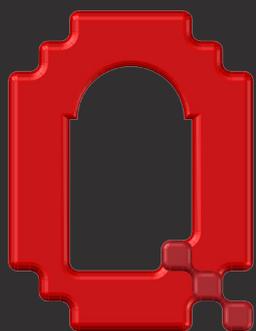




Giorgio Graverò: La Musa rovesciata, 2025

Quaderni de La Scaletta

Numero 16-2025



Gentili lettrici e lettori,

la cara estate è finalmente arrivata portando con sé il 16° numero dei nostri Quaderni! Di cosa parliamo questa volta? Delle Muse, delle nove sorelle (noi materani siamo particolarmente devoti alla Musa Clio, per aver, sotto la sua ala protettrice, ispirato i soci fondatori della Scaletta nello scrivere una nuova ed esaltante storia della città) figlie di Zeus e Mnemosine custodi della cultura e delle arti, che grazie al loro canto rendevano eterne le gesta e le opere straordinarie.

Un tema che ha appassionato tutti i nostri autori, quelli che da tempo collaborano alla nostra rivista (e permettetemi di ricordare tra gli altri, il Prof. Donato Masciandaro della Bocconi, il fotografo internazionale Giorgio Cravero, autore anche della splendida copertina, il nostro talentuoso regista e sceneggiatore Giuseppe G. Stasi, e ancora Donato Faruolo, Biagio Russo...) e nuovi entusiasti protagonisti. Il giovane ma già affermatissimo filosofo Leonardo Caffo, Senior Lecturer in Estetica dei Media presso la NABA di Milano (il suo ultimo libro è *Anarchia*, Raffaello Cortina 2024), vincitore nel 2015 del prestigioso Premio nazionale Filosofia Frascati. Michele Brancale, giornalista e poeta, capo ufficio stampa della Città metropolitana di Firenze (originario di Sant'Arcangelo). Antonella Carbone affermata scrittrice e collaboratrice con l'università "L'Orientale" di Napoli. E ad onorarci della sua attenzione con uno prezioso cameo, l'insigne poeta Eugenio De Signoribus, tra i giganti della letteratura italiana!

Un'ultima cosa, sapevate che Musa è anche il nome scientifico della banana? E allora lascio che vi immergiate nella lettura dei nostri bellissimi testi (con qualche associazione licenziosa e "saporita"...), augurando a voi tutti una splendida estate!

Francesco Di Pedè

(Responsabile dei Quaderni)



Troveremo sempre risposte parziali che ci lasceranno insoddisfatti e allora continueremo a cercare

EDITORIALE

Il tempo degli Dèi è un tempo sincronico, dove tutto è già in essere, tutto già accade contemporaneamente; nel tempo degli umani, nel tempo della carne, esiste invece il concetto di tempo lineare dove le cose devono accadere secondo un ordine preciso, chirurgico, quasi metallico.

Come una farfalla che parte e torna per ricapitolare la storia dei suoi voli. La filosofia nasce da un fatto naturale, nel senso di insito alla natura umana, cioè qualcosa da cui è impossibile prescindere, di fatale, e lo strumento primo di conoscenza di se stessi e della realtà è strettamente connesso al fato (da cui fatale). Un fato però che mai si sottrae alla logica, anzi, si materializza proprio a partire dalla logica.

Ai soli filosofi dunque appare chiara la cartografia del mistero.

Le stelle sono fuochi di bivacco di angeli lontani.

Il tema cruciale dell'Iliade è il duello fra il Pelide Achille e Ettore, ovvero il tragico confronto tra l'eroe della vendetta e l'eroe della resistenza.

Ettore è il custode delle felicità periture, è l'eroe della difesa e della saldezza, della conservazione, nel divampare della guerra, di tutto quello che l'uomo ha più a cuore: il proprio spazio intimo e privato, ciò che si tiene al riparo tra le mura domestiche.

Ma la guerra invade e abbatte ogni confine, in guerra tutto diviene atrocemente pubblico e violabile. E l'ultimo incontro tra Ettore e la moglie Andromaca con il figlio Astianatte avverrà non a caso, nei pressi delle porte Scee, ai confini tra la città protetta dalle mura di cinta e la pianura dove infuriano i combattimenti. In uno spazio fragile, ma ancora intatto e strenuamente difeso.

Eppure, e forse perciò stesso, soltanto le passioni estreme (l'odio e l'amore) possono farci veramente comprendere qualcosa di noi.

I giorni della vita sono punti geometrici sulla linea sillabata del tempo

Mai si era visto come oggi, un tempo più intriso di conformismo della

parola, di assoggettamento delle particolarità a formule generalissime che scolorano l'una nell'altra fino a propinare per oggettive, quelle che dovrebbero essere solo ipotesi possibili su come identificare dei contesti. Dov'è allora l'anima del nostro mondo contemporaneo (dalle perturbanti fattezze disumane), nella dilagante crisi dell'essere, nel consumismo globale che depreda e consuma dissennatamente spazi e risorse della terra, lasciando invece miseramente ai margini del superfluo la poesia, l'arte, la bellezza?

Nonostante la sua fragilità, la poesia così come l'arte possono portare ancora il caos all'interno di società altamente controllate.

L'arte tanto più è ricca tanto più è sediziosa e irriverente verso gli stereotipi imposti dall'alto, verso il conformismo e un potere che livella le coscienze, atomizza le identità e depaupera la percezione delle sfumature, delle declinazioni più variate del sentire ed intendere.

La crisi delle ideologie obbliga a un ripensamento, ad accettare la contraddittorietà della vita. La verità però è che la vita costringe sempre alla consapevolezza di una mancanza incolmabile, una malinconia, che si traduce in un nobile anelito di ricerca, uno slancio verso qualcosa.

La libertà è il destino ultimo dell'uomo, e l'uomo è necessaria espressione di essa, quale accesso privilegiato al mondo, entro i conflitti della storia e dell'esistenza. Così come la speranza, sacra luce della vita, che nasce dalla gioia (e non il contrario), gioia che è l'arco, ossia la tensione verso l'infinito per eccellenza, che dal basso esplode, infiamma, verso l'alto.

Le vaste verità non si esprimono a parole. La verità di ciò che accade nel seno segreto del tempo è il silenzio delle vite, e non può pronunciarsi.

Ci sono cose che non si possono dire, è vero, ma è ciò che non può essere detto a dover essere scritto.

Vedere: annaspire nella notte e miniare i suoi confini, perché ne risplenda il volto.

Nessun artista e nessun filosofo può prescindere dalla vertigine di Schopenhauer, riassunta nella sua opera somma, "Il mondo come volontà e rappresentazione" (...nei recessi del nostro essere abbiamo la percezione di possedere l'essenza dell'eternità, quella forza grazie alla quale si rinnova continuamente la vita.). Cos'altro tenta un poeta se non la salvezza di ciò che si perde?

Le avanguardie artistiche nel loro improvviso imporsi, erigendo mirabolanti possibilità con la visionaria vivacità delle loro metafore, avevano rotto il cristallo che separava la sostanza artistica dalla banalità della vita più ordinaria, facendo brillare il mondo di una luce nuova.

L'uomo infatti non è che l'immediatezza dell'essere, il suo recipiente, l'artista invece è colui che, nel processo creativo, è chiamato a rendere reale questo essere.

L'arte non è solo esercizio, è uno scavo continuo nelle nebbie dell'esistere, un cercare di distinguere le forme di tutto quello che arriva ai nostri occhi per dare un nome alle cose, creare mondi. Non salva le cose e gli esseri dalla precarietà chiudendoli disincarnati in un'opera, essa è tesa a rappresentare ciò che si perde, ciò che vive e che perciò può soltanto morire.

Le concezioni sono artificiali. Le percezioni sono essenziali. L'arte deve essere qualcosa di più di una concezione della mente. Deve essere una rivelazione della natura, assoluta unità dello spirito nella sua convergente totalità. È lo spirito messo a fuoco con tutti i suoi raggi, e il fuoco dello spirito è l'immagine. Ovunque lo spirito è tutto presente nella sua pienezza, nel suo plasma originario, allora vi è arte, luce candida non ancora franta in colori.

Delle sue opere Egon Schiele (la cui anima correva verso l'abisso o la terra del miracolo) scriveva: "Il quadro deve produrre luce dal suo interno, i corpi hanno una loro luce, che consumano vivendo; essi bruciano, non sono illuminati".

Si racconta che al cospetto delle Muse, Hölderlin, Schelling e Hegel, avessero ballato tutta una notte, intorno all'albero della "libertà"...

I colibrì sono gli unici uccelli capaci di compiere un'azione impossibile per le altre specie: volare all'indietro, grazie alla spinta ascendente che riescono a dare al loro battito con l'articolazione del polso.

In ogni tempo i grandi geni della poesia, della filosofia, delle arti visive, si ergono come eroi solitari (un movimento clandestino di resistenza che infuria nella luce morente), conducendo una lotta disperata e unica contro una ciurmaglia umana alimentata da idiozia, banalità, diseguaglianze e violenza che tenta di soffocare e uccidere la bellezza.

Essi affermano legittimamente e con forza, la loro dimensione civile e sociale affrontando (e combattendo) il tentativo di annientare le armonie del mondo di cui è responsabile, in gran parte, il potere, con la sua distopica e informe visione del reale, volontariamente portata a mistificare quella del futuro.

Fragili fili di anime al vento, da sempre le farfalle sono più forti dei demoni maligni. Scortano la primavera con ventagli di luce, non cederanno mai la bellezza del mondo alla cenere e alla polvere.

*"...L'amore è la nostra resistenza/ Portaci via
dall'inferno/
Proteggici da ogni altro male/
Resistenza..."*
Muse

Edoardo Delle Donne

<https://www.youtube.com/watch?v=TPE9uSFFxrI>

Rubriche

Una nota di viaggio

Giuseppe Zanardelli

Pag. 12

"I nostri sguardi, le nostre parole, restano il confine che di continuo cambia tra le cose andate e quelle che vengono"

Lo sguardo degli altri

Matera, città madre

Michele Brancale

Pag. 18

In ogni viaggio si portano con sé radici d'albero e di fiori e un seme per piantare una speranza che germogli

Orizzonti diversi

Magnolia Bakery, 401
Bleecker St. New York
(USA)

Edoardo Delle Donne

Pag. 24

"Le cose più importanti nella vita delle persone sono i loro sogni e le loro speranze, ciò che hanno realizzato e pure quello che hanno perduto"

Memorie

Sinisgalli e la meraviglia bretoniana in "Vidi Le Muse"

Biagio Russo

Pag. 14

"L'arte che si sottrae al flusso perenne per divenire forma, è ciò che opponiamo alle tentazioni del caos"

Dietro le quinte

Algoritmeide

Giuseppe G. Stasi

Pag. 22

"Sovente è necessario alla vita, che l'arte intervenga a disciplinarla"

#digital storytelling

Il fascino indiscreto della banana, meta "musa" della pop culture

Valentina Scuccimarra

Pag. 28

"Come un uccello di carta nel petto ad annunciare un sogno che veglia da sempre"

Cinema 16 - 35

Miracle, un melodramma coreano

Edward von Frauen

Pag. 32

"A cosa può servire un viaggio se non per incontrarsi?"

Porte al vento

Passaggio a Matera

Circolo La Scaletta

Pag. 40

"Una parola d'amore è come un vento che separa due stagioni"

Le vite che fanno la storia

Anna Morandi Manzolini

Antonella Giordano

Pag. 48

"Al fondo di ogni creazione c'è sempre la nobile illusione di salvare il mondo"

Sotto stelle impassibili

Le Muse non cantano più. Oltre l'enigma dell'ispirazione

Fabio Zanino, Annalisa Gallo, Fabio Gusella

Pag. 54

"In essa è serbata ogni essenza e profumo, il sentore di canto e dolore, di vita e d'amore"

Natura & Simboli

La Banana, o del cibo delle Muse

Gabriella Sarra

Pag. 34

"Un paese è una frase senza confini"

Frontiere letterarie

Un Buzzati inedito: il precursore della multimedialità

Annalisa Carbone

Pag. 42

"Il tempo si misura in parole, in quelle che si dicono e in quelle che non si dicono"

Zibaldone tascabile

Non devi temere, o Musa!

Walt Whitman

Pag. 52

"La verità è spesso più vicina al silenzio che al rumore"

Le stanze dell'anima

La filosofia e il suo canto

Vanessa Iannone

Pag. 62

"Consegnare il giorno di oggi a quello di domani custodendo la memoria delle tempeste"

Storie

Amicizia, o l'ultima della Muse

Leonardo Caffo

Pag. 66

"Ogni essere genera mondi brevi che fuggono verso la libera prigionia dell'universo"

Numeri & Idee

Geoeconomia, tra Clio ed Urania

Donato Masciandaro

Pag. 76

"Carezze d'acqua, di vento e di luce. Che importa il tempo, scuro o chiaro..."

Contrabbandieri di bellezza

Le Muse

Carola Allemandi

Pag. 88

"Ogni forma di cultura viene arricchita dalle differenze, attraverso il tempo, attraverso la storia che si racconta"

Gli stati generali

Clio, Musa della Storia, propiziatrice del passaggio indolore dalla Monarchia alla Repubblica

Tito Lucrezio Rizzo

Pag. 100

"La semplicità non è un obiettivo nell'arte"

Vita delle forme

La Musa rovesciata

Giorgio Cravero

Pag. 70

"Perché gli uomini creano opere d'arte? Per averle a disposizione quando la natura spegne loro la luce"

Elogio dell'Arte

Le muse inquiete. Storie di una dismissione ineluttabile

Donato Faruolo

Pag. 80

"La poesia in quanto tale è elemento costitutivo della natura umana"

InCanto Dantesco

"O sante Muse, poi che vostro sono": Dante e l'ispirazione poetica.

Fjodor Montemurro

Pag. 92

"Immaginazione e connessione hanno reso l'uomo un essere speciale"

Money influence

Le Muse della Finanza: quando gli investitori di successo ispirano come le divinità greche

Cristofaro Capuano

Pag. 106

"Le parole non sono la fine del pensiero, ma l'inizio di esso"

Il piccolo glossario

Nella cupa ebbrezza del tempo: le Muse

Pag. 116

Post it

Sognando William S. (La magica notte d'un sogno d'estate)

Pag. 120

"Su quale capo il cielo pone la sua corona di stelle?"

Per conquistare il cielo

Elizabeth Lee Miller, o della roccaforte mistica della femminilità

Edoardo Delle Donne

Pag. 110

"Sono le note, come uccelli che si sfiorano, che si inseguono salendo sempre più in alto, sino all'estasi..."

Ultime note

Musa acuminata

Pier Macchie'

Pag. 118

UNA NOTA DI VIAGGIO

“Questa mi era la più ignota tra le province della penisola, come è, credo, la meno conosciuta in tutto il nostro paese. Può dirsi anzi che la Basilicata sia sconosciuta in gran parte agli abitanti della provincia stessa [...] quasi stranieri gli uni agli altri e perciò non cospiranti ad unico fine, sembrano gli abitatori che pur dovrebbero comporre una grande unità sociale. [...] Eppure quanto fu illustre la vostra nobile contrada!

Da questo suolo Pitagora diffuse tanta luce di scienza, tanto apostolato di virtù; da questo suolo Zeusi mostrò, primo al mondo, il magistero della pittura; sorse in questo suolo la **musa** di Orazio i cui versi corrono immortali sulle labbra degli uomini colti di ogni nazione.

E in tutti i tempi la Basilicata è stata ferace di splendidi ingegni, di caratteri sommi [...] Ciò io volli ricordare, non già per un superfluo ricordo storico, ma perché mi sembra renda più imperioso il dovere dell'Italia di tener la Basilicata al posto del quale per ogni aspetto è degna.”

Giuseppe Zanardelli

Giurista patriota e politico italiano (Brescia 1826 - Maderno 1903)

Questo testo è disponibile, anche in formato audio, nella versione on-line dei Quaderni.



Le cose più importanti nella vita delle persone sono i loro sogni e le loro speranze, ciò che hanno realizzato e pure quello che hanno perduto

MEMORIE

Sinisgalli e la meraviglia bretoniana in “Vidi Le Muse” [1]

Il manifesto del Surrealismo [2] di André Breton ha compiuto cento anni, qualche mese fa (1924-2024). Riflettendo sul rapporto tra Sinisgalli e il surrealismo, non poteva non stupirmi lo spazio che Breton dedicò in quest’opera al concetto di “meraviglioso” in letteratura.

«Nel campo letterario, il meraviglioso soltanto è capace di fecondare opere dipendenti da un genere inferiore, quale il romanzo ...»[3].

L’idea è che la poesia rappresenti, al contrario della prosa, il genere letterario per eccellenza. La sua intenzione è quella di far giustizia dell’“odio al meraviglioso”. E in un imperativo categorico scrive:

«Finiamola: il meraviglioso è sempre bello, un qualsiasi meraviglioso è bello, non vi ha altro che il meraviglioso che sia bello»[4].

Il concetto ricorda la chiusa di una delle poesie più famose di Leonardo Sinisgalli, “Vidi le Muse”, pubblicata in Campi Elisi[5] del 1939, per All’insegna del pesce d’oro, con la cura di Giovanni Scheiwiller, che riporto per intero.

Vidi Le Muse

Sulla collina

Io certo vidi le Muse

Appollaiate tra le foglie.

Io vidi allora le Muse

Tra le foglie larghe delle querce

Mangiare ghiande e coccole.

Vidi le Muse su una quercia

Secolare che gracchiavano.

1 Questo articolo è parte di un saggio che sarà pubblicato prossimamente.

2 Il manifesto del Surrealismo del 1924, con l’uscita del Secondo Manifesto nel 1930, viene identificato, nelle successive edizioni, come Primo.

3 Cfr. André Breton, Primo manifesto del Surrealismo, a cura e con introduzione di Beniamino Dal Fabbro, Edizioni Il Cavallino, Venezia 1945, p. 26.

4 Ibidem.

5 Campi Elisi venne riproposto anche nel 1941 per le Edizioni della cometa.

*Meravigliato il mio cuore
Chiesi al mio cuore meravigliato
Io dissi al mio cuore la meraviglia.*

Gli ultimi tre versi (il corsivo è mio) sono un calco quasi identico della frase di Breton. Se per quest'ultimo il binomio "meraviglioso-bello" è ripetuto tre volte, lo stesso accade in Sinisgalli, in cui, sostituendo "bello" con "cuore", ripropone, anche lui per tre volte, il binomio "meraviglia-cuore".

In tutte e due i casi si parla di poesia: nel primo è la poesia della meraviglia, nel secondo è la scoperta della poesia, per Sinisgalli, che si traduce in meraviglia, in una meraviglia indicibile e balbettante, tanto che Luca Stefanelli parla di "vero e proprio ingorgo afasico"¹. E quando nell'ultimo verso avviene il ritorno alla dicibilità ("Io dissi al mio cuore la meraviglia"), "l'epifania orfica", dice sempre Stefanelli,

«avviene nella pienezza apollinea della luce, dove il confine tra vista e visione non è abolito, ma risalta, nella sua vivida presenza, il contrasto surreale tra i due livelli»².

Non solo Sinisgalli conosceva Breton e il Manifesto del Surrealismo, ma traduce in pratica o, meglio, in poesia uno dei concetti teorici principali del movimento avanguardistico: il meraviglioso. Anche per Leonardo la poesia è la scoperta di una meraviglia che si colloca in una dimensione terza, tra razionale e irrazionale, tra veglia e sogno, nella surrealtà appunto, intesa come «risoluzione dei due stati, in apparenza contraddittori»³.

Per Stefanelli il rimando poetico è "a certi rimescolamenti orfici di Campana"⁴, in cui follia, sogno, poesia e realtà si fondono. Pure potrebbe essere, e non è in contraddizione, anche un velato omaggio al Surrealismo, forse un affioramento carsico di una passionale, perché giovanile, infatuazione letteraria e artistica. Ma di anfratti e di ipogei in cui si agita l'impuro magma sinisgalliano ce ne sono altri. Forse, come ebbe a scrivere in Horror vacui: «Forse io ho troppo premuto sulla mia vita col peso de mio cuore»⁵.

Biagio Russo

(Cts Fondazione Leonardo Sinisgalli. Montemurro)

1 L. Stefanelli, "Il verso delle Muse: sulla metrica del primo Sinisgalli, in S. Ramat, C. Martignoni, L. Stefanelli, Tra ghiande e coccole. Omaggio a più voci per Leonardo Sinisgalli, a cura di B. Russo, Fondazione Leonardo Sinisgalli - Osanna edizioni, Montemurro-Venosa, 2016, p. 194.

2 Ivi, pp. 194-195.

3 A. Breton, Primo manifesto del Surrealismo, cit., p. 25.

4 L. Stefanelli, "Il verso delle Muse: sulla metrica del primo Sinisgalli" cit., p. 194.

5 L. Sinisgalli, Horror vacui, Oet, Roma 1945; ora in Id., Furor mathematicus, a cura di G.I. Bischi, Mondadori, Milano 2019, p. 20 (nella numerazione di Horror vacui).

ANDRÉ BRETON

PRIMO
MANIFESTO
DEL
SURREALISMO



AVALLINO ~ VENEZIA

I poeti dello "Specchio"

LEONARDO SINISGALLI

Vidi le muse



MONDADORI



I nostri sguardi, le nostre parole, restano il confine che di continuo cambia tra le cose andate e quelle che vengono

LO SGUARDO DEGLI ALTRI

Matera, città madre

Parlare di Matera vuol dire ricordare una stagione della vita, quella dell'infanzia, coincidente con la seconda parte degli anni '60 e l'inizio degli anni 70, in cui le distanze in Basilicata erano veramente molto grandi, nonostante le località fossero vicine.

Dire Matera era riferirsi a qualcosa di cui essere orgogliosi, con il sinonimo dei Sassi. Significava anche fare un viaggio molto molto lungo.

