*, della serie *Xenia* (che fa parte della raccolta *Satura*, edita nel 1971), scritta in memoria della moglie, morta nel 1963. In calce, la data: 20 novembre 1967.

©Eredi Montale.
Published by arrangement with The Italian Literary Agency

“casa delle estati lontane”. Quegli scarti di una vita ridotta alla più completa aridità, seccati e sbiancati dai raggi di un sole implacabile, ben rappresentano la sua percezione negativa della vita, quel “male di vivere” di cui scrisse nell’omonima famosissima poesia. Per esprimere in versi tale realtà cercò e trovò un linguaggio nuovo, antilirico, una sintassi prosastica ma anche fonico-simbolica. Con queste parole, in un passaggio della prolusione all’accettazione del Premio Nobel, parlò di se stesso: «Ho scritto poesie e per queste sono stato premiato, ma sono stato anche bibliotecario, traduttore, critico letterario e musicale e persino disoccupato per riconosciuta insufficienza di fedeltà a un regime che non potevo amare». In esse c’è già

quasi tutta la sua vita. Pur sapendo bene che veniva premiato per l'opera poetica, in quell'importante momento Montale volle però citare anche tutte le altre sue attività letterarie, il suo "secondo mestiere": traduttore, bibliotecario, critico musicale e letterario. Omise stranamente di ricordare solo il suo trascorso di giornalista.

Lasciata definitivamente la Toscana, nel 1948 venne infatti assunto al "Corriere della Sera" di Milano il 1° aprile e per questo quotidiano scrisse sino al 1964 millecento articoli. Come scrive Giovanni Spadolini: «Giornalista, Eugenio Montale, lo è stato senza snobismi, senza puzza sotto il naso, senza l'aria rassegnata di chi deve scegliersi un secondo mestiere per campare. Gran parte della sua lunga stagione milanese si identifica con il "Corriere" anche se vissuto con bofonchianti ironie, con una propensione tutta ligure alla malizia». Milano divenne la sua città sino alla morte, nel 1981. Prima aveva vissuto per vent'anni, dal 1927, a Firenze, assunto dall'editore Bemporad e poi chiamato a dirigere dal 1929 al 1938 il Gabinetto scientifico letterario Vieusseux. Qui, nel Palagio di Parte Guelfa, dove allora era ubicato, nel 1933 ricevette la visita di Irma Brandeis, una giovane studiosa ebreo-americana che arrivata da New York chiedeva di conoscere l'autore degli *Ossi di seppia*. Fu lei la donna angelo cantata sotto lo pseudonimo di Clizia, l'ispiratrice della seconda raccolta poetica de *Le Occasioni* (1928-1939) pubblicata nel 1939 da Einaudi. Lui continuò ad amarla sino alla morte, anche dopo la separazione avvenuta nel 1938 quando Irma abbandonò l'Italia sia per sfuggire alle leggi razziali del 1938, sia a causa dell'indecisione di Montale di seguirla in America lasciando Drusilla Tanzi. In quello stesso terribile anno Montale venne allontanato anche dall'incarico di Direttore del Vieusseux e, perso il lavoro, per sbarcare il lunario si riciclò come traduttore. Come egli stesso testimonia in una lettera del 1948, furono le sue traduzioni "tra il 1938 e il 1943, i soli *pot-boiler*" a lui concessi. A testimoniare questo impegno resta il *Quaderno di traduzioni* del 1948 (Edizioni della Meridiana). Ma, come abbiamo ricordato, il suo "secondo mestiere" annovera anche la critica d'arte e quella musicale. Montale, che sin da giovane, aveva sempre amato la musica e studiato da baritono, fra il 1954 e il 1967 fu infatti critico musicale per il «Corriere d'Informazione» ma anche come pittore e critico d'arte mostrò uno speciale intuito e, benché si sia definito "pittore domenicale e incompetente critico", in realtà svolse entrambi questi ruoli ad un buon livello.