Sono nato di fronte ad Aliano, al quale è legato il nome Carlo Levi che non dimenticò però, nel suo 'Cristo si è fermato ad Eboli' Giuliana la Santarcangiolese. Ebbene per quelle due località, Aliano, materana, e Sant'Arcangelo, potentina, correva e corre ancora il confine provinciale tra Potenza e Matera. Allora quel confine esprimeva il senso di distanze non banali perché pieni di curve. Potenza era la "civiltà": c'erano i semafori e si trovavano edicole con tutti i giornalini, parte dei quali arrivava di tanto in tanto negli empori o venivano venduti, usati, dal barbiere.

Le distanze interne sono cambiate dalla seconda parte degli anni 70 e successivamente, grazie alle nuove provinciali. Poco tempo fa ho ripercorso per errore le vecchie strade interne che erano piene di curve e ho trovato talvolta, con sconcerto, le stesse buche e gli stessi segnali di tanto tempo prima.

Rispetto alle generazioni che emigravano per studiare negli anni 60 e, in modo più massiccio, nei 70 e anche negli anni successivi, molte cose sono cambiate. Sono passati quasi cinquant'anni. È arrivata l'università tanto a Potenza quanto a Matera e visitando Tricarico ho avuto il piacere di vedere che c'è un distaccamento dell'Università di Matera nel paese di Rocco Scotellaro.

Eppure Matera, dove Rocco Scotellaro aveva in parte studiato da giovanissimo nel suo pellegrinaggio scolastico dalla Basilicata alla Campania a Trento, fu amara per lui: la lotta per l'occupazione delle terre venne contrastata dai suoi detrattori attraverso l'accusa di concussione, per la quale l'8 febbraio 1950 venne arrestato e condotto in carcere, per 45 giorni, nella città dei Sassi (cella numero 7). Il 24 marzo 1950 la Corte di Appello di Potenza prosciolsse Scotellaro ordinandone la scarcerazione "per non aver

commesso il fatto" e "perché il fatto non costituisce reato". Si parlò anche di "vendetta politica". Lungo quel confine provinciale si decise molto della sua vita e anche del suo andarsene via. La vita di Scotellaro non finisce con la poesia sui contadini amata da Nenni. Invito a rileggere alcuni saggi di Giovanni Caserta a riguardo.

"...Tornando indietro, si trovano le cose non mosse, rifiorite o morte", avrebbe scritto Scotellaro in una bella poesia fatta pubblicare da Levi in 'Margherite e rosolacci'. Ebbene tornando a Matera ho trovato le cose rifiorite e, in Palazzo Lanfranchi, anche 'Lucania 61' di Carlo Levi, la sua celebrazione piena di amore per Scotellaro e la Lucania tutta.

Matera è pensare a una città madre e lo è davvero. Appartiene letteralmente al genere umano perché insieme ad Aleppo in Siria e a pochi altri centri ha una continuità di vita che conta più di 10 mila anni. Girando per le sue strade si ha la sensazione di stare sulla soglia dell'oriente. Il suo biancore diventa talvolta accecante. Matera è un sedimento profondo e bianchissimo che deve essere continuamente sottratto alla fiera dei luoghi comuni.

Si discetta per effetto di polemiche politiche sull'appartenenza o meno di Matera alla Basilicata. Mi sento di dire che senza Matera la Basilicata non sarebbe la stessa cosa, in una storia che appartiene all'homo sapiens e a Bisanzio, alla lotta tra l'Impero romano e le città federate con Cartagine, al Risorgimento e alla ribellione contro il nazismo di cui Matera va giustamente fiera. Matera e città precristiana e cristiana, è teatro, con il suo territorio, di rappresentazioni riuscite del Vangelo, non a caso, perché Cristo poteva scendere tranquillamente da Craco così come scendeva da Nazareth anche se poi si è fermato per molto tempo a Eboli.

Si parla molto dei difetti dei Lucani, come ad esempio il celebrare con facilità ciò che viene da fuori piuttosto che valorizzare ciò che viene da dentro. Spesso non lo si fa per invidia ("Ritorno al bugigattolo del mio paese, / dove siamo gelosi l'un dell'altro", Rocco Scotellaro 1952) e allora si guarda fuori per evitare che qualcuno "alzi la testa".

Una certa rivalità tra Potenza e Matera è determinata da concorrenza politica ed è qualcosa che fa male alla crescita di una regione che, al di là delle forme, sembra talvolta imitare le vecchie baronie, preresorgimentali e localiste.

Sono le stesse che hanno ritardato, tra l'altro, lo sviluppo delle infrastrutture. Potenza, che pure non era un centro urbano particolarmente sviluppato, era riferimento perché capoluogo e il luogo della ferrovia che collegava al resto del Paese, nella Lucania del monobinario e in cui Matera (i cui abitanti hanno vissuto nei Sassi fino agli anni '70) è collegata a Bari da una ferrovia privata.

Stazioni, treni, autostrade tornano tra i versi di Scotellaro ripetutamente. Sono il contraltare delle strade sterrate percorse dalle vetture dei poveri: gli asini.

Michele Brancale
(giornalista e scrittore)

<



L'arte che si sottrae al flusso perenne per divenire forma, è ciò che opponiamo alle tentazioni del caos

DIETRO LE QUINTE

Algoritmeide

È curioso pensare che una fetta considerevole delle grandi menti del passato – uno a caso, Omero – abbiano affidato il proprio genio non al sé, ma all'altrove.

In principio fu l'invocazione: "Cantami, o Diva...". Non è solo formula poetica, ma atto di fede. L'ispirazione, allora, era divina.

I poeti? Canali, medium, strumenti a corda nelle mani delle Muse.

E se Omero fosse stato solo un genio inconsapevole, timido, forse persino un po' insicuro? Non dice mai: "Lasciate fare a me, che so scrivere, sono l'aedo degli aedi!". No. Omero chiede aiuto. Supplica, Omero.

Noi, invece, siamo discendenti dell'illuminismo, pronipoti dei conflitti mondiali, nipoti del Boom, figli della Crisi e della Recessione, cugini di TikTok, degli ego ipertrofici, dei tutorial e delle app di scrittura. Non invociamo Calliope: ci affidiamo all'intelligenza artificiale, che ci dà ciò che i numi non garantivano mai: la disponibilità h24.

E se oggi, al posto di Calliope, si invoca ChatGPT, non è forse perché abbiamo perso il coraggio dell'attesa? La fede nell'incalcolabile?

Ennio Morricone diceva che la creatività è 10% ispirazione e 90% traspirazione. Ma quel 10% – quel momento sfuggente, mistico, in cui qualcosa prende forma dentro e oltre di noi – da dove viene? Cosa lo innesca? L'odore del caffè al mattino, una luce obliqua su una parete, una canzone, il suono imprevisto di una parola detta a mezza voce... o una Musa che, non vista, ci soffia nell'orecchio?

Joseph Conrad guardava fuori dalla finestra e non riusciva a far capire alla moglie che in realtà stava lavorando alacremente. Forse era lì che dimorava la sua **Musa**, o forse cercava solo una scusa per non scrivere. Chi può dirlo? L'atto creativo è una soglia: ci si affaccia, si spera, si suda, si prega. E ogni tanto – non sempre – qualcosa arriva.

L'ispirazione resta un mistero. Un fenomeno oscuro, quasi imbarazzante per le menti razionali. Ma non è proprio questo il suo fascino? Sapere che, nonostante il lavoro, la disciplina, le tecniche e gli strumenti, ci sarà sempre qualcosa che ci sfugge, che ci precede o che ci eccede?

E allora sì, forse Omero era un genio inconsapevole, e noi dei consapevolissimi furbacchioni. Ma tra l'illusione della padronanza e l'umiltà del dubbio, chissà da che parte abita davvero la Musa.

(questo breve articolo è 10% ChatGPT e 90% sudore... scherzo... o forse no... chissà...)

Giuseppe G. Stasi
(Regista e sceneggiatore)



In ogni viaggio si portano con sé radici d'albero e di fiori e un seme per piantare una speranza che germogli

ORIZZONTI DIVERSI

Magnolia Bakery, 401 Bleecker St. New York (USA)

Nata da un'idea di Darren Star e basata sull'omonimo e fortunato romanzo di Candace Bushnell, la serie Sex and the City (quattro amiche belle e indipendenti Carrie, Miranda, Samantha e Charlotte, imparano a comprendere se stesse e gli uomini parlando di sesso e amore senza falsi pudori, sullo sfondo di un'ammaliante e rilucente New York) viene trasmessa fra il 1998 e il 2004 dalla tv via cavo americana HBO. 94 episodi che in 6 stagioni, le sono valse ben 7 Emmy Award e 8 Golden Globe.

A pochi passi dalla casa di Carrie Bradshaw (la protagonista della serie, divenuta in breve tempo **musa** e icona di un certo lifestyle newyorkese) tra Bleecker Street e la 11ma Strada, nel cuore del Greenwich Village di New York, a due passi dal 64 di Perry St, si trova un piccolo laboratorio di pasticceria, il Magnolia Bakery.

È uno dei luoghi più ricorrenti nella serie, alla quale deve in parte, il suo grande successo verso il pubblico. La famosa scena in cui Carrie (Sarah Jessica Parker) e Miranda (Cynthia Nixon) mangiano una cupcake fuori da Magnolia Bakery ha cambiato le sorti di questo delizioso dolcetto, inizialmente usato per le feste dei bambini e, dopo la serie cult, divenuto un vero e proprio oggetto del desiderio.

La pasticceria è orgogliosamente a stelle e strisce, perché oltre ai cupcake, (classico o alla vaniglia, alla fragola o al cioccolato e tutti decorati con glasse coloratissime e zuccherini fantasiosi) vengono sfornati anche i profumatissimi brownies e cheesecakes ed il famoso banana pudding. Prelibatezze tutte da gustare magari sorseggiando un espresso, un cappuccino o un caffè con ghiaccio, seduti su l'iconica panchina di Carrie e Miranda.

Il Banana Pudding

Se c'è un dolce che gli americani sanno preparare davvero bene è il Banana Pudding (comunemente associato alla cucina degli Stati Uniti meridionali) con all'interno pezzi di banana, tanti strati di crema alla vaniglia e biscotti wafer sempre alla vaniglia.

A New York ce ne sono tanti da provare, ma quello del Magnolia Bakery

è decisamente il piú famoso e il piú buono tra tutti, leggero e soffice, ma anche cremoso e goloso, e con un perfetto sapore di banana. Un budino divenuto nel corso degli anni cosí famoso e popolare (sebbene pare che all'inizio fosse una voce del menù sottovalutata, piú amata dai dipendenti che dai clienti), da venir servito ormai anche sui voli della United Airlines!

La ricetta iconica del Magnolia Bakery

Il metodo tipico per preparare il budino alla banana è quello di sovrapporre ripetutamente le banane, la crema pasticcera e i wafer e guarnire con panna montata o meringa.

La preparazione originale cosí come prescritta dal ricettario ufficiale di Magnolia Bakery (The Complete Magnolia Bakery Cookbook), richiede questi pochi e piuttosto semplici ingredienti:

una lattina di latte condensato zuccherato da 2,5 litri

1 tazza e mezza di acqua ghiacciata

una confezione da 3,4 onces di budino istantaneo alla vaniglia (preferibilmente di marca Jello-O)

3 tazze di panna pesante

Una scatola di Nabisco Nilla Wafers da 2,5 kg

4 tazze di banane mature a fette.

Va servito in bicchieri o coppette, aggiungendo panna al naturale senza amalgamarla.

Pudding e Nilla Wafer

Il pudding negli Stati Uniti, è un dessert dolce a base di latte simile nella consistenza alla crema pasticcera a base di uova o ad una mousse, e spesso è preparato commercialmente utilizzando amido di mais, gelatina o un agente coagulante simile come il Jell-O.

Il wafer nella versione americana è invece un disco sottile che assomiglia a un cracker o un biscotto. I Nilla wafers nacquero grazie a un pasticcere tedesco, stabilitosi a New York, di nome Gustav A. Mayer. Inventata la ricetta, la vendette alla National Biscuit Company (Nabisco) che cominciò a commercializzarli a New York sotto il nome di "Nabisco Vanilla Wafers".

Edoardo Delle Donne



L'iconica panchina del Magnolia Bakery (Tutti i diritti riservati a Darren Star Productions e HBO Entertainment).



Sovente è necessario alla vita, che l'arte intervenga a disciplinarla

#DIGITAL STORYTELLING

Il fascino indiscreto della banana, meta “musa” della pop culture

Se la mela è stata per secoli il frutto simbolo della conoscenza e della tentazione, la banana si è presa nel tempo la sua rivincita, diventando un simbolo multidimensionale: da frutto esotico a icona pop, da soggetto metafisico a provocazione concettuale, la banana incarna perfettamente il gioco dialettico - ambiguo e divertito - tra natura, cultura e pensiero artistico. Da semplice alimento tropicale a icona di ironia e critica sociale nell'arte contemporanea dell'Occidente, dove ha fatto il suo ingresso nel panorama artistico con un certo ritardo, come l'ultimo arrivato a una festa già iniziata. Importata dall'America, è sbarcata in Europa solo all'inizio del Cinquecento, molto dopo i suoi cugini più “nobili” come mele e uva, che da sempre dominavano le nature morte dei pittori. Ma, come spesso accade, il ritardo non ha impedito al giallo frutto esotico di conquistare il palcoscenico artistico con un carisma disarmante. Sono certa che alcuni tra i meno giovani stanno pensando, a `sto punto, al palcoscenico del film “Polvere di stelle” di Alberto Sordi in cui, con una splendida Monica Vitti, cantano l'indimenticabile “Ma `ndo' vai se la banana non ce l'hai”.

Metafisica della banana: il frutto dell'incertezza

Prima che Maurizio Cattelan, nel 2019, attaccasse una banana vera al muro con un nastro adesivo e facesse impazzire il mercato dell'arte con prezzi da capogiro con Comedian, venduta per la modica cifra di 120-150 mila dollari (opera con cui ha invitato a riflettere sul valore dell'arte contemporanea, sul confine tra oggetto e idea) la banana aveva già fatto capolino in opere d'arte di tutto rispetto. L'opera di Paul Gauguin il Pasto detto anche le Banane [titolo originale: Le Repas dit aussi Les Bananes] del 1891 è uno dei primi dipinti in cui la banana assume un ruolo da protagonista. Ma anche ne L'incertezza del poeta, del 1913, di Giorgio de Chirico, il maestro della pittura metafisica, nobilita un casco di banane mature inserendolo accanto a un busto femminile nudo, in un'atmosfera sospesa e surreale. Qui la banana diventa simbolo discordante di mistero e ambiguità, un invito a

interrogarsi su cosa sia reale e cosa no. Insomma, la banana metafisica è un po' come un enigma giallo, da sbucciare con calma.

Andy Warhol e la banana pop: da frutto a icona ribelle

Avanti veloce fino al 1967, quando Andy Warhol decide che la banana è il soggetto perfetto per la copertina dell'album The Velvet Underground & Nico. La banana di Warhol è semplice, stilizzata, gialla e nera su sfondo bianco: un'immagine pulita e minimalista che divenne subito un'icona pop. Perché qui la banana assurge a simbolo di ribellione, consumismo e cultura di massa. Warhol, con la sua capacità di trasformare il banale in arte, lo trasforma in un "brand", un marchio riconoscibile, ripreso da tantissimi creativi postumi. Basti pensare a quanti artisti si sono cimentati nel devoto omaggio al Re della pop art e alla sua banana, tra cui Keith Haring e Jean-Michel Basquiat (googlate se siete curiosi). Una dinamica frattale ancora vivace ai giorni nostri. Ad esempio per tutti citiamo Banksy che, nel 2004, ha riletto in un dei suoi graffiti una tra le più celebri scene del cinema, ritraendo i protagonisti di Pulp Fiction mentre puntano due banane come fossero pistole. Interessante anche la soluzione d'impatto di IABO, artista visivo e street artist napoletano, che ha reso omaggio a Warhol, proiettandolo nel suo progetto "Banana Republic" in cui si gioca tutto sulla forza dell'icona: un profilo stilizzato, minimale, con bianchi capelli su fondo "giallo banana" con didascalico bollino Chiquita, a dimostrazione di come la forza del simbolo (e di un buon marketing) sia universale e transgenerazionale.

La Musa gialla del design e del digitale

Ma la banana non si è fermata alle gallerie d'arte e alle bancarelle dell'ortofrutta. È diventata un'icona anche nella moda e nell'arte digitale, dove la sua immagine è stata reinterpretata a loop negli ultimi decenni, anche nel videogame. Oltre l'esperienza "storica" di Donkey Kong, il gorillone alla ricerca dei gialli frutti esotici degli anni Ottanta, sorprendente è il recentissimo successo di "Banana", un gioco pubblicato tramite Steam (piattaforma di distribuzione digitale leader nel settore gaming) che, nel 2024, ha conquistato una base di quasi 900.000 giocatori attivi quotidiani. Per la cronaca: il gioco consiste nell'immagine di una banana, che incrementa un contatore ogni volta che viene cliccata. La persistenza nel cliccare viene premiata con la possibilità di ottenere banane "speciali", differenziate per colore e caratteristiche estetiche. Queste banane virtuali non sono semplici oggetti, ma veri e propri asset digitali con un valore di mercato reale. A dimostrazione che l'ipnosi "bananoide" non è semplice da definire.

La banana è, in sintesi, un oggetto che parla al nostro inconscio, capace di evocare sensazioni e significati (eros, vitalità, esotismo, dolcezza, ecc ecc) che vanno ben oltre la sua semplice apparenza. Sarà perchè è il frutto di una pianta chiamata "Musa" che la connota nel suo ispirare?

Valentina Scuccimarra

(Docente di semiotica dei linguaggi digitali)



Giorgio De Chirico: L'incertezza del poeta, 1913



Come un uccello di carta nel petto ad annunciare un sogno che veglia da sempre

CINEMA 16 - 35

Miracle, un melodramma coreano

*«Credo che sia un miracolo guardare le persone che realizzano un sogno.
E ho pensato che forse potevamo
ricreare quel miracolo»*

Lee Jang-hoon

Miracle, film diretto dal regista e sceneggiatore coreano Lee Jang-hoon (Be With You), è ispirato a fatti realmente accaduti: la creazione della Hyangwon Station a Bonghwa-gun, Gyeongsangbuk-do nell'aprile del 1988. La più piccola stazione di treni privata dell'intera Corea.

I protagonisti sono Jung-kyeong (Park Jung-min), teenager scontroso eppure destinato a diventare il migliore studente di matematica del suo paese, e i suoi cari: Tae-Yoon (Lee Sung-min), padre e conduttore di treni, Bo-kyeong (Lee Soo-kyung), la sorella maggiore e Ra-hee (Im Yoon-a), sua compagna di classe, ricca ed estroversa e disposta a tutto pur di diventare la sua fidanzata e **musa**.

Vincitore dell'ambito Premio del pubblico al Far East Film Festival 2022, per la maestria del regista coreano nel mescolare elementi umoristico-brillanti con toni delicatamente nostalgici sullo sfondo di un paesaggio dove la terra sembra quasi trattenere il respiro per catturare il suono della linfa gorgogliante nei tronchi degli alberi, Miracle oltre ad essere romanzo di formazione, è anche una metafora sull'importanza della collettività, e sulla necessità di mettere da parte la propria individualità (anche quella di un prodigio della matematica al quale si profila un brillantissimo futuro!) per il bene della collettività.

Jun-kyeong il protagonista, è infatti il tipico ragazzo coreano, mite, poco combattivo eppure idealista e socialmente consapevole, in grado alla fine di superare la propria titubanza e insicurezza per il bene comune, e dedicarsi anima e corpo alla costruzione della piccola stazione tempestando di lettere, tra l'altro, il Presidente del suo paese.

Ma in più, le vicende narrate in Miracle, volutamente rivelano una sensibilità profondamente consapevole della possibilità sempre presente nella vita,

del magico e del miracoloso.

E con una illuminazione obliqua ma intensa sui suoi personaggi, Lee Jang-hoon fonde nella delicata storia di un primo amore che confonde e brucia il cuore (alla fine, nell'anima di Jun-kyeong lo sguardo di Ra-hee fiorirà di dolcezza), la rappresentazione dell'elaborazione intima di un terribile lutto familiare, che culmina nel toccante confronto finale tra il protagonista e suo padre.

Edward von Frauen

Questo testo è disponibile, anche in formato audio, nella versione on-line dei Quaderni.



Miracle, 2021



*In essa è serbata ogni essenza e profumo, il sentore di canto
dolore, di vita e d'amore*

e

NATURA & SIMBOLI

La Banana, o del cibo delle Muse

Molti credono che la banana sia solamente un frutto da dessert, mentre si tratta invece della quarta pianta alimentare in ordine di importanza globale dopo frumento, mais e riso, rientrando nell'alimentazione dei circa 500 milioni di persone. Tutte le parti della pianta sono utilizzate, foglie, gemme, radici e persino la linfa. E come le altre sopracitate, la banana è una pianta simbolica, rituale, sacrale e cosmologica.

Storia

Alla banana, considerata il cibo dei pensatori, venne attribuito il nome botanico di "Musa sapientum" da Linneo nel XVIII sec. Altre fonti affermano che il genere delle banane, Musa, deve il suo nome ad Antonio Musa, medico dell'imperatore romano Augusto. La stessa parola banana parrebbe invece derivare dall'arabo banan, che significa "dito", o forse da una lingua indigena della Guinea.

Questo frutto, che vanta una storia lunghissima e apparve per la prima volta in un testo del canone buddhistico del 600 a.C. (ma si hanno prove della sua esistenza in Nuova Guinea già nel 5000 a.C.) ebbe diffusione assai lenta nel mondo a causa della sua deperibilità.

Presente in Madagascar e Uganda fin dal 500 a.C., Greci e Romani vennero a conoscenza della sua esistenza solo grazie alla spedizione di Alessandro Magno in India (326 a.C.). Il banano raggiunse quindi, diversi secoli dopo, l'Africa orientale e le coste occidentali grazie agli arabi, presso i quali veniva menzionata dai medici per le proprietà terapeutiche, ed infine l'America del sud portata dai conquistatori spagnoli e portoghesi.

Pressoché sconosciuta nell'Europa medievale, nonostante piante di questo genere si trovassero in realtà anche in Sicilia, i frutti erano noti solo attraverso i racconti di mercanti, crociati e pellegrini. Un frate francescano al ritorno dalla Terrasanta ebbe infatti a scrivere: "chiamasi questo gentil frutto Musa, perciò che veramente è cosa degna delle **Muse**, o veramente perché le Muse usano tale cibo; questo è quel frutto che Adamo mangiò nel Paradiso".

L'identificazione della musa come frutto del peccato, anche per la forma

fallica, comportò così una sua connotazione afrodisiaca già citata nel codice miniato trecentesco "Tacuinum Sanitatis".

Proprietà medicamentose

Una leggenda attribuiva, se fumata, proprietà allucinogene alla buccia essiccata della banana. Una leggenda con un fondo di verità. L'imbrunimento delle banane mature, passando dal giallo al marrone fino ad arrivare al nero, è principalmente dovuto a grandi quantità di serotonina, un importante neurotrasmettitore, prodotto dal triptofano delle bucce di banana, che aiuta a superare o prevenire la depressione influenzando positivamente l'umore e rilassando il corpo.

Questo frutto, il secondo più diffuso al mondo dopo la mela, si sviluppa anche senza che il fiore sia stato fecondato, e per questo non contiene semi. Ricco di vitamine, potassio, calcio, fosforo e ferro, favorisce il buon funzionamento dei muscoli. Nella medicina popolare dei paesi tropicali tutta la pianta, dalla corteccia ai frutti, è considerata risorsa preziosa.

Pare che Teofrasto, filosofo e botanico greco del IV sec. A.C., fosse stato il primo a lasciare una testimonianza storica del ruolo alimentare della banana. Anche Plinio Il Vecchio, scrittore, naturalista e filosofo romano del I sec. D.C., la descrive come "Cibo dei sapienti", in quanto frutto preferito dai savi orientali.

In tempi molto più recenti, alla fine del 1600, Padre Labat, religioso domenicano, descrisse tra i primi, la vita nelle isole caraibiche, inclusi gli usi che delle banane facevano gli abitanti. Nel XVIII sec. furono poi i francesi Denis Diderot, filosofo e scrittore francese, e Jean Baptiste Le Rond d'Alembert, matematico e astronomo, a sostenere addirittura le capacità medicamentose.

Se Plinio il Vecchio esaltava le qualità gustative delle banane, dal punto di vista alimentare, Alessandro il Grande proibì addirittura ai suoi soldati di mangiarne.

Nonostante queste ritrosie iniziali, a partire dal XVI sec. la banana divenne nel nuovo mondo, il nutrimento base per milioni di schiavi di colore impiegati nelle piantagioni di canna da zucchero.

A conferma di ciò, Antoine-Alexis Cadet de Vaux, chimico e agronomo francese vissuto a cavallo del 1800, narrava di come la banana potesse nutrire 50 persone, la patata 20, mentre il frumento solo 2. Aggiungendo in più, che 15 metri quadri di bananeto erano sufficienti per nutrire un messicano (mentre se questi si fosse nutrito di frumento ne sarebbero occorsi 120 per sfamarlo).

Infine, il navigatore francese Jean Baptiste Boussingault (1802-1887), chimico e agronomo, dedicò alla banana ben dieci pagine della sua opera

più importante.

Non solo dessert

Le banane da dessert rappresentano il 60% della produzione mondiale (15 Mt/anno). Vengono raccolte ancora immature, quando tutto lo zucchero è sotto la forma complessa di amido. Man mano che il frutto matura l'amido si trasforma in zuccheri più semplici pari al 19%. All'interno di questo 19%: il 20% è glucosio, il 15% è fruttosio, il 65% è saccarosio. Rimane circa un 1% di amido non idrolizzato. Il frutto apporta anche proteine, sali minerali, (potassio in particolare) e delle vitamine (A,B e C). La maturazione avviene in circa 11 giorni.

Sebbene noi conosciamo quasi esclusivamente la banana da dessert, cioè un frutto che consumiamo crudo e maturo, ne esiste una diversa variante la Banana Plantains. Nei luoghi dove tradizionalmente vegeta, si usa il frutto in modo alquanto diverso. Essendo innanzitutto fonte di amido le banane sono la base nutritiva dei popoli delle zone tropicali umide. Sono definite banane "plantains" e non hanno subito una selezione particolare (solo massale) come le banane da dessert, rispetto alle quali contengono più zuccheri.

Si consumano nei luoghi di produzione, sia cotte immature, sia crude, e in tal caso mature. La banana immatura la si sbollenta per essere spellata e poi la si cuoce per aggiungerla agli intingoli della carne o del pesce. Può essere inoltre mangiata anche fritta. La banana matura è invece spesso cotta parzialmente e fa da contorno alla carne di maiale o di pollo. Ma può essere anche seccata al sole per poi farne farina per prodotti da forno, oppure cotta per aggiungerla al pane, e in ultimo con la banana si può produrre anche la birra dopo fermentazione, sfruttando gli zuccheri in essa contenuta.

La banana al cinema

La banana compare da protagonista in molti film e fra questi vale sicuramente la pena di ricordarne due.

Polvere di stelle

"Polvere di stelle" è un film commedia del 1973 scritto (in collaborazione con Ruggero Maccari e Bernardino Zapponi), diretto e interpretato da Alberto Sordi, in coppia con Monica Vitti, che si aggiudicò il David di Donatello per la migliore interpretazione femminile. Nel film compaiono anche i camei di due noti attori della rivista italiana del periodo: Carlo Dapporto e

Wanda Osiris.

Il film racconta dei sogni di gloria di una sgangherata compagnia d'avanspettacolo durante la seconda guerra mondiale. Approfittando dell'euforia post-liberazione la compagnia di Mimmo Adami e Dea Dani riesce ad ottenere uno strepitoso successo al Teatro Petruzzelli di Bari. Poi però, svanito il momento di gloria, tutto tornerà nella più banale normalità, ed anche il breve successo rimarrà un lontano ricordo.

Nella colonna sonora, la canzonetta "Ma 'ndo vai se la banana non ce l'hai" , diverrà in breve tempo un vero e proprio cult.

Ma 'ndo vai se la banana non ce l'hai? - Alberto Sordi e Monica Vitti ("Polvere di stelle", 1973)

Banana Joe

"Banana Joe" è una commedia di Bud Spencer (che firmò il soggetto con il suo vero nome, Carlo Pedersoli) del 1982, girata a Turbo, nel golfo di Urabá, una bellissima località nel Nord-Ovest della Colombia. La storia è quella di una rivoluzione (quasi) pacifica, ottimamente punteggiata dalle ispirate musiche dei fratelli De Angelis.

Banana Joe è un commerciante di banane che vive in un minuscolo villaggio del Sudamerica; è analfabeta e non conosce l'uso del denaro né alcuna pratica del cosiddetto mondo moderno. Vive di banane e basta. Ma quando nel villaggio arriva il losco Tortillo (Giuseppe Barra), che con il suo distinto aiutante (Enzo Garinei) e i quattro tirapiedi che lo seguono (tra i quali si riconosce Nello Pazzafini) decide di impiantare un enorme "bananificio", Banana Joe comincia a ribellarsi e menare le mani. Buon ritmo, scazzottate scoppiettanti e ambientazione esoticheggiante, sono il sale del film. Orfano qui dell'inseparabile Terence Hill, Bud scrive da sé il soggetto e inventa un personaggio particolarmente azzeccato, che calza alla perfezione sul suo aspetto da gigante buono.

Gabriella Sarra

(Dottoressa in Scienze per la diagnostica e conservazione dei beni culturali)



Banana Joe, Giuseppe G. Stasi. Tecnica mista, 2025



Monica Vitti e Alberto Sordi in: Polvere di Stelle



A cosa può servire un viaggio se non per incontrarsi?

PORTE AL VENTO

Passaggio a Matera

Il 14 giugno, in occasione dell'inaugurazione della grande mostra "Sogni d'Arte" dedicata al pittore ed incisore Pietro Paolo Tarasco, organizzata da La Scaletta, presso lo storico Palazzo Malvinni Malvezzi di Matera, nell'ambito del Piccolo Festival delle Arti 2025, il Circolo si è onorato di ospitare il poeta marchigiano Eugenio De Signoribus.

Tra i più tradotti nel mondo, e insignito di prestigiosi premi letterari (Viareggio, Montale, Campana, Betocchi tra gli altri) ha pubblicato di recente il volume "Ceneri germogli ceneri", edito nella Collezione Lo Specchio – I poeti del nostro tempo, Mondadori, 2025.

Nel 2008 Yves Bonnefoy (illustre poeta, traduttore e critico d'arte francese) ebbe a suggerire ai poeti francesi , durante la presentazione della raccolta di poesie di Eugenio De Signoribus edito da Garzanti (premio Viareggio di quell'anno), che la poesia di De Signoribus non soltanto andava letta, ma meditata, "...va ricominciata in se stessi, va convertita ad essa: focolare della poesia, alta fiamma che brucia chiara..."

In Storia dell'italiano letterario, Einaudi, 2025, il linguista accademico della Crusca Vittorio Coletti scrive così di De Signoribus: "...Da decenni, in sostanza da un secolo, che la poesia italiana non trovava un poeta così deciso a rifondare la lingua, a esplorare le potenzialità nascoste di quella comune, a farsi un vocabolario suo come necessità espressiva e non come gioco e smontaggio ironico di quello altrui o della piazza".

Brevi, ma mai tanto preziosi versi, è l'omaggio che il Poeta lascia alla città di Matera in occasione di questo suo soggiorno:

A Matera, per Tarasco

*(il dire scivolava in sua coscienza
da una verità di lunghe attese*

*poi scendere e salire per le accese
gemme degli occhi cari in confidenza)*

Eugenio De Signoribus

Circolo La Scaletta

Questo testo è disponibile, anche in formato audio, nella versione on-line dei Quaderni.

CIRCOLO CULTURALE
LA SCALETTA
MATERA 1959

Il Piccolo Festival
delle Arti 2025

PIETRO PAOLO TARASCO
SOGNI D'ARTE

a cura di Edoardo Delle Donne

Matera, 15 giugno > 6 luglio 2025
ORARI 10.30 - 13.00 / 17.00 - 20.00

Palazzo Malvinni Malvezzi
INGRESSO LIBERO

inaugurazione 14 giugno h. 19.00

CON IL SOSTEGNO DI



IN COLLABORAZIONE CON



PATROCINIO



CONTATTI





FRONTIERE LETTERARIE

Un Buzzati inedito: il precursore della multimedialità

«Il fatto è questo, io mi trovo vittima di un crudele equivoco. Sono un pittore il quale, per hobby, durante un periodo purtroppo alquanto prolungato, ha fatto anche lo scrittore e il giornalista».

Con queste parole, pronunciate nel 1968, Dino Buzzati rivendicava una dimensione della sua creatività che la critica e il pubblico hanno spesso sottovalutato: quella pittorica. È proprio da questa dichiarazione programmatica che prende il titolo il mio volume intitolato *Dipingere e scrivere per me sono la stessa cosa*, edito da Rubbettino nel 2016, un'indagine rigorosa sulla vocazione intermediale dell'autore del *Deserto dei Tartari*.

Il lavoro si configura come un'operazione di ricognizione critica di particolare urgenza. Come si sottolinea nell'introduzione, gli studi sull'intersezione tra letteratura e paradigmi figurativi nell'opera buzzatiana risultano ancora «disordinati e lacunosi», nonostante la centralità che questa dimensione assume nella produzione dell'autore bellunese. Il volume si propone dunque di «catalogare e analizzare gli scritti saggistici e creativi di Dino Buzzati allestiti sulla trama dei rapporti tra letteratura, arte e forme estetiche di massa».

L'approccio metodologico adottato si inserisce nella consolidata tradizione internazionale degli studi sui rapporti tra letteratura e visualità, ma con uno sguardo particolare ai fenomeni di contaminazione mediale che caratterizzano la produzione di Buzzati. La prospettiva critica è quella dei *Visual Culture Studies*, disciplina che ha trovato sistematizzazione teorica a partire dal celebre *Visual Culture Questionnaire* apparso sulla rivista «October» nel 1996.

Uno degli obiettivi principali del volume è quello di restituire l'immagine di un Buzzati «precursore della multimedialità», capace di anticipare di decenni tendenze espressive che sarebbero diventate centrali nella cultura contemporanea. Il libro intende dimostrare come lo scrittore-pittore abbia saputo coniugare «estro inventivo e sagacia intellettuale», producendo opere che rivelano «un fittissimo retroterra di riferimenti antropologici e di costume» e che entrano «specificatamente nel merito delle nuove modalità

di espressione e di percezione che i nuovi strumenti e le nuove tecniche di comunicazione inducono nella letteratura e nella pittura».

Particolarmente significativo appare l'esempio degli scritti dedicati alla pop-art, attraverso i quali Buzzati «sdogana un movimento ancora poco conosciuto in Italia, presentandone al lettore italiano i principali artefici conosciuti in America». Emerge così la figura di un intellettuale attento ai fermenti dell'arte contemporanea e capace di fungere da mediatore culturale tra diverse tradizioni artistiche.

L'analisi si concentra in particolare su due opere emblematiche: I miracoli di Val Morel e Poema a fumetti. Quest'ultimo, in particolare, rappresenta un caso di studio esemplare per comprendere la vocazione intermediale di Buzzati. È proprio Poema a fumetti, l'opera «che trae ispirazione dal mito di Orfeo ed Euridice e che ripropone i classici temi buzzatiani del mistero, della morte e dell'amore» fondendo «la visionarietà della pittura, nella dimensione 'popolare' del fumetto, con il racconto fantastico».

La dimensione innovativa del Poema a fumetti viene evidenziata attraverso il confronto con le tendenze artistiche coeve. Buzzati «mescola influenze che provengono da ambiti artistici disparati, in primo luogo dall'espressionismo cinematografico e dal surrealismo», utilizzando «le tecniche che in quegli stessi anni vengono sviluppate dalla Pop-Art». Il risultato è un'opera che anticipa di decenni «la nascita della vera e propria graphic novel», come dimostrano i capolavori del genere prodotti solo a partire dagli anni Novanta (valgano per tutte due opere di indiscutibile valore paradigmatico come Maus di Art Spiegelman e Palestina di Joe Sacco).

Un aspetto particolarmente interessante riguarda la capacità di Buzzati di superare le tradizionali gerarchie culturali. Lo scrittore-pittore, infatti, appare ogni volta come «vero narratore, popolare e colto insieme, dei nuovi fenomeni artistici e intellettuali sollecitati dalla società postindustriale», e comprende con lucida acribia critica che «non vi è più spazio per una distinzione tra cultura alta e cultura cosiddetta bassa».

Questa intuizione si traduce in una pratica artistica che utilizza «collages di immagini e di parole prodotte dalla comunicazione di massa pubblicitaria e paraletteraria», creando un linguaggio espressivo che dialoga con i codici della contemporaneità senza perdere in profondità e complessità simbolica. Il volume, dunque, restituisce dignità critica anche alla produzione pittorica di Buzzati, troppo spesso considerata un semplice corollario della sua attività letteraria. È stata mia intenzione precipua dimostrare come per Buzzati «dipingere e scrivere sono in fondo la stessa cosa», due modalità espressive complementari per «raccontare delle storie».

L'analisi di opere come Piazza del Duomo a Milano (1958) rivela la complessità di una ricerca artistica che trasforma il reale attraverso una «ottica tutt'altro che metropolitana», creando visioni che oscillano tra realismo e dimensione

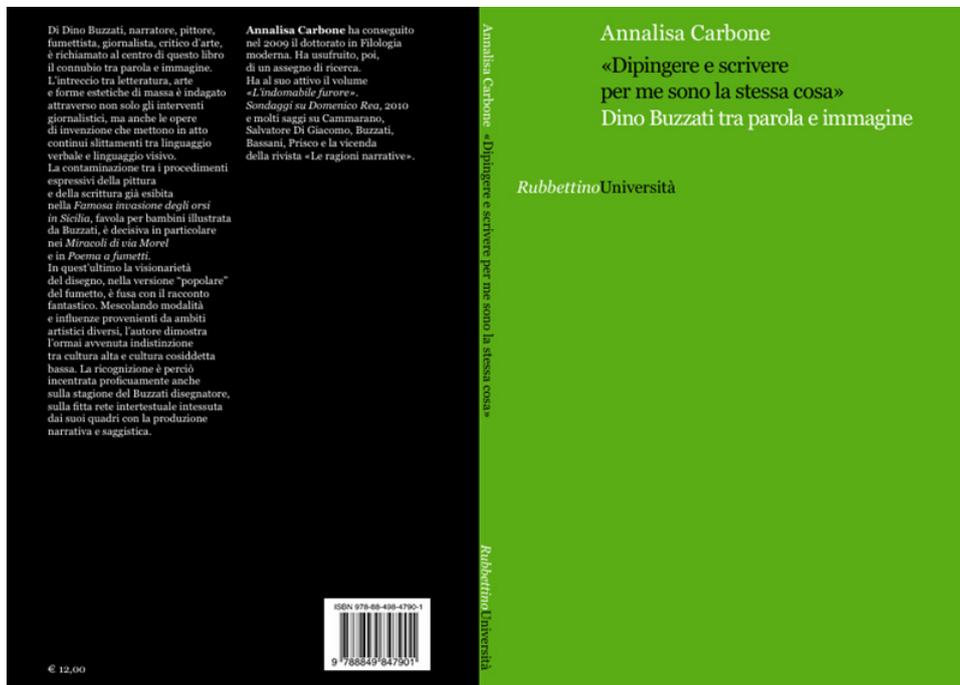
visionaria. Emerge così un pittore del 'fantastico del nostro Novecento' che merita di occupare «un posto di primo piano» nella storia dell'arte italiana del XX secolo. Il lavoro si configura come un contributo critico per la comprensione dell'opera buzzatiana nella sua totalità. Attraverso un'analisi rigorosa e documentata si restituisce l'immagine di un artista complesso e anticipatore, capace di intuire e sperimentare forme espressive che sarebbero diventate centrali nella cultura contemporanea.

Il volume dimostra come l'opera di Buzzati non possa essere compresa a pieno senza considerare la sua vocazione intermediale e la sua capacità di muoversi con disinvoltura tra linguaggi espressivi diversi. In questo senso, Dipingere e scrivere per me sono la stessa cosa non è solo un titolo evocativo, ma una chiave di lettura indispensabile per penetrare nell'universo creativo di uno degli autori più originali del Novecento italiano.

La ricerca apre nuove prospettive critiche e invita a una rilettura dell'opera buzzatiana che tiene conto della sua straordinaria modernità e della sua capacità di anticipare le tendenze artistiche contemporanee. Un volume utile per chiunque voglia comprendere la complessità e la ricchezza dell'universo creativo di Dino Buzzati.

Annalisa Carbone

(Scrittrice e collaboratrice presso "L'Orientale" di Napoli)



Copertina del libro di Annalisa Carbone



Dino Buzzati: I miracoli di Val Morel



Dino Buzzati: Piazza del Duomo di Milano, olio su tela. 1957



Una parola d'amore è come un vento che separa due stagioni

LE VITE CHE FANNO LA STORIA

Anna Morandi Manzolini

La storia viene scritta dagli uomini assai spesso con l'inchiostro sbagliato, quell'inchiostro in cui nella combinazione dei pigmenti prevale il veleno. Accade allora che la verità di ciò che avrebbe dovuto essere scritto viene corrotta. Ieri come oggi. Ho fatto questa premessa perché quanto ha rappresentato per l'innovazione della ricerca scientifica e medica la donna – Anna Morandi – di cui racconto la vita e le opere viene, da parte di chi ha voluto affidarlo alla memoria storica, "licenziato" con l'inchiostro sbagliato. E mi riferisco all'autore delle scarse parole fatte incidere sulla sua lapide. Vi si legge: "moglie amorevole e madre" e, in subordine: "artista colta ricercatrice insegnante brillante". Sono espressioni lapidarie che non rendono onore alla insigne accademica e anatomista che, in una società oscurantista, ebbe la capacità di vincere i pregiudizi di genere dimostrando che il talento è una dote naturale che si nutre di studio e ricerca e non di blasoni e trofei.

Ma la Storia ha nel tempo reso giustizia alla grandezza di Anna Morandi. Quando ciò avveniva gli antichi greci erano soliti rendere sacrifici a Clio (gr. Κλειώ o Κλεώ), **musa** preservatrice delle storie e delle gesta che meritano di essere ricordate e tramandate alle generazioni future.

Figura dominante nella cultura e nella storia stessa, non a caso era evocata in contesti educativi e accademici per onorare il talento attraverso la ricerca. Io, da modesta studiosa, faccio la mia parte nella fiducia di interessare il lettore alla vita e alle opere di questa donna straordinaria.

Anna Morandi nasce a Bologna il 21 gennaio 1714 da un'umile famiglia. Studia disegno e scultura a Bologna nelle scuole di Giuseppe Pedretti e Francesco Monti dove conosce Giovanni Manzolini, professore di anatomia e suo futuro marito. Con lui inizia lo studio dell'anatomia e per aiutarlo nelle ricerche costruisce modelli anatomici in ceroplastica perfezionando tale pratica che, diffusa in Europa fin dal 1660, era - anche per via delle preclusioni ecclesiastiche all'accesso ai cadaveri - necessaria a scopi didattici e di ricerca. Disporre di modelli in cera consentiva di poter studiare liberamente, senza limiti di tempo e senza divieti (le donne non potevano approcciarsi da sole a tale ricerca accademica) .