Montale con Gina Tiozzi (alla sua destra) e la moglie Drusilla, durante un viaggio in Normandia (agosto 1955)
©Eredi Montale - Published by arrangement with The Italian Literary Agency



Eugenio Montale (terzo da sinistra), in vista della cerimonia del premio Nobel per la Letteratura a Stoccolma (10 dicembre 1975) - ©Eredi Montale - Published by arrangement with The Italian Literary Agency



Ma in realtà è per la Poesia ad esser stato premiato con il Nobel: **“per la sua poetica distinta che, con grande sensibilità artistica, ha interpretato i valori umani sotto il simbolo di una visione della vita priva di illusioni”**. Pur avendo chiara coscienza di essere stato uno tra i più importanti poeti del Novecento, capace – forse come nessun’altro – di interpretare la crisi dell’uomo contemporaneo e il suo male di vivere, Montale ha voluto lasciarci di se stesso un’immagine meno “paludata”, più vicina al suo più intimo sentire. In un tono a metà tra umiltà e ironia eccolo dunque nella poesia *Per finire* (Diario del ’71 e del ’72) raccomandare ai suoi posteri di fare un bel falò di tutto ciò che riguarda la sua vita, i suoi fatti, i suoi non fatti, perché «non sono un Leopardi, lascio poco da ardere... Vissi al cinque per cento, non aumentate la dose».

Francobollo commemorativo emesso nel 1996 in occasione del centenario della nascita di Eugenio Montale; elaborazione grafica della celebre foto di Ugo Mulas con l'upupa impagliata. Collezione privata



Il curatore dell'articolo, Roberto Besana, ringrazia per la preziosa collaborazione Gianfranca Lavezzi, professore ordinario di Letteratura italiana all'Università degli Studi di Pavia e il Centro manoscritti dell'Università di Pavia dove sono conservati gli originali qui riprodotti.

FRECCCE TRICOLORI EMOZIONI DAL CIELO

di Serafino Durante

Fotografie ©Aeronautica Militare

Quando si parla di eccellenze del nostro Paese, che ci rappresentano e che portano avanti quel sentimento vero di italianità, viene assolutamente spontaneo pensare a loro e al Tricolore che stendono con orgoglio nei cieli di tutto il mondo. Lo avrete già capito da queste poche parole: stiamo parlando delle amatissime **Frecce Tricolori**, ufficialmente note come **313° Gruppo Acrobatico dell'Aeronautica Militare**, una delle pattuglie più celebri e spettacolari, che ha conquistato il cuore di tutti con evoluzioni aeree a dir poco straordinarie.

Le Frecce Tricolori passano sull'Altare della Patria in occasione della Festa della Repubblica





Le manovre del Solista lasciano gli spettatori col fiato sospeso ogni volta. Pony 10 aggiunge quel pizzico di emozione in più ad una esibizione praticamente perfetta

Venticinque minuti di pura emozione: tanto dura la loro performance, capace di tenere con il naso all'insù migliaia di appassionati. Una sequenza mozzafiato di diciotto manovre acrobatiche, sotto la sapiente guida a terra del Comandante, che disegnano nel cielo traiettorie leggere e figure armoniose, ma che restano impresse negli occhi e nella mente di chi, dal basso, partecipa a quella che potremmo definire una festa del volo. E a chiudere, la nostra bandiera, la più lunga e la più bella di tutte!

La tradizione dell'acrobazia aerea in Italia ha origini lontane, addirittura verso la fine degli anni Venti del secolo scorso, quando Rino Corso Fougier, Comandante del 1° Stormo Caccia, introduce questa nuova disciplina come elemento fondamentale nell'iter formativo dei nuovi piloti. Ma è soltanto nei primi anni Cinquanta che l'Aeronautica Militare inizia a valutare la possibilità di costituire un Reparto espressamente dedicato all'addestramento acrobatico, proprio per affinare la preparazione dei piloti e non disperdere l'esperienza sin lì maturata. A garantire in quegli anni le performance di una pattuglia acrobatica sono, a rotazione,

L'inconfondibile rombo
compatto della Pattuglia
Acrobatica Nazionale in
volo sul mare