Ha presto l'occasione di dimostrare le sue capacità di anatomista quando il

marito si ammala di depressione ed è costretta ad aiutarlo nella dissezione dei cadaveri. Così facendo, diviene esperta nella riproduzione in cera di parti anatomiche fino ad allora sconosciute.

Inoltre, quando suo marito si ammala di tubercolosi, la Morandi riesce a proseguire con il proprio lavoro perché chiede di intercedere per lei a papa Benedetto XIV, un pontefice illuminato che già aveva favorito altre studiose, come la matematica Gaetana Agnesi e la filosofa naturale Laura Bassi. Benedetto XIV le consente di continuare a lavorare per lo studio anatomico bolognese e di conservare tutte le attrezzature del marito, che erano di grande valore.

La vita familiare è straziata da tragici eventi che vanno a sommarsi al dramma coniugale: cinque dei figli scompaiono precocemente in pochi mesi o anni di vita. Il 7 Giugno 1755 viene a mancare anche il marito Giovanni e Anna Manzolini, sull'orlo della miseria, dopo il diniego di un aumento all'Assunteria dell'Università, l'ente che gestiva gli stipendi, è costretta ad affidare il figlio Giuseppe a un orfanotrofio: il Conservatorio di San Bartolomeo in Reno. Giuseppe fu poi adottato dal conte Flaminio Solimei che, prima di morire nel 1758, aveva disposto che un orfano fosse estratto a sorte per continuare la sua discendenza, poiché non aveva eredi. Anna stessa venne così accolta nella sontuosa dimora del senatore Girolamo Ranuzzi, suo grande ammiratore. L'impegno e la caparbia le danno notorietà. E quando arriva, camminando a piedi nudi, la meritata notorietà, a galoppo sopravviene anche lo stuolo dei detrattori. Dal Senato bolognese viene nominata modellatrice in cera presso la Cattedra di Anatomia dell'Università di Bologna e, ciò incalza i sentimenti di ostilità dei colleghi pervasi da quella sindrome di mascolinità tossica ancora molto presente nella nostra società radicata nel dogma che il soggetto di sesso maschile sia meritevole ontologicamente di posizioni di prestigio e di visibilità.

E che quindi il genere femminile debba essere relegato alle 'rimanenze'. Ma Anna oltre a possedere talento ha anche una forte personalità e non si lascia sicuramente irretire dal manipolo della mediocre umanità.

Grazie alle sue opere ceroplastiche diviene celebre in tutta Europa: la Royal Society di Londra, Caterina II di Russia e altre corti europee hanno invitato Anna Morandi più volte con offerte economiche molto allettanti, ma lei non ha mai voluto lasciare Bologna. Numerose fonti mettono in luce il contributo della Morandi, sia nel collaborare con il marito che nel proseguire autonomamente nell'arte della ceroplastica, sottolineando il suo maggiore acume accademico.

Su di lei così scrive Gaetano Giordani nel 1836:

"...la Manzolini si diede indi ad istruire i giovani studenti di anatomia, e nelle lezioni sue non tanto insegnava ad essi le cose imparate dal marito suo; ma altresì fatto esperienza in tale professione, franca nelle difficili e minute

incisioni, maestra erudita di molte nozioni, comunicava loro scoprimenti ignoti non solo al marito stesso, quand'anche ai più esercitati e valenti anatomici di quel tempo.”

Anche Michele Medici, professore di anatomia presso l'Università di Bologna, evidenzia la straordinaria professionalità della Morandi, riconoscendo in lei una tra le più influenti donne dotte di Bologna.

Ad Anna viene attribuita l'individuazione della posizione della posizione del muscolo obliquo inferiore dell'occhio che, anziché terminare nell'apofisi nasale, come si riteneva, procede fino al sacco lacrimale. Particolarmente significativa è lo studio dell'anatomia della mano, in cui si descrive la sensazione del tatto e il ruolo del circuito neurologico, che può generare, a seconda delle situazioni, tipologie di percezioni fra loro differenti.

Anna Morandi si sofferma in molte sue opere sulla natura didattica delle sue cere e proprio per facilitare la comprensione dei suoi testi attua alcuni stratagemmi, ad esempio, nel descrivere l'anatomia della coclea dell'orecchio usa fili di seta di colori differenti.

Un lavoro del genere necessitava non solo di nozioni tecniche e pratica sperimentale. I suoi volumi, i suoi preparati e gli strumenti del mestiere furono acquistati dall'amico Ranuzzi che, nel 1776, due anni dopo la morte di Morandi, li donò all'Istituto delle Scienze.

Successivamente, le opere raccolte dal figlio Giuseppe vennero raccolte a Palazzo Poggi e, quando l'Istituto bolognese fu sciolto e l'Università si trasferì nell'edificio (1803), divennero materiale didattico per le lezioni di anatomia tenute nell'ex chiesa di Sant'Ignazio, poco distante. Furono poi sistemate nel nuovo Istituto di Anatomia in Via Irnerio (1907) e vi rimasero fino all'anno 2000 quando a Palazzo Poggi venne inaugurato il Museo universitario.

Anna Morandi muore nel 1774 a sessant'anni ed è sepolta, con funerali solenni, nella Chiesa di San Procolo in Via d'Azeglio a Bologna.

Se le parole scritte sulla sua lapide non rendono giustizia alla sua grandezza su questo pianeta sulla superficie di Venere il cratere Anna Morandi Manzolini a lei dedicato è un'impronta indelebile nel cosmo.

Antonella Giordano

(Giornalista e docente universitario)



Anna Morandi Manzolini



Il tempo si misura in parole, in quelle che si dicono e in quelle che non si dicono

ZIBALDONE TASCABILE

Non devi temere, o Musa!

“Io canto l’individuo, la singola persona,
al tempo stesso canto la Democrazia, la massa.
L’organismo, da capo a piedi, canto,
la semplice fisionomia, il cervello da soli non sono degni della **Musa**:
la Forma integrale ne è ben più degna,
e la Femmina canto parimenti che il Maschio.
Canto la vita immensa in passione, pulsazioni e forza,
lieto, per le più libere azioni che sotto leggi divine si attuano,
canto l’Uomo Moderno.”

[...]

Non devi temere, o Musa!
usi e giorni del tutto nuovi ti accolgono e circondano,
onestamente ammetto che questa razza è strana, assai strana, di
foggia novella,
e tuttavia è sempre l’antica razza umana, identica e dentro e fuori, volti e
cuori gli stessi, gli stessi affetti e desideri,
lo stesso antico amore, bellezza e modo d’usarne gli stessi.”

Da Foglie d’erba

di Walt Whitman, poeta, scrittore e giornalista statunitense
(West Hills, Long Island, 1819 - Camden, New Jersey, 1892)

Questo testo è disponibile, anche in formato audio, nella versione on-line dei Quaderni.



Al fondo di ogni creazione c'è sempre la nobile illusione di salvare il mondo

SOTTO STELLE IMPASSIBILI

Le Muse non cantano più. Oltre l'enigma dell'ispirazione.

"Allora ebbi la strana impressione di guardare quelle cose per la prima volta."

Giorgio de Chirico, Memorie

In principio erano nove. Cantavano. O almeno così ci hanno detto. Calliope ispirava gli eroi, Tersicore li faceva danzare, Urania li orientava verso le stelle. E oggi? Sembrano mute, ma lo sono davvero? Le Muse contemporanee non portano la lira né dettano versi, ma osservano, attendono, sussurrano negli spiragli che lasciamo liberi.

Nei miei viaggi e nel mio lavoro, imbattendomi in frammenti e tracce urbane, ho spesso riflettuto sull'enigma dell'ispirazione, giungendo a una conclusione che approfondiremo nel corso dell'articolo: oggi le Muse non abitano più spazi celesti, ma vivono fra noi, assopite nelle pieghe trascurate della nostra quotidianità. Si siedono accanto a noi, riposano in un magazzino abbandonato o sulla superficie arrugginita di un'insegna dimenticata. Sta a noi farci da parte, farci più piccoli, per avvicinarle e ascoltarle. Solo nell'attesa, fuori dai ritmi concitati del nostro tempo, ci accorgiamo della loro esistenza.

La Musa come frammento, l'esperienza delle Contexture

Nell'orizzonte contemporaneo, l'ispirazione non è più verticalità trascendente, ma orizzontalità immanente e relazionale: si genera nello scambio e nell'attrito con frammenti di realtà. Nella mia esperienza di artista, è ciò che mi accade durante un viaggio, quando mi lascio ispirare non rivolgendo lo sguardo alle stelle, ma smarrendomi nelle screpolature, nelle ruggini, nei graffiti, nei segni di vita che si sovrappongono in un lento processo di sedimentazione. L'ispirazione non risiede in un altrove, ma accade qui e ora, nel tempo e nello spazio in cui vivo. La Musa è il viaggio stesso.

Sono sempre stato affascinato dalla stratificazione, quel processo per cui

il tempo o l'uomo agiscono sulle cose umane e le trasformano. Con un approccio simile a quello archeologico, sento il bisogno di analizzare gli strati di vita e sintetizzare il tutto visivamente. Questo lavoro si è condensato nel progetto "Contexture", ricerca fotografica con cui da anni studio l'effetto del trascorrere del tempo sugli artefatti umani, restituendo valore estetico ai dettagli del degrado. Astrarre un frammento di realtà dal suo contesto originario e portarlo con sé rappresenta, in fondo, un tentativo di fermare il tempo, di immortalare quel luogo esattamente come lo si è vissuto. Camminando per le città, colgo un dettaglio – un cartello stradale, un muro screpolato, il frammento di un'insegna – e lo riscopro, lo osservo come se fosse la prima volta e dono ad esso un nuovo significato. La poetica del frammento e dell'incompiutezza è un modo di interrogare il reale senza pretendere di risolverlo.

L'arte diventa gesto interlocutorio, spazio di co-creazione percettiva. Il frammento, in quanto apertura, permette all'osservatore di penetrare, di rivivere, di abitare l'opera.

Quando smettiamo di correre e ascoltiamo il silenzio, quando ci soffermiamo su una cosa qualsiasi – un ramo, un vetro rotto, un manifesto strappato – allora la realtà si piega, si schiude. E ciò che emerge non è una risposta, ma una domanda più profonda: chi siamo davvero, ora, qui? Una domanda al centro del video "The Scale of Time", del canale YouTube To Scale, che ha realizzato un modello in scala della durata della vita umana, confrontata con la vita dell'universo. Un esperimento che ci aiuta a mettere ogni cosa nella giusta prospettiva, ponendoci di fronte a un interrogativo fondamentale: cos'è importante nel tempo che abbiamo a disposizione? Perché in fin dei conti siamo il tempo che viviamo, siamo i varchi temporali che riusciamo ad aprire, siamo i minuti strappati all'inesorabile. In questo senso, l'artista è una sorta di raddomante di varchi, di spazi e tempi liberi, di pause da amplificare.

Il tempo sospeso dell'arte

Nel mondo greco, le **Muse** – figlie di Zeus e Mnemosine, dea della memoria – incarnavano le diverse arti: dalla poesia alla musica, dalla danza alla storia. Ma soprattutto, erano portatrici di un'ispirazione che trascendeva il sapere tecnico, un dono divino che non si poteva forzare né possedere, solo accogliere. Nel contesto attuale, le Muse sembrano aver mutato statuto: non più entità superiori e trascendenti, ma modalità interiori, processi cognitivi che si attivano in noi quando la linearità spazio-temporale viene perturbata.

In quest'ottica, è possibile concepire il tempo stesso come una Musa. C'è chi pensa al tempo come a una linea retta, altri lo disegnano come una spirale, un loop, un eterno ritorno. Per l'artista, il tempo è qualcosa che si manifesta. È un varco.

Un momento in cui la realtà, stanca di restare piatta e opaca, si spalanca rivelando un'altra dimensione. Quella della verità. La creazione artistica emerge così da una discontinuità percettiva: un'interruzione nel continuum ordinario dell'esperienza che dischiude un'intercapedine temporale e spaziale in cui si manifesta una visione incipiente. L'artista viene trasportato in uno spazio-tempo di confine, in cui l'indeterminatezza genera possibilità. Il tempo diventa luogo della possibilità, varco socchiuso sulla creazione. A questo proposito, la composizione 4'33" di John Cage rappresenta un celebre esempio. Il compositore, astenendosi dal produrre suoni per l'intera durata della composizione, introduce un campo percettivo in cui il tempo stesso diventa oggetto dell'ascolto. I suoni ambientali — respiri, colpi di tosse, movimenti del pubblico — affiorano come presenze significative, emergendo come protagonisti della partitura. Il silenzio cessa di essere assenza, diventa una tela bianca su cui tutto è possibile. L'arte non è sempre ciò che si fa, ma ciò che si permette di accadere. Il tempo non è più cornice, spazio bianco sullo spartito, ma protagonista assoluto. In questa sospensione, in quei 4'33" di silenzio visibile e palpabile, lì respirano le Muse. Un tempo lineare divenuto circolare, spazio-tempo in cui palpita il possibile.

Lo spazio come epifania

Le Muse cantano ancora, ma non più in cielo. Da tempo hanno lasciato gli Olimpi e i Walhalla per scendere tra noi, nel nostro tempo e nel nostro spazio. Anche lo spazio, infatti, può assumere il ruolo di Musa, non come mero sfondo o cornice, ma come luogo rivelatore, agente attivo nella genesi dell'opera. In un celebre passaggio delle sue Memorie, Giorgio de Chirico ricorda il momento ispirativo che diede origine alla pittura metafisica. Seduto in Piazza Santa Croce a Firenze, l'artista assistette al manifestarsi di un'epifania spaziale:

"In un limpido pomeriggio autunnale ero seduto su una panca al centro di piazza Santa Croce a Firenze. [...] Al centro della piazza si erge una statua di Dante, vestita di una lunga tunica. [...] Il sole autunnale, caldo e forte, rischiarava la statua e la facciata della chiesa. Allora ebbi la strana impressione di guardare quelle cose per la prima volta, e la composizione del dipinto si rivelò all'occhio della mia mente."

Il dipinto a cui si riferisce è *Enigma di un pomeriggio d'autunno*, manifesto della pittura metafisica. Nel racconto di de Chirico, il luogo, nella sua

apparente immobilità, si manifesta come soglia: l'inatteso affiora nell'ordinario. Lo spazio non si limita più ad essere sfondo, ma emerge come soggetto protagonista dell'opera. Analogamente, nella poesia I limoni di Eugenio Montale, il paesaggio quotidiano nasconde luoghi segreti – giardini, cortili, siepi – in cui si apre la possibilità di una rivelazione:

*"Vedi, in questi silenzi in cui le cose
s'abbandonano e sembrano vicine
a tradire il loro ultimo segreto,
talora ci si aspetta
di scoprire uno sbaglio di Natura,
il punto morto del mondo, l'anello che non tiene,
il filo da disbrogliare che finalmente ci metta
nel mezzo di una verità.
Lo sguardo fruga d'intorno,
la mente indaga accorda disunisce
nel profumo che dilaga
quando il giorno più languisce.
Sono i silenzi in cui si vede
in ogni ombra umana che si allontana
qualche disturbata Divinità."*

Lo spazio, abitato dal silenzio, si carica di un'intensità rivelativa. È lo spazio a diventare Musa nel momento in cui si fa enigma, tensione tra visibile e invisibile, tra ordinario e straordinario. In questo spazio, in questi silenzi, l'occhio più attento e sensibile può intravedere "qualche disturbata Divinità", qualche Musa taciturna in attesa di essere scoperta. Può scorgere, in un frammento di realtà, un varco che lo introduca "nel mezzo di una verità".

L'estetica del vuoto, il "ma" giapponese

Nel pensiero estetico dell'Estremo Oriente, tale configurazione del vuoto è codificata dal concetto giapponese di ma, che esprime il valore generativo dell'intervallo. Il concetto di ma può essere tradotto come "intervallo", "pausa" o "spazio vuoto tra due elementi", ed è alla base di varie forme d'arte tradizionali giapponesi. Ad esempio, nel giardino zen la disposizione dei pieni e dei vuoti costruisce un ritmo contemplativo; nell'ikebana, l'arte della disposizione dei fiori recisi, lo spazio che li separa è di fondamentale importanza; nella calligrafia, il bianco intorno al segno non è sfondo, ma parte del significato. Ritroviamo riferimenti al concetto di ma anche nel Wabi-sabi, filosofia estetica che abbraccia l'imperfezione e la transitorietà, incentrandosi sull'accettazione del vuoto e dello spazio libero. Esiste anche

un termine, Yohaku no-bi, per esprimere la "bellezza dello spazio bianco", ossia la bellezza creata attraverso l'utilizzo strategico dello spazio vuoto. Il concetto di ma non esprime mera mancanza, quindi, ma un luogo attivo di relazione, di dialogo, un vuoto pieno. Agisce come pausa generativa, architettura invisibile nella quale l'assenza emerge come campo semantico in cui costruire significati. Il vuoto è la Musa che sorregge la forma senza mostrarsi.

Le Muse siamo noi

In conclusione, se le Muse antiche rappresentavano forze divine, entità esterne al vissuto umano, oggi abitano dentro l'artista: nei suoi silenzi, nelle sue attese, nei suoi sguardi inattesi sulla realtà. L'ispirazione, quindi, non è un fulmine divino che scende dall'alto, ma una forma di attenzione profonda, di presenza radicale nel mondo. E quando spazio e tempo smettono di essere solo coordinate per diventare presenze interiori, allora – e solo allora – può nascere l'opera d'arte.

In sostanza, le Muse siamo noi: non perché creatori assoluti, ma perché capaci di lasciare entrare ciò che accade, di sostare nell'indeterminato, di dare forma all'intervallo. È in questa postura che l'opera può emergere: fragile, incompleta, ma densamente significativa. Come una verità che si lascia intravedere, per un istante, enigma di un pomeriggio d'autunno.

Fabio Zanino, Annalisa Gallo, Fabio Gusella

(Direttore della Comunicazione, Artista - *Docente e divulgatrice per i Beni Culturali - Progettista culturale*)

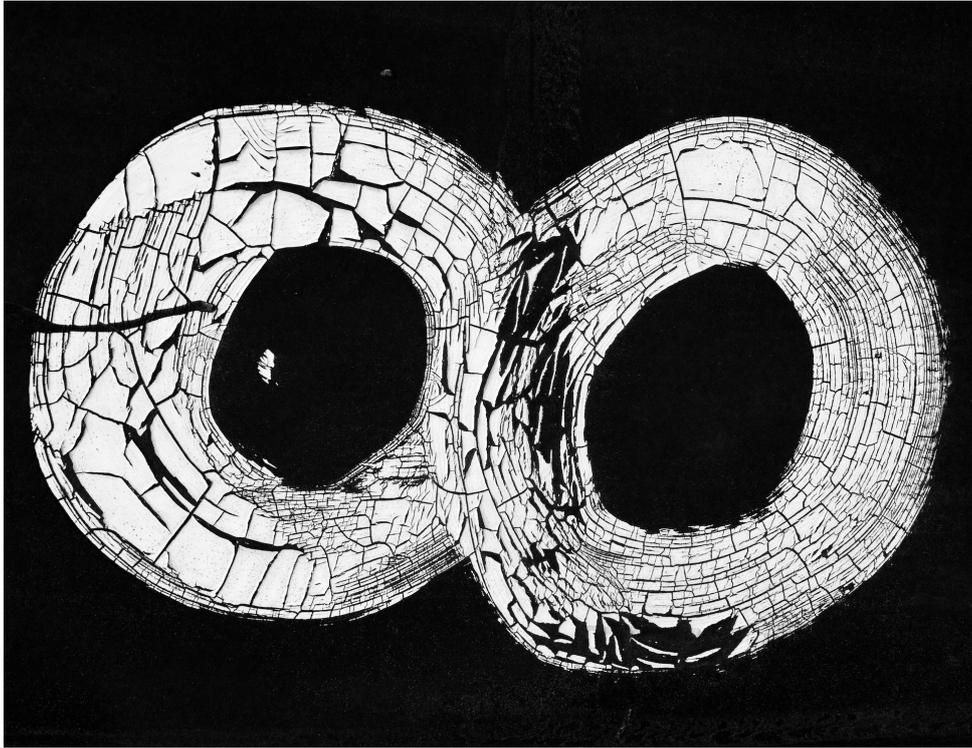
Bibliografia e sitografia:

- The Scale of Time, canale YouTube "To Scale"
- Giorgio de Chirico, Memorie

Eugenio Montale, I limoni (Ossi di seppia)



Fabio Zanino, Contexture



Fabio Zanino, Contexture



Fabio Zanino, Contexture



LE STANZE DELL'ANIMA

La filosofia e il suo canto

E' cosa nota che l'Accademia Platonica, nonostante le riserve del filosofo che vedeva l'arte come imitazione dell'imitazione e quindi di ben due gradi lontana dalla verità, era consacrata al dio Apollo e alle Muse poiché il dialogo filosofico è sempre un canto, una musica emessa dalla mente. D'altra parte tutto risuona, perfino l'universo come diceva Pitagora e come confermato dalle scienze moderne.

Andando a indagare l'etimo, mio fedele alleato, la parola "musa" rimanda a una radice indo-germanica che ha a che vedere con il pensare e quindi con la mente, con il desiderio dell'intelletto di aspirare o "andare a caccia" (come avrebbe detto Giordano Bruno) della verità. Dunque la separazione tra pensiero ragionato e arte come immediata via d'accesso al vero non è del tutto legittima; la storia degli uomini ha semplicemente costruito delle varianti sul tema per cui le Nove Muse, figlie di Zeus e Mnemosine, protettrici della danza, della poesia epica, della storia e del canto, sono, oserei dire, declinazioni di quel pensiero occidentale che da oltre duemila anni scrive il cammino di una parte dell'umanità.