Spettacolare immagine
da dentro l'abitacolo
dell'MB.339PAN, da
oltre quarant'anni in
servizio con le Frecce
Tricolori

le formazioni di alcuni reparti della Forza Armata: il Cavallino Rampante, i Getti Tonanti, le Tigri Bianche, i Diavoli Rossi e i Lancieri Neri. Finalmente arriva il momento di costituire un gruppo acrobatico permanente: nasce così a Rivolto (UD), poco distante dal campo di volo di Campoformido, considerato la "culla" dell'acrobazia italiana, l'Unità Speciale, ovvero quella che può essere considerata una prima cellula dell'attuale 313°



Gruppo Addestramento Acrobatico. È il 1° marzo del 1961. Qualche giorno dopo arrivano i primi sei piloti a bordo dei CL.13 Sabre Mk.4, gli F.86E costruiti su licenza in Canada. Il 1° maggio quella che già viene chiamata Pattuglia Acrobatica Nazionale si esibisce per la prima volta nei cieli dell'aeroporto di Trento. Inizia l'era delle Frecce Tricolori! E quest'anno a settembre verranno celebrate le sessantacinque stagioni acrobatiche con

un'imponente manifestazione aerea che porterà a Rivolto i più importanti team acrobatici internazionali.

La nostra pattuglia è l'unica al mondo ad essere composta da dieci velivoli, precisamente l'Aermacchi MB.339PAN, completamente made in Italy e ormai in servizio da oltre quarant'anni. Non a caso abbiamo evidenziato l'anzianità del "Macchino", perché sta per lasciare spazio al nuovo velivolo, il

La formazione punta verso il pubblico per un altro spettacolare passaggio con i fumi tricolori

Pagina seguente:
Immagine suggestiva dei "Macchini" sulla pista pronti al decollo in due sezioni per un'altra spettacolare esibizione



T.346, l'addestratore pre-operativo più avanzato al mondo, che per l'occasione si è lasciato "vestire" dall'estro e dalla creatività dei designer di Pininfarina, altra eccellenza tutta italiana. La nuova livrea è stata presentata nel settembre 2024 e il velivolo targato PAN entrerà in servizio al termine dei necessari adeguamenti tecnici. I piloti delle Frecce Tricolori provengono dai reparti operativi dell'Aeronautica Militare e vengono

Venticinque minuti di
pura emozione: tanto
dura l'esibizione della
PAN, per uno spettacolo
davvero unico

selezionati attraverso un rigoroso processo di valutazione. Il livello qualitativo e prestazionale richiesto non può essere solo ottimo, deve obbligatoriamente rasentare la perfezione. E non potrebbe essere altrimenti. Solo così, grazie anche all'incondizionata fiducia reciproca che lega indissolubilmente tutti i componenti del team, lassù si può volare a una distanza che può arrivare fino a un metro e mezzo l'uno dall'altro. Grande attenzione è riservata alla ricerca di attitudini comportamentali

ben precise, skill che non possono assolutamente mancare ai Pony della PAN: su tutte, la predisposizione a far parte di un gruppo. Anche se all'interno della formazione ognuno ha un ruolo e un compito ben definiti, il lavoro di squadra rappresenta il vero successo di una così esaltante realtà. E poi c'è l'addestramento, estremamente intenso e rigoroso, che richiede un livello di precisione assoluto. Un allenamento lungo e costante che passa attraverso una cura dei dettagli a dir poco

Pronti all'apertura per mostrare al pubblico la "Scintilla Tricolore", l'ultima manovra della PAN introdotta nel 2015