"Cantami o Diva..." è l'incipit dell'Iliade, il poema che di fatto è un'enciclopedia del perfetto uomo greco, Omero si rivolge a Calliope affinché possa ispirarlo a raccontare la storia di una cultura che è stata madre delle altre.

La filosofia è dunque un'ispirazione e un'aspirazione e possiamo ammettere, anche i puristi possono farlo, che il rapporto tra pensiero e Muse è un rapporto duraturo e fecondo. Il pensiero filosofico è anche ascolto di una "musica altissima" e questo ascolto rimane decisivo per rendere possibile la "sinfonia dell'anima", come scrive Franco Toscani in un articolo pubblicato nel 2017 sull'Officina dei Saperi, che "non va interpretata in un senso astratto o metafisico, ma nella direzione della salvaguardia del mondo, dell'umanità, delle cose, dell'essere, della verità".

Nel XIX e poi nel XX secolo, filosofi come Nietzsche o Heidegger non fanno che confermare le corrispondenze e le contaminazioni profondissime tra arte e pensiero; nel "Saggio sull'origine dell'opera d'arte" è famosa l'analisi che Martin Heidegger fa a partire da un quadro di Van Gogh dove sono rappresentate un paio di scarpe da contadina e mirabile, seppur contestato da altri filosofi, è il passaggio che il filosofo tedesco descrive quando fa

scivolare l'oggetto dalla categoria delle cose-mezzo (la scarpa in sé) al canto di una vita solitaria e faticosa, affanno per la sicurezza del pane, rispetto e timore della terra.

La filosofia di Nietzsche parte da una musica, parte dalla tragedia greca (che è tragos odé, canto del capro Dioniso) e si sviluppa come una serie di "poemi" in cui l'espressione artistica è il paradigma a cui si lega ogni teoria, da Zarathustra, profeta dell'oltre-uomo, al tempo ciclico, dall'uomo folle che annuncia la morte di Dio all'uomo Nietzsche come figlio e seguace di Dioniso. La vita di questo filosofo è costellata di Muse, dalla musica di Wagner ai versi di Paul Ree, dall'amicizia con Overbeck all'amore per Lou Salomè che chiese in moglie per realizzare quel sogno segreto di sposarla come fece Dioniso con Arianna e che molto ispirò il pensiero di Nietzsche come una Musa che assiste il suo poeta.

Se nella storia della filosofia contemporanea c'è una musa vera questa è Lou Salomè, con i suoi occhi intensi e i suoi abiti austeri, scuri, abbottonati fino al collo, con la sua fierezza e la sua libertà, fu faro per Nietzsche e per Rilke, incontrò Freud e comprese la sua scienza nuova, la psicanalisi, come pochi del suo tempo seppero fare; fu donna libera e cedette al matrimonio, platonico per altro, solo perché il suo futuro marito si piantò un coltello in corpo di fronte al rifiuto di una donna che aveva la statura di una dea.

Dobbiamo a lei lo stile di Nietzsche, soprattutto nello Zarathustra e nella Gaia Scienza. L'aforisma 125 in cui il filosofo annuncia la morte di Dio per mezzo dell'uomo folle che in pieno giorno con una lanterna accesa si recò al mercato, è figlio del profondo rapporto intellettuale tra i due, quando il filosofo scrive: "Vengo troppo presto, non è ancora il mio tempo. Questo enorme avvenimento è ancora per strada e sta facendo il suo cammino: non è ancora arrivato fino alle orecchie degli uomini. Fulmine e tuono vogliono tempo, il lume delle costellazioni vuole tempo, le azioni vogliono tempo, anche dopo essere state compiute, perché siano vedute e ascoltate. Quest'azione è ancora sempre più lontana da loro delle più lontane costellazioni..." noi stiamo leggendo, a mio avviso, un componimento a quattro mani.

-Che accadrebbe se un giorno o una notte, un demone strisciasse furtivo nella più solitaria delle tue solitudini e ti dicesse: "Questa vita, come tu ora la vivi e l'hai vissuta, dovrai viverla ancora una volta e ancora innumerevoli volte, e non ci sarà in essa mai niente di nuovo, ma ogni dolore e ogni piacere e ogni pensiero e sospiro, e ogni indicibilmente piccola e grande cosa della tua vita dovrà fare ritorno a te, e tutte nella stessa sequenza e successione [...]. L'eterna clessidra dell'esistenza viene sempre di nuovo capovolta e tu con essa, granello della polvere!". Non ti rovesceresti a terra, digrignando i denti e maledicendo il demone che così ha parlato? Oppure hai forse vissuto una volta un attimo immenso, in cui questa sarebbe

stata la tua risposta: "Tu sei un dio e mai intesi cosa più divina". Se quel pensiero ti prendesse in suo potere, a te, quale sei ora, farebbe subire una metamorfosi, e forse ti stritolerebbe; la domanda per qualsiasi cosa: "Vuoi tu questo ancora una volta e ancora innumerevoli volte?" graverebbe sul tuo agire come il pensiero più grande! Oppure, quanto dovresti amare te stesso e la vita, per non desiderare più alcun'altra cosa che questa ultima eterna sanzione, questo suggello?, così scrive nell'aforisma 341 e non è forse parola poetica? Non è forse un tributo a Lou e alla sua grandezza intellettuale?

Se poi volessimo veramente arrivare alla commozione, allora andremmo a rileggere la poesia di Rilke e lì troveremmo Salomè in ogni afflato, troveremmo la sua ispirazione, la sua forza, la vera parola che crea mondi, troveremmo la musa, l'amica, l'amata, la maestra.

*"E come posa lieve
sulle spalle Amore e Addio, come se fosse
d'altro che da noi? Rammentate le mani,
come posano senza peso, e sì che nei torsi c'è vigore.*

*Questi maestri della misura sapevano: noi arriviamo fin
qui,
questo è nostro, di toccarci così, più forte
ci gravano gli Dei. Ma è cosa degli Dei"*

(Seconda Elegia Duinese)

Lou e Rainer sono cosa degli dei, sono cosa sacra, separata dall'ordinario, lontani dal mondo eppure immersi nel mondo.

*"Per te sono come un preludere
e sorrido lievemente quando sbagli;
so che dalle solitudini
tu muovi incontro ad una felicità che è grande
e troverai le mie mani.
Con te io attraverso il quotidiano
e i miei consigli ti insegnano a capire
i valori profondi dei comuni destini
e questo vuol dire: in ogni piccola rosa
veder nascere la grande primavera"*

(Canti della nostalgia, V – Rilke a Lou, 31 maggio 1897)

Il "preludiare" di Rilke è termine sublime, il poeta potrà splendere solo con la sua Musa, egli è una fiammella che può scoppiare in luce pienissima e accecante solo con l'intervento di una donna che non è solo donna ma che è sostanza divina, leggera e fiabesca. Lou Salomè è una favola, un racconto che rimanda a contenuti altri e alti, uno sguardo pieno sull'umanità, la decima Musa, colei che poteva essere molte persone in una persona sola. Come amava ripetere "io vorrei essere stata sotto la pelle di ogni essere vivente"; ebbene, io credo che lei sia stata davvero sotto la pelle di molti esseri viventi, di questa substantia abbiamo traccia palpabile, possiamo leggerne le grandi parole che attraversano il tempo e che cantano l'umanità.

Vanessa Iannone
(insegnante)



Rainer Maria Rilke (1875-1926) ritratto da Helmut Westhoff, 1901 (Photo by Apic/Getty Images)



Consegnare il giorno di oggi a quello di domani custodendo la memoria delle tempeste

STORIE

Amicizia, o l'ultima della Muse

1. La questione della ispirazione in filosofia - il "dove" da cui vengono le idee - è una questione complessa. Non serve, in questa sede, richiamare la disputa poi eterna tra Platone (mondo esterno delle idee) e Aristotele (mondo interno del ragionamento). Ciò che sappiamo, in modo incontrovertibile e sempre riferendoci a quel mondo, è che le figlie di Zeus e Mnemosine - le muse - erano tante quante erano le discipline che dovevano ispirare. È da qui che dipende, forse, l'idea che "sapere" significa essere amico della conoscenza ("philo" / amicizia e "sophìa" / sapienza), ossia "amicizia del sapere". Essere amici della propria musa, saperla coltivare, rendersi conto che più dell'amore nel rapporto conoscitivo conta l'amicizia¹ cioè il rapporto totalmente disinteressato e reciprocamente appagante che può condurre alla definizione che di amicizia dava Gilles Deleuze nel suo dialogo con Félix Guattari²: una istanza. Muse e amici sono, in effetti, la stessa identica cosa: ovvero, sempre per rimanere nel novero deleuziano, panorami concettuali della filosofia perché ne sono condizioni di possibilità. In che modo? Nonostante nella tradizione greca si neghi che anche la filosofia abbia una sua musa specifica (erroneamente vista in Talete), non è peregrino pensare alla filosofia stessa come la disciplina che ha inventato l'amico nel senso più tecnico del termine. Non il "conoscente", o "il falso amico", che scompare allo scomparire delle convenzioni e convenienze, ma l'amico che si cela nelle attività definite propriamente filosofiche.

Ecco i Dialoghi platonici come luogo primario dei teatri della amicizia: discussioni, scontri tra argomentazioni differenti sui temi fondamentali alla vita umana, diverse visioni sulle cose ultime. La musa, ovvero l'amico, è il dispositivo della razionalità occidentale e dell'umanità definita come animalità sociale: senza l'amicizia è impossibile l'attuarsi della ragione. Musa è paesaggio, orizzonte, mai obiettivo: così come l'amico che non

1 Si veda in tal senso il recente G. Agamben, *Amicizie*, Einaudi, Torino 2025 (soprattutto il capitolo finale dedicato alla riflessione sulla "amicizia" nella metafisica aristotelica).

2 Il tema è abbondantemente esplorato in G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia*, Einaudi, Torino 2002.

fornendo soluzioni definitive ai problemi costringe a un continuo negoziato concettuale¹. L'amico muove il sapere interno fuori di sé, coniuga il ragionamento all'esperienza, produce maggior coscienza di sé. L'amico è la comunità primaria in cui portiamo le nostre idee nel mondo e richiede il processo di graduale adattamento delle ispirazioni che la mente deve attuare per rendersi conto se il proprio pensiero è serrato o se ha prodotto un sentiero interrotto. L'amico è la forma razionale del noi, la prova non mitologica dell'esistenza della muse: ovvero, per confermare Deleuze, ne è appunto l'istanza. L'amico, come la musa, è la risposta mancata alla domanda del pensiero.

2. La traduzione più comune, e non mitologica, della parola greca "musa" è infatti "sentimento che ispira". Il sentimento "musa" è l'amicizia intesa dunque come quel particolare stato mentale che collega due corpi influenzandoli reciprocamente e creando un varco nelle loro rispettive monadi: aprendole al varco, inesplorato e spesso logicamente contraddittorio, della intersoggettività. Questa, d'altronde, era già in qualche modo l'interpretazione allegorica medioevale del mitografo e grammatico africano Fulgenzio (sec. 5^o-6^o d. C.). nel trattato *Mythologiarum libri tres*. Le muse intese come progressivi movimenti dell'attività più propria di Homo Sapiens, ovvero la conoscenza.

Sapere non è mai un'attività individuale, ma appunto un movimento dello spirito che serve innanzitutto per produrre comunità che sulla base di quel sapere costruiscono vita condivisa il che, per ragionamento che segue dal nostro primo punto, porta a comprendere la rivelazione meno allegorica del mito greco: ognuno di noi, oltre ad aver bisogno di **muse**, è anche musa per qualcun altro. Non solo dunque intersoggettività della conoscenza ma, condizione essenziale dell'amicizia, orizzontalità non gerarchica delle fonti di ispirazione. Non è un caso che Mnemosine², con cui Zeus generò le Muse, sia la personificazione della memoria e della capacità di ricordare. L'amicizia è il modo attraverso cui ricordiamo, e ci facciamo ricordare, cosa siamo davvero stati dal mondo esterno al di là di tutte le altre condizioni possibili o delle continue e terremotate fratture amorose: l'ispirazione ha bisogno di memoria, di ricordo, di ripartire dalla rete di conoscenza e amicizia che ci ha preceduti. Mnemosine, come molte figure degli incesti di Zeus, non era oggetto di un culto assai popolare, ma nell'Antica Grecia era comunque legata a una pratica di venerazione minore: pare aiutasse il

1 Ed è il "negoziato concettuale" una delle immagini più comuni di filosofia discusse nella letteratura moderna D. Marconi, "Tre immagini di filosofia", in *Rivista di Filosofia*, Fascicolo 3/2012, dicembre, pp. 437-464.

2 Figlia di Urano (il cielo) e di Gea (la terra)-

supplicante a ricordare eventuali visioni avute durante il sonno. Le muse, dunque l'amicizia, partorite anche dalla porzione dello spirito che guida i sogni degli esseri umani: perché solo in amicizia, e per suo tramite, è possibile provare a creare comunità che non desiderino solo cambiare il mondo ma inventino linguaggi e modi di fare che ne modificano davvero una porzione consistente.

3. In conclusione è evidente come, al di là delle allegorie, la questione riguardante la "muso-logia" siano postille al problema filosofico dell'amicizia. Oggi, attraverso numerosi meccanismi di distrazione e distruzione socio-tecnologica, è proprio l'amicizia come sentimento che viene minata dalle sue fondamenta. Abbiamo amici "digitali" che non abbiamo mai visto, consideriamo l'amicizia come "consenso" e mai come costruzione o negoziato frutto anche di dissenso, criticiamo la costruzione di reti amicali alternative ai dispositivi di potere socialmente imposti inventandoci inutili neologismi per criticare l'amicizia come anti-comunità¹. Il mondo contemporaneo ha bisogno di amicizia reale, nel senso greco del termine, perché ha bisogno di ispirazione e di idee nuove per contrastare l'azzeramento dell'amicizia come forza rivoluzionaria in grado di contrastare l'appiattimento delle forme del mondo a un pensiero unico che obblighi a consensi forzati.

Come spiega magistralmente Walter Friedrich Otto², l'importanza delle muse nel pensiero greco era quella dell'ideale supremo dell'Arte, la «eterna magnificenza del divino», che si realizza solo nella amicizia per il sapere e attraverso la comunità dei sapienti. Sapiente è solo l'amico, ovvero colui che è pronto a discutere e a mettersi onestamente in discussione per alimentare l'amicizia stessa, ovvero la Musa, eternamente indecisa nell'assegnare la vittoria ad Apollo o a Marsia.

Leonardo Caffo

(Senior Lecturer in Estetica dei Media presso la NABA di Milano)

1 Un caso recente, ormai anche riportato dall'enciclopedia Treccani, è quello di "amichettismo".

2 W. F. Otto, *Theophania, Il Melangolo*, Genova, 1996, p. 49.



VITA DELLE FORME

La Musa rovesciata

Decostruzione del mito romantico della musa e frammentazione dell'ideale.

La parola musa ci arriva da lontano, carica di fascino e ambiguità. Affonda le sue radici nella mitologia greca, dove le Muse erano divinità ispiratrici delle arti, figlie di Mnemosine e Zeus, custodi della memoria e della bellezza. Per secoli le abbiamo immaginate come entità esterne

all'artista: presenze eteree, spesso femminili, che elargivano ispirazione come una benedizione improvvisa. L'artista, in questa visione, è un tramite, un corpo attraversato da una scintilla che non gli appartiene davvero. Ma è ancora così?

Oggi, nel tempo della consapevolezza, questa narrazione inizia a mostrare le sue crepe. Non solo perché perpetua un'idea passiva e mistica dell'atto creativo, ma soprattutto perché ignora l'origine più autentica dell'ispirazione: l'artista stesso. Le Muse, forse, non sono mai esistite fuori da noi. O se lo hanno fatto, erano specchi. Specchi che riflettevano ossessioni, ferite, desideri, pulsioni inascoltate.

Forse le abbiamo chiamate muse solo per non dire me stesso.

Quello che mi interessa esplorare in queste pagine è proprio questo passaggio: dalla musa come figura esterna alla musa come motore interno. Una transizione silenziosa ma radicale, che cambia il modo in cui pensiamo la creazione, e di riflesso, anche il modo in cui viviamo il nostro lavoro.

La fotografia, e in particolare lo still life, mi ha insegnato che la vera ispirazione non è mai altrove. Non è mai qualcuno, qualcosa, che arriva a salvarci dalla pagina bianca o dal set vuoto. L'ispirazione autentica è una materia oscura che ci abita: è una forma di attenzione, una fame, una tensione verso l'equilibrio o il caos. È, in fondo, un modo di stare nel mondo. E allora forse vale la pena smettere di cercare le Muse fuori, e iniziare ad ascoltarle dentro. Perché lì, nel silenzio dei nostri pensieri, nelle ripetizioni dei nostri gesti quotidiani, nelle pieghe delle nostre manie visive, abitano le vere voci che ci guidano. Non sono sempre piacevoli, né rassicuranti. Ma sono nostre. E non ci abbandonano mai.

C'è un momento preciso – non sempre riconoscibile, ma inequivocabile –

in cui si smette di cercare fuori e si comincia ad ascoltare dentro. È lì che la figura della musa, così come la conoscevamo, inizia a sfaldarsi.

Non c'è più una donna silenziosa da idealizzare, un volto, un corpo, un paesaggio, una bellezza folgorante. C'è, invece, un movimento interno. Un'urgenza. Un'inquietudine.

La musa, allora, non è altro che la forma che prende il nostro desiderio di dire qualcosa al mondo, di renderlo visibile, leggibile, comprensibile. È il volto mutevole di un'esigenza interiore. A volte si manifesta come mancanza – un vuoto da colmare. Altre volte è una tensione sottile, quasi invisibile, che però guida lo sguardo, modella la luce, compone lo spazio. È fame, non visita. È necessità, non apparizione.

In questa prospettiva, ogni atto creativo diventa una forma di esplorazione interiore. Fotografare, per me, non è mai stato solo registrare ciò che ho davanti, ma interrogare ciò che

ho dentro. Ogni oggetto che scelgo, ogni luce che posiziono, ogni superficie che accarezzo con lo sguardo è una risposta parziale a una domanda che mi abita da sempre. E quella domanda non viene da fuori. Viene da una stratificazione di esperienze, mancanze, ossessioni, desideri e silenzi.

Rainer Maria Rilke scriveva che "l'opera d'arte è buona quando nasce da necessità". Non da un capriccio, né da una ricerca di consenso, ma da qualcosa di irrinunciabile. In questa necessità io riconosco la mia musa. E non è sempre luminosa. A volte è fatta di rabbia, di malinconia, di ossessioni ricorrenti. Non è nemmeno stabile: muta con me, con le mie stagioni interiori. Ma c'è sempre. Silenziosa, costante, testarda.

Jung parlava di "ombre interiori" come parti ignorate della nostra psiche, e io credo che in quella zona d'ombra abitino molte delle nostre vere ispirazioni. Sono le parti che evitiamo nella vita quotidiana, ma che tornano a galla nei momenti di creazione. È lì che la fotografia diventa uno specchio – e, paradossalmente, un atto di verità.

Ecco allora che la musa non è altro che questo: una figura interiore che prende forma ogni volta che ci mettiamo a lavorare, ogni volta che allestiamo un set, componiamo una inquadratura, scolpiamo la luce.

È un'eco di noi stessi, ma più precisa, più affilata, più esigente. Non ci chiede di essere ispirati, ma di essere sinceri.

C'è un momento, spesso improvviso e apparentemente insignificante, in cui un oggetto inanimato smette di essere solo ciò che è. Un piatto sbeccato, una foglia appassita, un frutto quasi al limite della decomposizione: oggetti ordinari, comuni, addirittura marginali. Ma basta

uno spostamento di luce, una piccola rotazione, un riflesso imprevisto, e accade qualcosa. Lo sguardo si ferma, si attiva. E quell'oggetto – senza mutare natura – si carica di senso. È lì che nasce la favola. Ed è lì che,

per me, si manifesta la musa.

Nello Still Life, la materia è tutto. Non esiste un soggetto che abbia valore di per sé: tutto dipende dalla relazione che quell'oggetto stabilisce con lo spazio, con la luce, con la nostra attenzione. Non è mai l'oggetto in sé a essere importante, ma ciò che ci dice nel momento in cui lo guardiamo con occhi nuovi. La musa, allora, si nasconde nei dettagli.

È un riflesso sul vetro, una piega nella stoffa, una pelle increspata che assomiglia a una mappa.

Mi è capitato spesso di passare ore a cercare un oggetto "giusto", per poi trovarlo nel luogo più inatteso: una cassetta della frutta dimenticata, un mercatino dell'usato, un fondo di magazzino. Ma la verità è che non era l'oggetto a essere giusto, ero io a non essere pronto a vederlo.

A lasciarmi colpire. A riconoscere in quella materia una parte della mia storia emotiva, un nodo da sciogliere, una possibilità narrativa. L'oggetto non è mai muto. Ma ha bisogno di uno sguardo che lo interroghi.

In questo senso, lo Still Life è un genere privilegiato. È il campo dell'evocazione, del simbolo, della composizione come scrittura. E gli oggetti, come le parole in una poesia, non sono mai neutrali. Una mela può raccontare un'ossessione. Una forchetta, un lutto. Una superficie arrugginita, una speranza che si sbriciola. La fotografia diventa così una forma di scavo: attraverso la materia, risalgo a me stesso.

C'è qualcosa di profondamente caravaggesco in tutto questo. Non solo nella luce, nel contrasto, nella teatralità. Ma nel modo in cui ciò che è comune – persino povero, persino sporco – può diventare sacro.

La musa, allora, non è nella bellezza patinata, né nell'eccezionalità dell'oggetto, ma nella sua capacità di incarnare un senso. Di portare, con sé, una storia da evocare. Non è mai spettacolare. È necessaria.