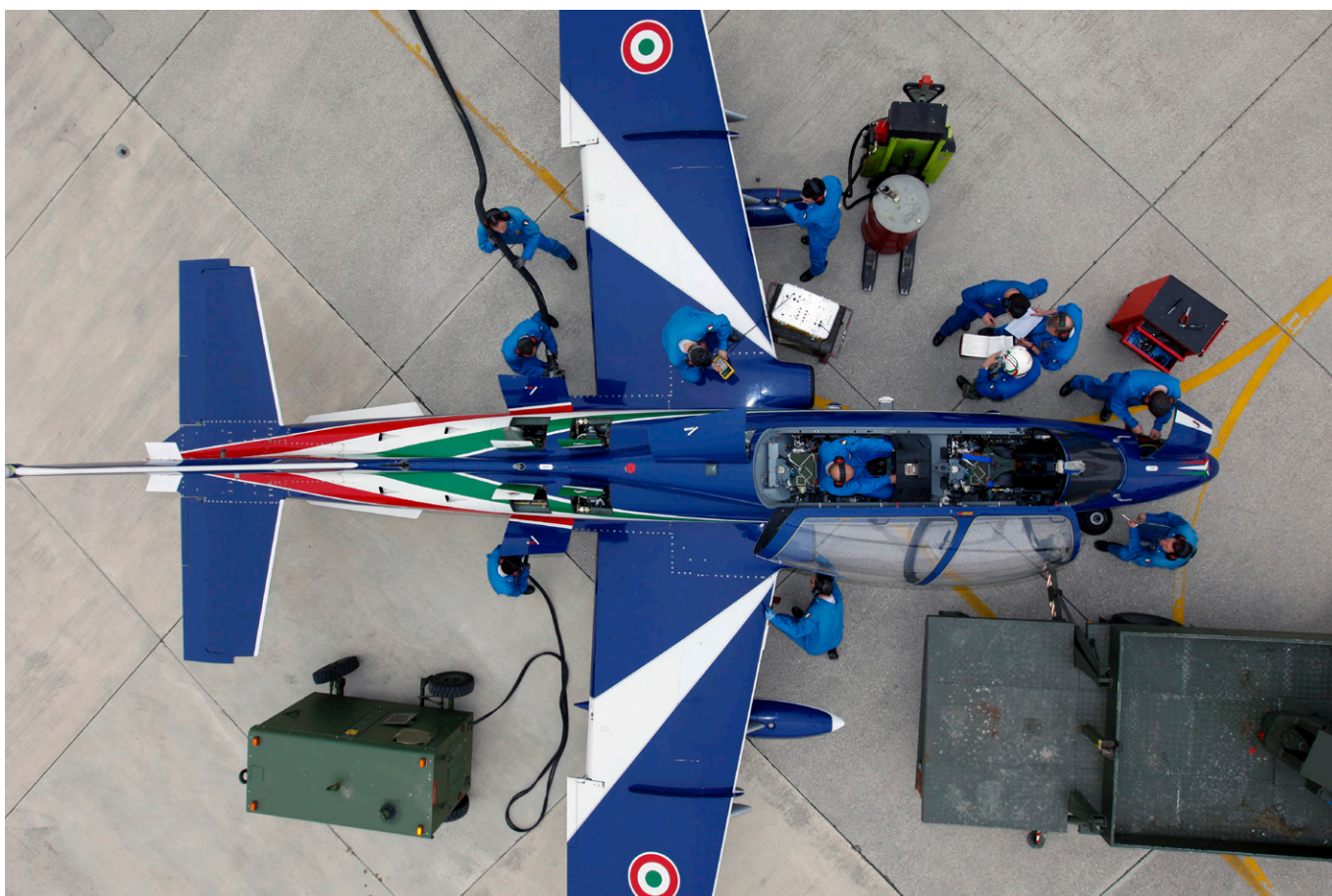
Il sorvolo del Golden
Gate Bridge di
San Francisco durante
lo storico tour NAT24
della scorsa estate

meticolosa. Solo in questo modo si può creare quell'amalgama e quello spirito di squadra affiatata che riescono a fare la differenza. L'addestramento si concentra nel periodo invernale, da ottobre ad aprile, e termina con l'apertura della stagione degli air show con l'esibizione del 1° maggio a Rivolto. Un lavoro graduale che porta all'inserimento in formazione dei piloti neo assegnati. Si parte da due, tre velivoli per arrivare all'intera squadra di dieci Pony. Da questo momento il team è pronto

per esibirsi nei cieli italiani e del mondo, offrendo a milioni di spettatori uno spettacolo davvero unico.