Ecco perché la materia può essere una musa. Perché sa parlare il nostro linguaggio più intimo, quando siamo pronti ad ascoltarlo. E nel silenzio di uno studio, nella concentrazione di un set, nel riflesso minuscolo di una superficie, accade. Lo sguardo si accende. E quella cosa lì – quella cosa qualunque – diventa la nostra.

Arriva un momento, nel percorso creativo, in cui smetti di cercare stimoli, oggetti o figure per farti ispirare. Non perché non ti servano più, ma perché capisci che l'unico vero nucleo dell'ispirazione non è fuori da te. È il tuo stesso modo di guardare. È il tuo stesso bisogno di fare.

Diventare la propria musa non significa indulgere in un'autoreferenzialità sterile, ma riconoscere che il gesto creativo, se coltivato con disciplina e lucidità, è esso stesso fonte di ispirazione. Non serve che arrivi qualcuno – o qualcosa – a dirti cosa fare. Sei tu, ogni giorno, a costruire le condizioni perché la creazione possa accadere. Sei tu che scegli di tornare in studio anche quando non hai niente da dire. Sei tu che sistemi il banco, pulisci

la lente, accendi la luce, misuri le ombre. E in quel gesto ripetuto, rituale, quasi sacro, si cela la vera scintilla.

Io non credo più nel colpo di genio. Credo nel mestiere. Credo nella presenza. Credo nella capacità di creare uno spazio – fisico e mentale – in cui le cose possano accadere. In cui la mente smetta di rincorrere l'idea perfetta e inizi a fidarsi della pratica, della costruzione lenta, del dettaglio che rivela il tutto.

Essere la propria musa significa assumersi la responsabilità del proprio sguardo. Significa fidarsi del proprio percorso, anche quando è imperfetto, anche quando manca la magia.

Significa accettare che la bellezza si costruisce, si scopre, si affina, e che la coerenza non è limitazione ma libertà. Ogni autore, con il tempo, costruisce un vocabolario personale: fatto di luci, di scelte, di ossessioni visive che tornano ciclicamente. Quel vocabolario è la sua voce. E quella voce è musa e maestra insieme.

Non mi interessa più "cosa" fotografare. Mi interessa "come". Mi interessa la coerenza interiore tra il pensiero e l'immagine, tra il desiderio e il risultato. La luce è sempre quella: la piego, la osservo, la rendo viva.

Ma ciò che cambia – e che ispira – è il mio modo di esserci.

Di rispondere. Di mettermi in relazione con ciò che accade sul set. Ogni variazione minuscola diventa una rivelazione. Ogni ripetizione, un'esplorazione nuova. In questo senso, la musa non è più un'entità separata. È l'artista stesso, nella misura in cui è capace di abitare il proprio processo creativo con onestà, con rigore, con una forma tutta sua di dedizione. È la consapevolezza che la vera ispirazione non ha bisogno di apparire, perché è sempre lì – latente, silenziosa – ad aspettare che ci mettiamo al lavoro.

Abbiamo chiamato **muse** tutto ciò che ci ha mosso, inquietato, sedotto. Lo abbiamo fatto per dare un volto all'invisibile, un nome all'innominabile. Ma col tempo, se il lavoro è sincero, ci si accorge che la musa non è mai stata un'altra persona, né un oggetto, né un'idea luminosa caduta dall'alto. Era un modo di guardare. Era uno spazio di silenzio, abitato da domande a cui non sapevamo ancora rispondere.

E allora si torna lì, nel proprio studio, davanti a un tavolo vuoto. Le mani posano gli oggetti, la luce si insinua come una voce gentile, e lo sguardo – allenato dal tempo – riconosce un legame, un richiamo, una storia possibile. È lì che tutto comincia. Sempre. Ogni volta di nuovo.

La musa è questo: la disponibilità a lasciarsi trasformare dal lavoro stesso. L'umiltà di non sapere cosa verrà, ma di esserci, comunque.

Di accendere la luce anche quando tutto sembra muto. Di fidarsi della materia, del tempo, della propria attenzione.

Forse non abbiamo più bisogno di muse. O forse, abbiamo imparato a

riconoscerle per quello che sono sempre state: parti di noi. Parti che prendono voce solo quando siamo abbastanza presenti da ascoltarle.

Giorgio Cravero
(Fotografo)



La Musa Rovesciata



Ogni essere genera mondi brevi che fuggono verso la libera prigione dell'universo

NUMERI & IDEE

Geoeconomia, tra Clio ed Urania

Siete a Vienna, dinanzi a voi due dipinti del neoclassicismo settecentesco, e un pensiero vi rode: c'è una recondito, moderno, filo rosso che li unisce? In un quadro è raffigurata Clio, la Musa della storia, del tempo, con un enorme papiro, il suo simbolo. Nell'altro quadro c'è Urania, la **Musa** dell'astronomia, dello spazio, con un bel globo blu, il suo emblema.

Clio e Urania, il tempo e lo spazio: il filo rosso si svela, se si associano le immagini ad una parola oggi tanto usata: geoeconomia.

La geoeconomia è una prospettiva sempre più frequente nelle analisi di quello che sta accadendo nello scenario economico e politico internazionale. Il recente sviluppo di questa materia è avvenuto grazie all'intreccio tra l'analisi economica e le scienze politiche, accendendo i riflettori sulle ragioni di politica internazionale che possono spiegare la politica economica. E' una tematica che in realtà ha da sempre attirato l'attenzione della storia economica, detto in altri termini, come l'esercizio del potere economico possa essere utilizzato al fine di perseguire obiettivi di politica internazionale. E' un racconto che può partire dalla storia degli antichi imperi, come quello Romano, passando dalle Città Stato come Siena e Firenze, ed arrivare, via l'impero inglese, ai nostri giorni, in cui i protagonisti ora si chiamano - a citare solo i maggiori - Donald Trump, Vladimir Putin, Xi Jinping. Ma cosa è la geoeconomia?

Il punto di partenza è chiarire la distinzione tra la tradizionale macroeconomia e la geoeconomia. L'analisi macroeconomica standard può essere in sintesi così raccontata: l'economia è una nave, il suo equipaggio è composto da famiglie, imprese e mercati, ed il suo comandante è il governo in carica. La nave ha una rotta ottimale, con un porto d'arrivo: avere una crescita economica stabile, senza che ci siano rilevanti perturbazioni dei prezzi dei beni e servizi.

Ma durante il viaggio eventuali marosi (gli shock non previsti) possono allontanare la nave dalla sua rotta ottimale. Tali shock possono dipendere dall'equipaggio - ad esempio crisi di fiducia - o da fattori non economici - ad esempio una pandemia. Il compito del comandante è allora quello di definire ed implementare una azione correttiva - si chiama politica

economica – per riportare la nave sulla rotta desiderata. In termini più tecnici: la politica economica ha come obiettivo quello di stabilizzare il ciclo economico, in modo da minimizzare la volatilità e l'incertezza rispetto ad un percorso di crescita di lungo periodo.

Nella geoeconomia il comportamento del comandante cambia: la rotta della sua nave dipende da quello che fanno i comandanti delle altre navi, cioè i governi dei Paesi esteri. Di nuovo in termini più tecnici: l'interesse nazionale dipende da quello che fanno, o non fanno, gli altri Paesi.

Dunque la politica economica del governo in carica viene disegnata avendo un obiettivo squisitamente politico: influenzare il comportamento dei Paesi esteri, condizionando le scelte dei rispettivi governi, nonché dei relativi mercati, delle imprese e dei cittadini. Ma come mai l'interesse nazionale che muove il governo in carica appare così evidente nella prospettiva geopolitica, mentre non ne abbiamo fatto menzione descrivendo l'analisi macroeconomica tradizionale?

Se battezziamo l'interesse nazionale con il sostantivo "nazionalismo", scopriremo che il nazionalismo esiste anche nella macroeconomia tradizionale, spesso sottinteso – vogliamo dire nascosto? - dall'aggettivo "liberale".

Nel nazionalismo liberale, il connotato "nazionale" si declina esclusivamente in termini generali, su un orizzonte di medio-lungo periodo, ed è perseguito utilizzando come strumento l'efficienza. Continuando nella metafora, il comandante è una brava persona, che ha a cuore l'interesse di tutto l'equipaggio, e vuol portare la nave in porto. La sua strategia di navigazione si chiama efficienza. Fuori dalla metafora: il decisore politico viene considerato un soggetto che massimizza il bene pubblico, avendo un orizzonte temporale esteso, ed utilizzando come strumento la ricerca della competitività in tutti i mercati.

L'efficienza si misura dalla capacità di creare valore, ed ha come presupposto il fatto che nessuno dei membri dell'equipaggio – famiglie, imprese e mercati – viene discriminato, ma neanche privilegiato.

Vale cioè il principio di pari opportunità. Inoltre: se tutte le navi in mare – cioè tutti i Paesi – adottano la stessa strategia di navigazione, tutti automaticamente stanno meglio.

In particolare, sono due le principali conseguenze di tale prospettiva.

Nel disegno delle regole, al crescere del numero degli Paesi liberali, la definizione di norme coerenti con l'interesse dei cittadini può essere condivisa anche in sede internazionale: il nazionalismo liberale tende cioè ad essere globalista, in quanto i criteri di efficienza, se declinati in termini generali e sistematici, possono essere condivisi da tutti. Insomma, le rotte di tutte le navi sono compatibili l'una con l'altra, e tutte le navi possono avere come obiettivo quello di ridurre l'incertezza, cioè essere stabili,

e puntare alla crescita economica senza inflazione.

Questa visione liberale e globalista si regge su un assunto forte, cioè che il comandante sia un navigatore lungimirante: l'ideologia, la psicologia, l'interesse personale non contano. Se si assume invece – riuscendo dalla metafora, ed utilizzando gli sviluppi più recenti dell'analisi economica – che il comandante sia un politico, sensibile al consenso, si scopre che le deviazioni dalla rotta economica ottimale possono dipendere anche dalla sua miopia, perché il politico non guarda lontano, ma alla prossima scadenza elettorale. Il rimedio? Se l'economia liberale si muove in un sistema di regole democratiche, il comandante può essere cambiato. Non è una garanzia, ma almeno è un'opzione: democrazia, stabilità e crescita possono coesistere.

In ogni caso, la visione liberale è stata messa in seria difficoltà a partire dalla Grande Crisi Finanziaria del 2008. Da quel momento è progressivamente emerso – o meglio riemerso – un altro nazionalismo, quello sovranista. Un'analisi empirica relativa a venti Paesi avanzati nel periodo tra il 1870 ed il 2014 mostra che le crisi finanziarie tendono a far allontanare gli elettori dai partiti tradizionalmente al potere, favorendo il consenso per le posizioni più estreme.

Nel nazionalismo sovranista l'aggettivo "nazionale" è applicato in maniera selettiva e discriminatoria – il soggetto "nazionale" deve essere privilegiato rispetto al "non nazionale" – ed in ogni situazione, anche congiunturale. Per cui la politica sovranista tende ad avere sia un effetto redistributivo che un orizzonte di breve periodo. Nello scacchiere internazionale, al crescere del numero dei governi sovranisti, sarà più arduo individuare norme internazionali condivise, visto che ciascun governo avrà come priorità gli interessi immediati di una o più categorie di consumatori e/o produttori e/o mercati nazionali. Il nazionalismo sovranista tende così a produrre geopolitiche. Tornando alla metafora, non si può più contare sul fatto che le rotte delle diverse navi siano tra loro sempre ed automaticamente coerenti. L'incertezza nei mari aumenterà. Ci sono due possibili scenari estremi, con la realtà delle politiche economiche che andrà, di volta in volta, ad oscillare tra l'uno e l'altro. Da un lato, il dialogo dei comandanti può rendere le rotte compatibili: il coordinamento tra Paesi non è un risultato automatico, ma è ottenibile. Da un altro lato, le navi ingaggiano guerre economiche – tariffarie e finanziarie – con il rischio che sparisca l'aggettivo, e rimanga solo il sostantivo. In questo secondo caso, non si parla più di coordinamento, ma di Paesi leader – dominanti? – e Paesi follower – dominati?. Lo scenario auspicabile è il primo.

La Musa Clio deve ricordare cosa è accaduto in passato, per non ripetere gli stessi errori. La Musa Urania deve ispirare lo sguardo verso le stelle, alla ricerca delle migliori rotte, perché oggi l'unica certezza è l'incertezza:

si stanno solcando acque da tempo inesplorate. Buon vento. Nell'interesse di tutti.

Donato Masciandaro

(Prof.re Ordinario di Economia Politica, Università Bocconi-Milano)

Per saperne di più:

- *Ahir H., Bloom N., Furceri D., 2020, 60 Years of Uncertainty, Finance and Development, March 2020, 57 (1).*
- *Clayton C., Maggiori M., Schreger J., 2025, Putting Economics Back Into Geoeconomics, NBER Working Paper Series, n.33681*
- *Classens S., 2009, The Financial Crisis and Financial Nationalism, in S.J. Evenett, B.M. Hoekman and Cattaneo O. (eds), Effective Crisis Response and Openness: Implication for the Trading System, CEPR, London.*
- *Colantone I., Stanig P., 2019, The Surge of Economic Nationalism in Western Europe, Journal of Economic Perspectives, 33(4), 128-151.*
- *Funke M., Schularick M. and Trebesch C., 2016, Going to Extremes: Politics after Financial Crisis, 1870-2014, European Economic Review, 88, 227-270.*



Perchè gli uomini creano opere d'arte?

Per averle a disposizione quando la natura spegne loro la luce

ELOGIO DELL'ARTE

Le muse inquiete. Storie di una dismissione ineluttabile

Le muse desistono ormai dal sussurrare alle orecchie dei poeti. Licenziate, dismesse, espulse, non sono più oggetto di deferenza ma di autopsia. Sono finite sotto lo sguardo indagatore e circospetto di una cultura occidentale che si chiama continuamente sul banco dei giudici, dei testimoni e al contempo degli imputati, in perenne disamina di sé. Una cultura quasi integralmente impegnata a scrivere note a margine in revisione di ciò che è stata, alla perenne ricerca del nemico interno, di quell'ente malefico da cui prendere le distanze e a cui non concedere mai anche solo una falla nel proprio stato di vigile guardia. Al punto che, nel parossismo dell'introversione, anche quando sembra guardare all'altro in realtà sta riflettendo sulle modalità del proprio sguardo.

Se la musa è la voce del profondo che conduce allo spossamento delle facoltà di controllo dell'individuo per condurre all'epopea, alla dimensione della drammaturgia collettiva, allo spirito-più-autentico di una congerie culturale, allora può divenire la principale indiziata per l'emersione di quella zona d'ombra che sfugge alla luce integrale dell'analisi. E se ancora oggi apparissero, le muse lo farebbero come spettri fuori luogo, refusi romantici in un'epoca che chiede disincanto, non estasi. Non più presenze misteriose da evocare e contemplare, ma motivi di dissezione critica, inauspicabili cadute della coscienza, residui di immaginari obsoleti.

In questa piega storica in cui l'arte deve continuamente dimostrare di essere sintonizzata e impegnata sui mali del contingente, l'idea stessa di "ispirazione" come movente soprannaturale appare inefficace, inadempiente. Eppure, quello che vorrebbe apparire come un atto di emancipazione, non è semplicemente determinato da un conquistato rigore intellettuale, ma determina anche una ridefinizione incerta delle dinamiche della poesia. Se la musa costituiva la assicurazione del genio come privilegio divino, al di sopra della fatica, della disciplina o della responsabilità, la cultura contemporanea si è inavvertitamente esposta a un dilemma potenzialmente fatale e rivelatore circa la provenienza delle sue immagini più oscure. Se non è più possibile appellarsi a una forza trascendente, se l'artista non è più medium ma produttore consapevole, che cosa muove allora l'atto

generativo dell'arte?

Pensiamo per esempio a quanto spesso, per raccontare il proprio lavoro nel contemporaneo, gli artisti si appellino a una forma di morbo, di ossessione, di deformità malata allo scopo di giustificare la propria insistenza su idee, immagini e processualità che ravvedono entro se stessi come ne fossero estranei, e con le quali connotano il proprio operato, lo specializzano e lo rendono riconoscibile, quando non addirittura prevedibile. E allo stesso tempo pensiamo a quanto questa insistenza sia sempre accompagnata dal clima di un'analisi e di un'auto-analisi in cui l'ossessione possa sperare di diventare caso esemplare di interesse collettivo pur nella sua irrimediabile dimensione individuale. Pensiamo a Mark Rothko, a Giorgio Morandi, ad Alberto Giacometti, a Louise Bourgeois, a Félix González-Torres, a On Kawara, a Hanne Darboven, a Roman Opalka... Parole chiave: individuale, ma esemplare.

L'infrequentabilità della categoria dell'ispirazione è una conquista dolorosa delle cognizioni contemporanee, un passaggio indesiderato e ineludibile che disorienta e ci priva della godibilità di un intero livello della gestualità tradizionale dell'arte, ma che allo stesso tempo apre a nuove modalità di esplorazione del reale, a nuovi itinerari di ricerca e di contatto con le radici dell'umano. La decadenza della musa, che dalla propria accezione romantica è ridotta a "spettro fuori luogo", ci costringe a introiettare la responsabilità di quell'oscuro che emerge, a riconoscere che il vero incontro generativo non è quello con un altro mondo da vagheggiare, ma con le tensioni e le contraddizioni del mondo in cui siamo immersi, di cui siamo parte immanente. E a onor di cronaca, questa non è nemmeno la prima delle compagini storiche in cui prevalga l'analisi sul trasporto più o meno incosciente. È però indubbio che i nostri tempi adoperino abbondantemente anche un inatteso senso di sconfitta e scetticismo, di introversione e malinconia, che mal si coniugherebbe con l'approccio analitico.

Quello che la cultura contemporanea – e l'arte del contemporaneo nello specifico – imbastisce contro l'aggregato di sensi costituito dal concetto di "musa", non è solo un tranello inevitabile dell'obsolescenza, ma è talvolta un vero e proprio attacco frontale, di contestazione, decostruzione, dismissione rabbiosa, come avviene lungo il corso del Novecento con molti dispositivi culturali posti in revisione prima dalle avanguardie, e poi dai movimenti marxisti, strutturalisti, femministi, queer, post-coloniali... Il critico, il curatore, lo storico; il museo, la mostra, il piedistallo; il testo, la didascalia, l'apparato espositivo; il concorso, la giuria, il premio... L'ispirazione, quella forza esogena che sembra attraversare l'artista-medium allo scopo di introdurre nel mondo delle entità mistiche prima inimmaginabili, può

essere sostituita dalla dissezione, dal caso, dal processo, dall'esercizio, dal lavoro, dallo scandaglio sistematico delle strutture linguistiche, o, in ogni caso, da una forma di necessaria compromissione col reale. Eppure non tutto della musa sembra dover essere dismesso: se la dimensione medianica e trascendentale non è più praticabile, resta che all'artista sia ancora riconosciuta l'esigenza di farsi tramite, seppure non più profeta, attualizzando un potenziale sociale, facendo emergere forze sotterranee e implicite sottese alla realtà, solo in un ruolo più vicino a quello di un antropologo che a quello di un officiante di riti. Non è ritenuto auspicabile, infatti, che si intesti la facoltà di tracciare segni e gesti di pura, eroica aleatorietà, ma ci si attende che resti piuttosto vincolato e ottemperante a una forza esogena: un'istanza sociale che muoviamo sempre all'arte, e che ha trovato le sue estreme, perverse e contraddittorie conseguenze nei "realismi" dei regimi totalitari.

Quando Paul Cézanne scruta ossessivamente il monte Sainte-Victoire, lo fa con uno spirito analitico che genera una esemplare tensione a due: è l'esercizio di penetrazione dello sguardo, oltre la trappola soggettivizzante dell'impressione, che fa sì che l'arte muova uno scatto decisivo di linguaggio provando a emanciparsi dal non-so-che. Quando André Breton o Tristan Tzara, Max Ernst o Man Ray intraprendono un viaggio alle radici delle facoltà creative, approdano in un luogo delle cognizioni che la psicoanalisi di Freud ha già ampiamente riposizionato dalla trascendentalità divina del mito all'immanenza ultra-umana della psiche e dell'inconscio. Quando Andy Warhol costruisce la sua rigorosissima pantomima dell'arte industrializzata, espelle metodicamente e meticolosamente ogni aspetto di spiritualità dall'opera come spietato, coerente, esemplare prodotto del sistema capitalista e mercantile. Quando Sol LeWitt o John Cage producono opere protocollari, processuali, essenzialmente linguistiche, basate sulla regola o sul caso, radono al suolo ogni parvenza di suggestione, evocazione, allegorismo. Tutti hanno lo scopo spesso dichiarato – Uccidiamo il Chiaro di Luna! – di liberarsi di quella forza che guida la mano come l'angelo nel primo San Matteo di Caravaggio (1599), quello distrutto dalle bombe a Berlino nel 1945: non un ispiratore innocente ed etereo, un canale d'accesso a dimensioni superiori dell'essenza, ma una trappola pedante e oppressiva che guida la penna puntando il dito sulla carta, sotto lo sguardo sbigottito di un Matteo disarmato e impotente.

Tutti gli approcci citati devono quindi, comunque, rendere sommamente conto a un agente esterno che regola, giudica, vieta, misura, accorda, calibra e, seppur liberati dallo spettro della musa, non per questo si sentono indefinitamente liberi di gettarsi nel flusso dell'aleatorio, che resta

l'enorme frainteso di quel «potevo farlo anche io» che distingue gli artisti dagli avventori. Perfino il cliché dell'artista-sciamano impersonato da soggetti così diversi come Jackson Pollock o Joseph Beuys non può fare a meno di disciplina, metalinguaggio, opposizione metodica, evolutiva e razionalizzata al desueto. Non è un caso che siano proprio quelli che il sistema espelle come parvenu a fare appello alla irrinunciabilità di una chiamata, all'ispirazione come attenuante di reato.

C'è però un fronte in cui l'avversione alle **muse** diviene non solo frontale ed esplicita, ma acquisisce anche un'ulteriore dimensione organica e programmatica, ed è quello di una inedita presenza del femminile nell'arte dal secondo dopoguerra in poi che prova a liberarsi del ruolo designato di entità marginalizzata e privata di operatività.

Mi ha sempre colpito che l'antesignano del realismo artistico moderno, Gustave Courbet, nell'opera manifesto *L'atelier del pittore* (1854 – 1855) non abbia potuto fare a meno di raffigurare, accanto a una folla di disperati, la nuda verità nelle fattezze mediatissime e allegoriche di una giovane donna disvelata dalla caduta delle vesti. Pronta e ammirante, in osservanza e in contemplazione delle virtù dell'artista che le dà le spalle, la donna impersona una funzione totalmente ancillare. Una presenza strumentale, tutto sommato non necessaria se non addirittura contraddittoria, inutilmente astrante, rarefatta, retorica, specie se posta a confronto con i propositi enunciati dall'artista: attenersi all'osservazione di una realtà le cui ricchezza e flagranza erano state fino ad allora occultate dalle teorie artistiche e intellettualistiche che relegavano l'arte alla dimensione falsa ed elusiva dell'aulico. Ma nemmeno il realismo può fare a meno di coprirsi le spalle con l'allegoria di una nudità femminile costretta in una posa pudibonda.

Accade invece che Carla Lonzi, a partire da *Sputiamo su Hegel* (1970), ingaggi una revisione radicale della scrittura storica come prodotto di una predominanza maschile data per assodata, scontata, naturale, per ripristinare una soggettività attiva e determinante della donna in seno alla società. Ecco che la cristallizzazione della donna nella musa e nella sua funzione ispirante che lascia corso all'azione maschile diventa una costruzione culturale goffa e inaccettabile.

Emerge quindi una pletora di donne la cui rilevanza non è stata posta in dovuta considerazione: l'artista femminista militante Judy Chicago con *The Dinner Party* (1974 – 1979) inscena una tavolata che idealmente chiama a convegno alcune di queste soggettività obliate, tra cui l'imperatrice bizantina Teodora, Artemisia Gentileschi, Isabella d'Este o Virginia Woolf. Emergono poi tutte le figure femminili sacrificate o restate un passo dietro

a un uomo riconosciuto come unico legittimo artefice della storia: Dora Maar con Pablo Picasso, Lilly Reich con Ludwig Mies van der Rohe, Camille Claudel con Auguste Rodin, Lee Krasner con Jackson Pollock, Sophie Taeuber-Arp con Hans Arp, Ray Eames (Ray Kaiser) con Charles Eames. E poi un'ondata di donne-soggetto, performer che mettono al centro dell'azione significative le funzioni del proprio corpo, per sbarazzarsi del ruolo virginale e pudibondo della musa ispiratrice intesa come entità non attiva, non determinante, non efficiente della storia.

Pensiamo a Pippa Bacca, che con la sua performance *Sposa in viaggio* (2008) decide di attraversare in autostop undici paesi in guerra vestita da sposa, per promuovere la pace e la fiducia nel prossimo: verrà violentata e uccisa a Gebze, in Turchia, quinto paese della traversata che aveva l'arrivo programmato a Gerusalemme. Oppure pensiamo a Adrian Piper con la sua *Catalysis* (1970 — 71): una serie di azioni nello spazio pubblico in cui l'artista provoca, attraverso il proprio corpo e la propria viva presenza, alcune alterazioni nelle reazioni delle folle metropolitane, normalmente abituate all'assopimento e all'indifferenza e qui inavvertitamente poste di fronte a sostanze maleodoranti, cartelli declamatori, comportamenti sconvenienti, deformazioni abnormi dell'aspetto o dell'abbigliamento. Ana Mendieta nelle sue *Siluetas* (1973 — 1977) filma tracce evanescenti del proprio corpo già transitato, lasciate nelle paludi, nell'erba o nelle argille, cercando una misura cosmica e fisica che connetta individuo e ambiente. Regina José Galindo in *¿Quién puede borrar las huellas?* (2003) intinge periodicamente i piedi nudi in una ciotola di sangue per poi lasciare tracce evanescenti del proprio attraversamento tra le vie della capitale guatemalteca, città sconvolta da guerre civili ed epurazioni politiche. Mona Hatoum, artista libanese di origine palestinese che dall'età di 23 anni vive in esilio, con *Corps étranger* (1994) allestisce un padiglione cilindrico in cui isola un'area circolare dello spazio su cui proiettare un video: una telecamera endoscopica percorre il corpo della performer dall'interno dei suoi tessuti, dei suoi condotti vitali, dei suoi organi, capovolgendo privato e pubblico, interno ed esterno, familiare e perturbante, affine ed estraneo.

La lista sarebbe lunghissima, con artiste come Pipilotti Rist, Valie Export, Gina Pane, Tomaso Binga, Marina Abramovic, Rebecca Horn, Carolee Schneemann, Orlan, Cindy Sherman, Shirin Neshat. Oltre ogni tentazione in chiave "quote rosa", in una dimensione storica di superamento delle istanze femministe in una più universale e radicale ridiscussione del ruolo del genere nella società, la persistenza di un atteggiamento di messa in gioco, di presa in carico dei dolori del mondo attraverso la compromissione del corpo della donna, conduce a un capovolgimento degli assunti patriarcali ma anche a una precisa cifra del femminile che non accetta di recitare ruoli

prestabiliti. E preferisce, anche a proprio rischio e pericolo, avventurarsi oltre il campo dell'innocuo. Chi avrebbe mai pensato che il peggior nemico delle muse non sarebbe stato un uomo?

Donato Faruolo

(Direttore artistico di Porta Coeli Foundation, Venosa.)



Regina José Galindo, Quién puede borrar las huellas? (Chi può cancellare le impronte?), 2003, proiezione video, DVD, colore, sonoro, 37' 29



Pippa Bacca, Sposa in Viaggio – Bride on Tour, 2008, fotografia di Sirio Magnabosco



Adrian Piper, Catalysis IV, 1971, documentazione della performance, fotografia in bianco e nero, stampa alla gelatina d'argento su carta baritata



Ana Mendieta, serie Siluetas, Untitled, 1978, fotografia in bianco e nero, stampa alla gelatina d'argento



Carezze d'acqua, di vento e di luce. Che importa il tempo, scuro o chiaro...

CONTRABBANDIERI DI BELLEZZA

Le Muse

Le Muse sono entità plurali e sorelle (figlie di Mnemosine, come abbiamo visto nell'articolo sulla Memoria di qualche tempo fa), separate da noi e dalla dimensione terrena. Nel ricordo, quindi, nasce la sorgente a cui ci appelliamo quando intraprendiamo il cammino dell'espressione. Come a dire, in altri termini, che è dalla storia - biografica e socio culturale, personale e generale - che deriva il nostro messaggio e la sua forma.

A volte capiamo invece che noi stessi possiamo essere quella figura separata a cui rivolgerci per poter comunicare: in fotografia esistono svariati esempi in cui l'autoritratto non è servito tanto come strumento di indagine su di sé, quanto come espediente per attuare un vero e proprio processo di trasformazione. Una metamorfosi che, a differenza di quanto accade in Ovidio, non muta i lineamenti del corpo e la fattezze anatomica, bensì amplia le possibilità del proprio rispecchiamento in immagine. Diventiamo altro da noi - questo sempre, anche quando ci si guarda allo specchio - ma con lo speciale potere di farci messaggeri e ispiratori - quindi musa - di quel mondo che vorremmo dire. Nell'immagine verrà riflessa dunque una figura in grado di comunicare al posto nostro, e che pure ci somiglia totalmente. Un simile processo è messo in atto, per esempio, dall'artista statunitense afrodiscendente Carrie Mae Weems (Portland, 1953), il cui lavoro è attualmente celebrato in un'ampia mostra antologica, "The Heart of the Matter", alle Gallerie d'Italia di Torino. La Weems, nota al grande pubblico fin dal 1990 grazie al lavoro "Kitchen Table Stories", ha focalizzato fin da subito il proprio impegno artistico verso l'espressione e il recupero della propria identità: singola, familiare e culturale.

Quando si entra nello spazio espositivo e si vede Carrie Mae Weems nelle fotografie di grande formato farsi edificio, oltre che persona che singolarmente si incarica di un dialogo impari con l'architettura dell'imperialismo occidentale (nelle serie "Roaming" e "Museums", entrambi iniziati nel 2006) vediamo attuato il processo di cui si parlava all'inizio: Mae Weems è, oltre a sé stessa, quella figura che trasporta in sé il messaggio di tutti quanti appartengono al suo popolo, e dunque a una memoria collettiva.

Di fronte al Louvre, o alle colonne dell'antica potenza imperiale di Roma,

vestita di nero, Carrie Mae Weems diventa la rappresentante immobile di un unico sentimento comune alle generazioni che l'hanno preceduta finora e a cui pure appartiene.

Mae Weems si incarna nella sua stessa **musa**, come lei stessa descrive il suo "sé-alter ego", e si alza come un muro di fronte ai simboli edificati del potere oppressivo delle generazioni e dell'ideologia che hanno diviso il mondo a metà. In effetti anche Carrie Mae Weems è figlia di Mnemosine, musa di se stessa e di tutta la propria discendenza. Gli autoritratti dei "Museums" e di "Roaming", innanzitutto, appaiono negati: l'artista dà le spalle a noi mentre resta immobile immersa in un'architettura che di colpo appare aliena, per nulla in dialogo col suo corpo eretto e solido, sebbene nella proporzione svantaggiosa in cui l'umano si è messo rispetto ai propri edifici.

Anche noi spettatori subiamo contemporaneamente una trasformazione, guardando le immagini di Carrie Mae Weems: diventiamo a nostra volta quei musei, e tutte quelle architetture; guardando le grandi stampe diventiamo edifici che circondano alle spalle l'artista, un accerchiamento involontario quanto significativo operato da noi discendenti, in fin dei conti, di chi eresse quelle architetture, di chi appartiene all'altra metà del mondo. Vediamo dunque una musa di spalle, piccola in un mondo che non le appartiene, e che soprattutto non sta aspettando di essere invocata da noi: parla anzi per sé stessa, per un'altra storia.

Per Carrie Mae Weems prendere confidenza con la propria storia genealogica significa accettare i propri familiari come protagonisti attivi di una tragedia di cui non si scorge più l'inizio, una tradizione che parla molto spesso nell'unico verso di una concreta e materiale difficoltà a esistere. La sconfitta reiterata come ovvia condizione esistenziale è infatti ben presente nel recupero della memoria familiare di Mae Weems.

L'artista racconta bene del filtro obbligato con cui lei e il suo popolo guardano ogni dettaglio del mondo che li circonda: tutto parla, direttamente o per riflesso, della divisione manichea del mondo in cui il popolo nero ha sempre occupato il posto in piedi degli oppressi.

Ogni gesto, come reciterà un intervento testuale del ciclo più famoso dell'artista, "Kitchen Table Stories" del 1990, è politico, frutto di un preciso trascorso intergenerazionale. Nella nota serie, Mae Weems si autoritrae in una sempre identica situazione domestica, composta dal tavolo della cucina, una lampada accesa calata dal soffitto, e qualche immagine a parete. In questo microcosmo, Mae Weems si evolve, si innamora, ha una figlia, soffre: la messa in posa degli scatti è il congelamento delle tappe di un percorso di formazione, la traccia narrativa che collega Mae Weems al mondo universale dell'esistenza, e quindi del dolore, dell'innamoramento, delle relazioni.

In questo caso, precedente ai lavori citati all'inizio, l'autoritratto è usato in funzione metaforica ma pienamente attinente al trascorso biografico dell'autrice. Anche in queste immagini Mae Weems recita una parte, è sé stessa e, allo stesso tempo, un suo sé simbolico, in posa, riassuntivo delle fasi più cruciali della vita e delle donne della sua stirpe (l'ambientazione della cucina vuole essere il palcoscenico privilegiato per scoprire la realtà femminile a cui appartiene, togliendola dallo stereotipo di habitat d'elezione e unico della donna).

La fotografia non trattiene alcun ricordo, ma ne ricrea il senso. Questo passaggio, che qui abbiamo analizzato all'inverso, (dagli esempi più recenti a quelli anteriori), ci dice forse che diventare musa è un percorso che richiede il proprio tempo, che serve guardarsi prima di poter essere l'ente mitico da cui attingere le proprie parole.

Carola Allemandi
(Fotografa e autrice)

Info mostra:

CARRIE MAE WEEMS: THE HEART OF THE MATTER

Gallerie d'Italia - Torino, museo di Intesa Sanpaolo

Dal 17 aprile al 7 settembre 2025

Curatrice: Sarah Meister (former curator del dipartimento di fotografia al MoMa di New York).

In collaborazione con Aperture



Carrie Mae Weems, Galleria Nazionale D'Arte Moderna, 2006-ongoing



INCANTO DANTESCO

“O sante Muse, poi che vostro sono”: Dante e l’ispirazione poetica.

Il primo verso dell’opera che inaugura la letteratura occidentale, il notissimo “Cantami, o diva, del Pelide Achille l’ira funesta...” comincia con un’invocazione: il poeta chiede alla Musa di sostenere il suo sforzo creativo e di concedergli la perizia del canto. È solo l’inizio: dall’Iliade in poi, “ogni pagina della letteratura europea parla delle Muse”, come scrisse saggiamente Curtius, uno dei più eminenti studiosi della letteratura classica e medievale.

Tradizionalmente le Muse nella mitologia classica erano le nove figlie di Zeus e della Memoria, in greco Mnemosyne, una genealogia che pare ripercuotersi al livello etimologico: il termine Μουσα deriva dal protogreco μὶν-σα, la cui radice men/mon è attiva proprio in Mnemosyne (e poi nel latino mens, mentis). Per Platone (Crat. 406 a) il loro nome è legato invece al verbo μᾶμαι, ossia “desiderare, aspirare a qualcosa”. Ad ogni modo, già il vocabolo ci lascia intuire molto della loro essenza: sono figlie della Memoria e sono depositarie delle arti, che tramandano ai poeti ispirando in essi la creazione artistica.

A differenza di altre divinità, le Muse hanno tratti evanescenti e poco connotati; si configurano, infatti, come delle entità astratte e puramente spirituali, al punto che gli antichi non ci hanno offerto descrizioni dettagliate delle loro fattezze o delle loro caratteristiche fisiche. C’era al contrario grande incertezza sia sui loro nomi, sia sul numero e perfino sulle sedi in cui esse dimoravano. Una tradizione che parte da Esiodo vuole che popolassero il monte Elicona in Beozia (più tardi saranno collocate sul Parnaso, altra montagna nei pressi di Delfi) e che ciascuna di esse fosse la depositaria e la promotrice di una specifica disciplina artistica: Calliope era la Musa dell’epica, Clio della storia, Polimnia della poesia innodica, Euterpe della musica, Tersicore della danza, Erato della poesia corale e amorosa, Melpomene della tragedia, Talia della commedia e Urania dell’astronomia. Ad ogni modo, era consuetudine invocare le Muse nei proemi dei poemi epici: non si trattava di una semplice convenzione letteraria, ma un modo con cui il cantore nobilitava la sua materia facendola discendere direttamente dalla divinità; soprattutto in momenti di particolare impegno poetico, era

prassi ritornare a richiedere l'aiuto delle Muse, come fa ancora Omero nel libro II dell'Iliade prima del famoso "catalogo delle navi". Virgilio prosegue nel solco della tradizione omerica: all'inizio dell'Eneide invoca una generica Musa (v. 8: *Musa, mihi causas memora*) affinché lo aiuti a richiamare le cause dell'ira di Giunione, ma nel corso del poema seguono altri appelli: nel VII libro il poeta chiama direttamente Erato, la musa della poesia amorosa, e nel IX, prima di narrare le gesta eroiche dell'antagonista Turno, si rivolge a Calliope, la musa dell'epica.

Oltre a simboleggiare le arti, le Muse erano le protettrici della sapienza e della conoscenza. Cicerone (*Tusculanae V 66*) affermava convintamente che frequentare le Muse significava vivere con l'umanità e la conoscenza (*cum Misis, id est cum humanitate et cum doctrina*): non a caso l'Accademia platonica era collocata in un giardino sacro ad Apollo e alla Muse. Ancora Virgilio, nelle *Georgiche*, aveva chiesto alle Muse non l'ispirazione per la composizione poetica, ma la spiegazione delle leggi fisiche dell'universo (II, 475-478):

*Me vero primum dulces ante omnia Musae,
quarum sacra fero ingenti percussus amore,
accipiant, caelique vias et sidera monstrent,
defectus solis varios lunaeque labores.*

Serpeggia in questi versi una richiesta diversa dalla semplice infusione di versi altamente ispirati: qui le Muse sono latrici di quella sapienza cosmologica che permette all'uomo di superare le paure e le angosce, una aspirazione alla conoscenza che anche l'epicureo Lucrezio credeva fosse il segreto per liberarci dalla superstizione e dai timori della morte.

Nell'età imperiale comincia però a prendere piede un certo scetticismo circa il ruolo tradizionale delle Muse, al punto che Ovidio definisce la sua poesia "Musa iocosa", mentre il poeta satirico Persio, nutrito di dottrine stoiche, orgogliosamente nega di essersi accostato alle cime del Parnaso, luogo tradizionale di residenza delle Muse, per marcare la sua poesia come sincera e rustica, contro una tradizione poetica vuota e lontana dalla realtà. Questo rifiuto delle Muse diviene un topos molto sfruttato nella prima poesia cristiana: autori come Giovenco, Prudenzio e Paolino da Nola condannano la poesia pagana che le Muse rappresentano e ad esse sostituiscono lo Spirito Santo o Dio stesso. Paolino (*Poemata X, 21-22*) dice chiaramente che chi si vota al Signore non può accogliere né Apollo né le Camene (le Muse agresti dell'antica Roma): *Negant Camenis nec patent Apollini / dicata Christo pectora*. Sarebbe troppo lungo ora addentrarsi in una disamina puntuale del complesso rapporto con le Muse pagane instaurato dai tantissimi autori cristiani: se Venanzio Fortunato non intende lanciare crociate contro i

simboli della poesia classica, Arnobio e lo stesso Agostino, in nome della Verità, sconfessano la tradizione delle Muse come dispensatrici di sapienza, perché in mancanza della Grazia divina ogni sapere è da considerarsi fallace. Il vescovo inglese Aldelmo di Malmesbury (VIII sec.) al contrario non vede nelle Muse alcun pericolo di regressione verso il paganesimo, ma le declassa a puri elementi esornativi della poesia, dichiarandosi, come Persio, completamente estraneo alla Ninfe Castalie e alle vette del Parnaso. E così l'umanesimo carolingio non ebbe paura di reintrodurre le figlie di Mnemosyne nel loro ufficio tradizionale di dee ispiratrici della poesia, premurandosi di distinguere il loro ruolo convenzionale dalla matrice cristiana della materia cantata (Alcuino, Angilberto, Rabano Mauro). Si compiva in tal modo un processo di secolarizzazione estetica di figure mitologiche della classicità.

I due elementi che abbiamo testé individuato, ossia le **Muse** come deità dell'arte e della poesia e al contempo emblemi e allegoria della sapienza, sono compartecipi in Dante, il quale, coerentemente con la sua interpretazione della mitologia antica, non le ricaccia nel mondo pagano, ma le assume come elemento di una tradizione epica che non era possibile ignorare (soprattutto per lui che ritiene Virgilio suo "maestro e autore") e altresì le considera un simbolo di un sapere alto che innalza la dignità umana e permette la poiesi del canto. Nove sono le invocazioni che ritroviamo nelle Divina Commedia, e di esse cinque sono dedicate alle Muse. Inf. II, 7-9, Inf. XXXII, 10-12, Purg. I, 7-12, Purg. XXIX, 37-42, Par. XVIII, 82-87.

All'inizio del canto II dell'Inferno, che rappresenta praticamente l'introduzione alla prima cantica, Dante, in procinto di prepararsi "a sostener la guerra / sì del cammino e sì de la pietate" (Inf. II, 4-5), invoca le divinità della poesia (Inf. II. 7-9):

O muse, o alto ingegno, or m'aiutate;
o mente che scrivesti ciò ch'io vidi,
qui si parrà la tua nobilitate.

Se l'invocazione alle Muse si modella sugli esempi che Dante trovava nei poemi di Virgilio, Stazio e Ovidio, notiamo che essa è pronunciata con una sommessa umiltà: al "cantami" di ascendenza omerica o virgiliana, Dante preferisce un "m'aiutate" che palesa la sua consapevolezza di stare per affrontare un'ardua impresa poetica in cui dovrà dimostrare la sua bravura ("nobilitate").

Non a caso il verbo "aiutare" è ripetuto nella seconda invocazione alle Muse nel canto XXXII, dove le dee sono apostrofate con un più familiare "donne" (Inf. XXXII, 9-12):

ma quelle donne aiutino il mio verso
ch'aiutaro Anfione a chiuder Tebe
sì che dal fatto il dir non sia diverso.

Dante ha a cuore la corrispondenza tra elocuzione e oggetto del canto: per raccontare il "tristo buco" della Caina e dell'Antenora, dove sono puniti i traditori dei parenti e della patria, il suo dettato ha bisogno di impiegare "rime aspre e chioce" (XXXII, 1) che egli confessa di non possedere (v. 5: "perch'io non l'abbo"): solo le Muse possono fornirgli quei mezzi espressivi per far sì che il racconto ("il dir") sia esteticamente rispondente al contesto di dolore che caratterizza la zona più bassa dell'Inferno.