Sulle Cascate
del Niagara

Nel tempo sono state davvero tante le imprese delle nostre Frecce Tricolori. Alcune di esse, però, sono divenute memorabili. Come quella della scorsa estate che le ha portate, a distanza di trentadue anni, nel Nordamerica, replicando l'avventura del 1992. Con il North America Tour, la PAN ha volato per tutta la stagione estiva nei cieli di diverse località tra Canada e Stati



Un team composto da 100 giocatori: è questo uno dei segreti del successo della Pattuglia Acrobatica Nazionale. Ognuno con un compito preciso per dar vita a quel gioco di squadra che fa la differenza ed esalta la bravura dei piloti che volano a meno di due metri l'uno dall'altro. Com'è possibile? Grazie ad un addestramento accuratissimo e ad una fiducia incondizionata nei componenti del gruppo!

Uniti, sorvolando i luoghi più iconici del continente americano, dalle Cascate del Niagara al Golden Gate di San Francisco, dalla Monument Valley alla Statua della Libertà. Nove air show, diciassette sorvoli, mille ore di volo, oltre seimila chilometri percorsi in quattro tappe: numeri impressionanti che ben inquadrano l'impegno sostenuto in tre mesi di permanenza, per quella che possiamo considerare un'altra straordinaria pagina di storia scritta dalla Pattuglia Acrobatica Nazionale.

Le Frecce Tricolori rappresentano una sintesi delle capacità e delle professionalità dell'intera Aeronautica Militare. La magia di questo team è quella di tramandare emozioni, stendendo nel cielo il nostro tricolore, in cui ogni connazionale si riconosce, orgoglioso di questa eccellenza della Forza Armata e fiero di essere italiano.

Rendering
dell'Aermacchi
T-346PAN, il nuovo
velivolo delle Frecce
Tricolori disegnato
dal prestigioso brand
italiano Pininfarina



PARTI CON NOI PER UN VIAGGIO INDIMENTICABILE

Con Europcar **noleggi auto e furgoni**
in tutta Italia

A Siena ci trovi in
via Vicinale Vittorio Zani, 11 - Tel 0577 1523089
Ad Arezzo ci trovi in
viale Mecenate, 81 - Tel 0575 1481516

Europcar

moving *your* way

www.europcar.it

Due passi
nella storia
a due passi
da Roma



Area archeologica di Ostia antica
Viale dei Romagnoli, 717 - Ostia antica - Roma tel. 06/56358099

L'area archeologica più grande d'Italia ti aspetta.

Scopri di più su
www.ostiaantica.beniculturali.it



IPAZIA D'ALESSANDRIA DALLA CONOSCENZA ALLA DIVULGAZIONE DEL SAPERE

Un personaggio storico in grado di sintetizzare i concetti di scientificità e bellezza

“Filosofa e matematica greca, nata presumibilmente tra il 355 ed il 370, Ipazia è tra le prime donne della storia che ha diffuso il pensiero scientifico, riuscendo a trasformare la sua profonda conoscenza in un servizio pratico di divulgazione del sapere soprattutto per quanti avessero un bisogno reale di conoscenza. Non solo: Ipazia d'Alessandria, così come le fonti iconografiche mostrano, godeva di particolare bellezza estetica, unitamente ad una spiccata qualità nei modi di trasmettere la conoscenza a quanti aderirono alla sua scuola scientifica di derivazione neoplatonica. Questi sono i concetti che fondano la mission del **Poliambulatorio Specialistico Ipazia Day Clinical Center**: offrire servizi con la stessa filosofia che contraddistinse la famosa donna greca. Non solo visite specialistiche ed esami diagnostici ma un vero e proprio percorso di accompagnamento del paziente in funzione delle sue specifiche necessità. Ipazia DCC salvaguarda qualità ed efficienza con una rispondenza immediata delle richieste e con tempi di attesa brevi. Questo è frutto della lunga esperienza di due generazioni di imprenditori che hanno messo a disposizione la loro conoscenza per gli altri. Le attrezzature all'avanguardia, le apparecchiature elettromedicali e presidi medico chirurgici sono a servizio di chi necessita di cure avanzate, diagnosi accurate e rapidità nelle risposte.”

2025