Diversa l'atmosfera nel secondo regno. Nel Canto I del Purgatorio l'invocazione alle Muse comunica un maggiore ottimismo: Dante non chiede aiuto, ma, dopo la prova poetica sostenuta nella prima cantica, dichiara, con accenti che richiamano l'ode alle Muse di Orazio (III, 4, 21-2: *Vester, Camenae, vester in arduos tollor Sabinos*) di essersi completamente affidato alle dee dell'arte:

ma qui la morta poesì resurga,
o sante Muse, poi che vostro sono;
e qui Calliopè alquanto surga

L'aggettivo "sante" conferisce all'invocazione quasi un accento religioso da preghiera: l'esortazione alla musa dell'epos Calliope (già presente in Eneide IX 525) e l'invito a innalzare il canto ("surga") richiamano di certo un luogo ovidiano (*Metamorfosi V 338-340: surgit et inmissos hedera collecta capillos / Calliope querulas praetemptat pollice chordas*), ma riecheggiano altresì toni solenni delle Scritture (*Salmo 108, 1-2: cantabo, et psallam in gloria mea. Exsurge, gloria mea; exsurge, psalterium et cithara*). Questo nuovo innesto delle Muse in una atmosfera sacra trova il suo culmine verso la fine Purgatorio, dove il poeta le definisce "sacrosante vergini" (*Purg. XXIX, 37-42*):

O sacrosante Vergini, se fami,
freddi o vigilie mai per voi sofferi,
cagion mi sprona ch'io mercé vi chiami.
Or convien che Elicona per me versi,
e Uranie m'aiuti col suo coro
forti cose a pensar mettere in versi.

Ammirando la processione nel Paradiso Terrestre e sentendo di dover descriver qualcosa di già impossibile da concepire ("forti cose a pensar"),

il poeta apostrofa direttamente Urania, la musa dell'astronomia. Il rapporto con le Muse è però più simpatetico rispetto all'Inferno: per ottenere il soccorso delle dee, in una sorta di *captatio benevolentiae*, il poeta ricorda quanta sofferenza e quanti patimenti ha sopportato ("se fami, freddi o vigilie mai per voi sofferarsi") per dedicarsi strenuamente al servizio dell'arte (cfr. Purg. XXXI 140-141).

Questo rapporto privilegiato con le Muse pare interrompersi nel Paradiso. Qui nel canto introduttivo Dante le ignora e invoca direttamente il dio della poesia Apollo (Par. I, 13-18):

O buono Apollo, a l'ultimo lavoro
fammi del tuo valor sì fatto vaso,
come dimandi a dar l'amato alloro.
Infino a qui l'un giogo di Parnaso
assai mi fu; ma or con amendue
m'è uopo intrar ne l'aringo rimaso.

15

Il poeta è consapevole che la materia della terza cantica richiede uno sforzo estremo: evidentemente non basta più invocare una cima del Parnaso, quella nota come Nisa e sacra alle Muse, ma c'è bisogno anche del sostegno dell'altro vertice, chiamato Cirra (dal nome della città della Focide non lontana dal Delfi) e consacrato ad Apollo. L'immagine intende significare che le conoscenze umane e la perizia tecnica che le Muse gli hanno sinora garantito non sono sufficienti per supportare la poesia del Paradiso, ma è necessario affidarsi direttamente al dio per attendere umilmente una ispirazione mediata dalla grazia divina: dietro Apollo si cela infatti il Sommo Creatore. L'invocazione al dio pagano permette al poeta di far trapelare, pure nella modestia che egli si sforza di mostrare, la sua ambizione per il raggiungimento della gloria poetica, simboleggiata dall'alloro (la "fronda peneia", vv. 32-33), pianta sacra al Apollo (Par. I, 25-27):

venir vedra'mi al tuo diletto legno,
e coronarmi allor di quelle foglie
che la materia e tu mi farai degno.

È Dante stesso, nell'Epistola a Cangrande della Scala, a spiegarci le ragioni di questa scelta: per affrontare una prova intellettuale molto difficile come la riproposizione in versi di una esperienza ultraterrena vissuta tra le sfere celesti, "bisogna chiedere ai poteri superiori una specie di dono" (Ep. XIII, 46: *superioribus substantiis petendum sit, quasi divinum quoddam munus*). Pertanto, parrebbe che il ruolo delle Muse sia da considerarsi esaurito e che per l'ultima fatica poetica, ontologicamente, prima che tecnicamente,

più impegnativa delle altre due, siano fondamentali un sostegno e una benedizione di ben altro livello.

L'esclusione delle Muse dal Paradiso non implica necessariamente, come vuole una parte della critica dantesca, che Dante ne abbia ridotto l'importanza in virtù del loro rappresentare una poesia di ispirazione pagana e quindi inadatta alla teologia e alla verità rivelata; esse al contrario subiscono una cristianizzazione progressiva che dall'essere "donne" nell'Inferno (XXXII), le fa diventare "sante Muse" in Purg. I e "sacrosante vergini" in Purg. XXIX. Il poeta non le ha dimenticate, ed infatti esse ricompaiono nuovamente nel secondo proemio di Par. II, 1-15, stavolta a formare un trio "pagano" con Apollo e Minerva (Par. I, 7-9):

L'acqua ch'io prendo già mai non si corse;
Minerva spira, e conducemi Apollo,
e nove Muse mi dimostran l'Orse.

Basterebbero questi tre versi per illustrare come Dante, in controtendenza rispetto ai primi poeti cristiani, non abbia paura di inserire gli dei della classicità all'interno della sua poesia e di riconoscerne l'alto valore morale e sapienziale. Qui in particolare, le Muse hanno il compito di indicargli le stelle e guidare il suo viaggio in compagnia della dea della sapienza Minerva e del dio della poesia Apollo.

Se dunque le Muse rappresentano per Dante le divinità tradizionali dell'arte alle quali il poeta deve fare appello nell'atto della creazione artistica, tuttavia la vera musa ispiratrice dell'intera sua opera è, come tutti noi sappiamo, una persona in carne ed ossa, colei che gli ha fatto battere il cuore e per cui ha composto le prime liriche e alla quale ha dedicato tutta la sua attività di cantore dell'amore: Beatrice Portinari, figlia del ricco banchiere di origine forlivese Folco Portinari, sposata a sua volta con il banchiere Simone de' Bardi. Beatrice incrociò il suo coetaneo Dante all'età di 9 anni e lo rivide all'età di 18, secondo il racconto, a metà tra realtà e trasfigurazione mitica e poetica, che Dante stesso ci fornisce nella Vita Nova. Senza Beatrice probabilmente oggi Dante non sarebbe per noi il Sommo Poeta che tutto il mondo occidentale conosce e non avrebbe forse nemmeno composto la Divina Commedia, progetto che forse già gli balenava in mente quando scriveva, alla fine della Vita Nova, di sperare un giorno "di dicer di lei quello che mai non fue detto d'alcuna" (XLII, 3).

Al di là delle figure mitologiche figlie di Mnemosyne, nella storia della letteratura, dell'arte e della musica, la Musa è sempre stata, come per Dante, una donna reale, capace di agire, ora tramite una suadente femminilità, ora per mezzo di una delicata finezza intellettuale, con una forza dirompente sugli artisti. Basti pensare alle numerose donne che sono state fonte di

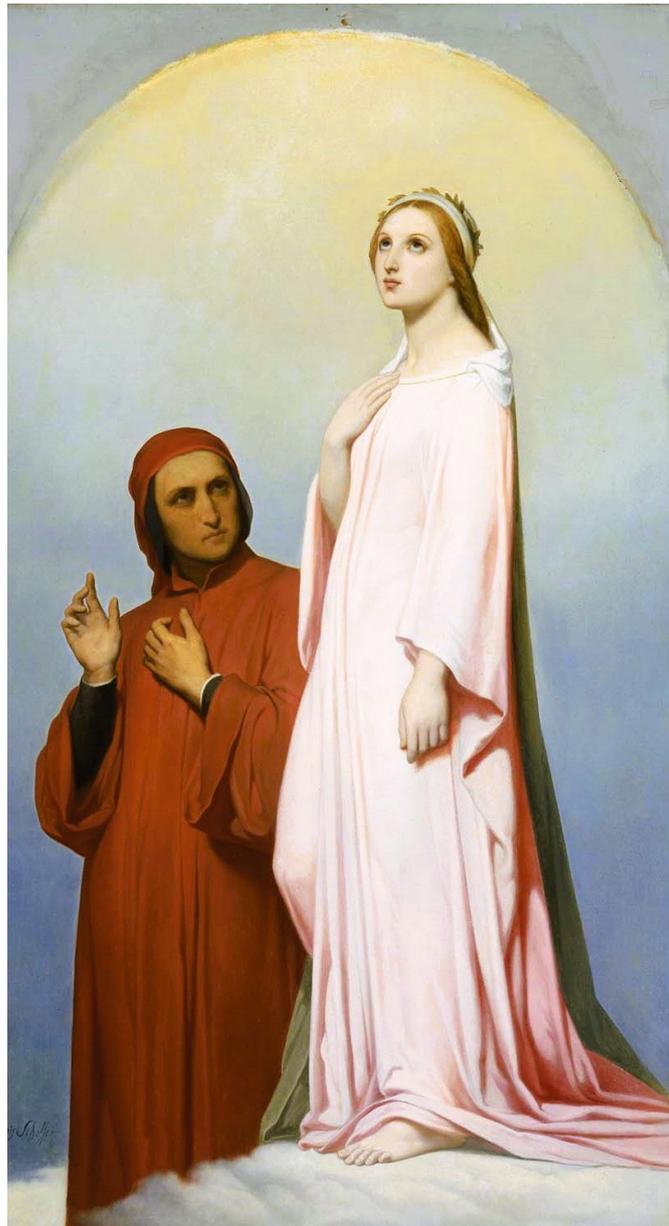
ispirazione per tanti pittori e musicisti. La Fornarina fu la modella amante di Raffaello, Dora Maar "la musa del dolore" per Picasso, Clara Wieck, pianista e compositrice, fu contesa sentimentalmente tra suo marito Schumann e il suo amante Brahms, George Sand fu determinante per l'arte pianistica di Chopin, Alma Mahler, donna intellettuale della Vienna decadente di inizio Novecento, attrasse a sé figure come il marito Gustav Mahler e poi pittori come Klimt e Kokoschka e architetti come Gropius. Sul versante poetico, se troppo note sono Eleonora Duse, attrice e amante di D'Annunzio, o Fanny Targioni Tozzetti, dama fiorentina a cui un Leopardi innamorato e non ricambiato dedicò il ciclo di *Aspasia* (a sua volta notissima etera greca e vera musa ispiratrice del programma politico e culturale di Pericle nell'Atene del V sec. a. C.), possiamo ricordare le donne di Montale, Clizia (Irma Brandeis) e Mosca (Drusilla Tanzi), compagne e amanti trasformate in emblemi di sentimenti e sensazioni, correlativi oggettivi di un sentire la vita come espressione del male di vivere. Gli esempi sarebbero numerosissimi, ma basta allargare lo sguardo all'origine della letteratura italiana per vedere che per ogni poeta la musa ispiratrice è sempre una donna: sulla scia dell'amore cortese che nasce in Francia come segno di omaggio feudale per la dama di corte, la poesia provenzale dei trovatori francesi e italiani, la poesia della Scuola siciliana federiciana (Pier delle Vigne, Jacopo da Lentini) e poi quella stilnovista fiorentina e bolognese (Guido Guinizzelli, Guido Cavalcanti, lo stesso Dante) indentificano nella donna inarrivabile, angelicata, agognata e mai posseduta, la musa ispiratrice di chi vuol essere poeta: senza una donna non si può parlar d'amore, non si conosce la gentilezza, non si possiede altezza di ingegno: in poche parole, non si è artisti. Sono le donne vere, in pratica, a provocare i primi vagiti della storia letteraria europea nelle lingue volgari. Cosa sarebbe della poesia italiana se Petrarca non avesse trovato in Laura la musa alla quale dedicare il suo *Canzoniere*, opera che ha inaugurato una intera stagione poetica durata fino al Settecento?

Queste osservazioni ci trascinano ad una conclusione finale: se è vero che le Muse proteggono la sacralità dell'arte e ne custodiscono i segreti, l'arte stessa, che è manifestazione partecipe di un afflato divino, nasce e trova alimento nel concreto, nella realtà, nella persona umana ed in particolare nella donna: idealizzata o concretizzata, la musa esiste tra noi, proviene dal nostro passato o vive nel nostro presente, ci guarda, ci disdegna o ci accompagna. Solo il Divino ha il potere di creare l'essere dal nulla. A noi mortali è concesso solo di ricomporre e connettere ciò che giace come già dato: il poeta è colui che compone (letteralmente "colui che fa", dal greco ποιητής), che crea qualcosa che non nasce però dal nulla, ma che proviene da una tradizione di saperi e conoscenze che vivono nella memoria. L'arte e l'armonia etimologicamente significano solo questo: "accordare e adattare"

(dalla radice indoeuropea ar). Chi può aiutarci in tutto questo? Proprio loro: le Muse; grandi artisti o semplici tessitori dell'esistenza, noi, come Dante, le avremo sempre come implacabile e imprescindibile fonte di ispirazione.

Fjodor Montemurro

(Presidente della Società Dante Alighieri – Comitato di Matera)



Ary Scheffer: Dante e Beatrice, 1851



*Ogni forma di cultura viene arricchita dalle differenze, attraverso il tempo,
attraverso la storia che si racconta*

GLI STATI GENERALI

Clio, Musa della Storia, propiziatrice del passaggio indolore dalla Monarchia alla Repubblica.

Durante quella sorta di "limbo istituzionale" che si venne a creare dopo l'8 settembre 1943, con il trasferimento repentino della Famiglia Reale da Roma a Brindisi e successivamente a Salerno, il Palazzo del Quirinale rimase nella condizione di Sede vacante, fino alla Liberazione di Roma.

La bandiera sabauda rimase sul Torrino del Quirinale fino all'11 settembre 1943, quando venne ammainata per scongiurare rappresaglie da parte tedesca.

Dopo il Congresso di Bari del CLN, che Radio Londra aveva definito "il più importante avvenimento della politica nazionale dopo la caduta di Mussolini", il 19 febbraio 1944 De Nicola ebbe un drammatico colloquio col Re a Ravello - presenti la Regina ed il Ministro della Real Casa- formulando la proposta previamente accettata dai generali anglo- americani e dai rappresentanti delle forze antifasciste, di nominare il Principe di Piemonte Luogotenente generale del Regno.

Ciò per superare le resistenze del suo interlocutore, restio ad uscire di scena, e per consentirgli- al contempo - di non doversi vedere costretto ad una vera e propria abdicazione. Ciò permise, nel rispetto letterale dello Statuto, di traghettare -in modo tendenzialmente indolore- l'Italia post-fascista alla democrazia, prima ancora che il Popolo fosse chiamato a pronunciarsi sulla futura forma di governo, attraverso il Referendum istituzionale.

Tramite la Luogotenenza era stata salvaguardata la dignità formale del Re, nei confronti del quale De Nicola aveva configurato una "responsabilità oggettiva", nel momento in cui dovette chiedergli sostanzialmente di farsi da parte, proprio attraverso l'espedito tecnico-giuridico in parola. La sofferta determinazione venne ufficializzata dal Sovrano nel suo proclama del 12 aprile 1944, comunicando egli l'intendimento di abbandonare la vita pubblica e di nominare suo Luogotenente generale il figlio Umberto, a decorrere dalla data dell' effettivo ingresso degli Alleati in Roma.

Il giorno successivo alla liberazione della Città Eterna da parte degli Alleati, con regio Decreto 5 giugno 1944, n.140 , Vittorio Emanuele III si risolse pertanto alla nomina luogotenenziale, seppure con una formula che si

prestava all'equivoco" ...Il nostro amatissimo figlio Umberto di Savoia, Principe di Piemonte, è nominato Nostro Luogotenente generale. Sulla relazione dei Ministri responsabili, Egli provvederà in nome Nostro a tutti gli affari dell'amministrazione ed eserciterà tutte le prerogative regie, nessuna eccettuata, firmando i Reali Decreti..."

Malgrado la pericolosa ambiguità, Umberto sgombrò il campo da ogni ulteriore fraintendimento in occasione della c.d. prima Costituzione provvisoria, il Decreto Legge 25 giugno 1944 n.151, da lui siglato come Luogotenente del Regno, statuente-tra l'altro- che dopo la liberazione del territorio nazionale, le forme istituzionali sarebbero state scelte dal Popolo italiano, il quale a tal fine avrebbe eletto a suffragio universale, diretto e segreto, un'Assemblea costituente per deliberare la nuova Costituzione dello Stato.

Con la nuova configurazione della Luogotenenza, venne meno la responsabilità politica del Principe Umberto verso il Re, con la correlata possibilità dell'eventuale revoca della Luogotenenza da parte di quest'ultimo. Contemporaneamente, era avvenuta una "novazione" della fonte del potere Luogotenenziale: non era ormai più il Sovrano, bensì il Governo, espressivo del volere dei Partiti sottoscrittori del "Patto di Salerno", la fonte in parola. Essendo rientrato a Roma già subito dopo la ricordata liberazione, Umberto si era insediato al Quirinale, che idealmente "aveva riaperto i battenti", in realtà mai stati chiusi, in quanto anche durante l'assenza della Famiglia Reale dall' 8 settembre 1943 al 4 giugno 1944, erano rimasti alcuni funzionari ed impiegati del Ministero della Real Casa, in una nebbia giuridico- amministrativa.

Il Governo di Salò ignorò infatti a lungo l'Amministrazione della Real Casa, e non pretese dai suoi dipendenti quel giuramento di fedeltà che era stato imposto, viceversa, agli altri pubblici dipendenti sotto giurisdizione repubblicana .

Circa le vicissitudini del Reale Palazzo, dal diario del Conservatore del Quirinale, comm. F. Villa, risulta che i due ufficiali delle SS Ten. Col. Kappler e Ten. Schultze ignorando il cartello di divieto di ingresso timbrato dalla Ambasciata tedesca, il 12 febbraio 1944 vi erano entrati compiendo un'accurata ispezione, ripetuta quattro giorni dopo con l'asportazione di vari oggetti, vini , liquori e generi alimentari : una vera e propria razzia .

Il 23 marzo, dopo l'attentato di Via Rasella - riporta ancora il diario- essendo state ospitate al Quirinale alcune donne ferite entrate da Porta della Pagliara, irruperono dei soldati tedeschi e reparti della Milizia repubblicana, minacciando rappresaglie Il 24 il personale della Real Casa ivi rimasto, fu tenuto per due ore sotto la minaccia delle armi, mentre vennero compiuti atti vandalici dalla soldataglia nazi fascista, che costrinse a consegnare le armi i Corazzieri.

Per tragico destino, in quello stesso giorno veniva fucilato alle Fosse

Ardeatine il corazziere Calcedonio Giordano, Medaglia d'Oro al VM, facente parte della formazione partigiana costituita dal generale Filippo Caruso con dei militari sbandati dell'Arma.

Il 5 giugno 1944, fuggiti i tedeschi, entrò al Quirinale Eugenio, Duca di Ancona, e vi rientrarono anche numerosi funzionari e Dame di Corte che avevano finalmente potuto abbandonare i loro rifugi, accolti dalla la presenza rassicurante dei Corazzieri e dei Carabinieri armati a presidio del Palazzo. L' 8 giugno sopraggiunse il Luogotenente Umberto, atteso dai Corazzieri in alta uniforme e dagli staffieri in livrea di gala. Dopo l'ingresso al Palazzo, il Principe sabauda, ora investito dei nuovi poteri luogotenenziali, nominò l'avv. Falcone Lucifero nuovo Ministro della Real Casa, la cui configurazione amministrativa venne assai snellita rispetto al lungo periodo (1900-1944) legato al nome del Re-Soldato .

Quasi due anni dopo- il 9 maggio 1946- con decisione inattesa e comunque tardiva ai fini delle sorti della Monarchia, il Re si risolse ad abdicare in favore del figlio, che peraltro sarebbe divenuto Sovrano per un brevissimo arco di tempo, dati gli esiti del Referendum istituzionale che si sarebbe svolto da lì a breve, donde l'appellativo poi datogli di "Re di maggio".

La scelta di Vittorio Emanuele III suscitò delle proteste da parte di quanti, al Governo, la ritennero una violazione dei termini della tregua istituzionale, a partire dal guardasigilli Togliatti. Umberto veniva ad assumere il titolo di Re non più in base ad un'investitura concertata con le forze politiche, come era avvenuto con Luogotenenza, ma secondo le regole dinastiche, in virtù delle quali la fonte del nuovo potere era tornata ad essere quella del Sovrano uscente.

Nell'arco di 2 anni, dal 1944 al 1946, c'era stato, di fatto, un turbinio giuridico -costituzionale che avrebbe potuto diventare materia di studio per i cultori degli studi giuspubblicistici; ma il presidente del Consiglio De Gasperi, in quello stato di nebulosità inquietante, con il mai sopito rischio di una guerra civile, seppe mantenere il consueto equilibrio.

Il 10 maggio dette lettura durante il Consiglio dei Ministri, della missiva indirizzata dal nuovo Re al Governo, nella quale era riaffermata la volontà di osservare gli impegni presi in precedenza. Pertanto nulla cambiava rispetto alla pregressa situazione che Umberto aveva gestito da Luogotenente del Regno.

In pari data, quest'ultimo, su proposta del Presidente del Consiglio dei Ministri, sanzionò e promulgò un articolo unico, nel quale dispose che i decreti da emanarsi dal Capo dello Stato, sarebbero stati intestati al nome di "Umberto II Re d'Italia", così come tutti gli atti giudiziari ed amministrativi che andavano firmati in nome del medesimo.

Dopo l'esito del Referendum del 2 giugno in favore della Repubblica, con la vittoria di quest'ultima , il 13 successivo Umberto II salutò i dipendenti

della Real Casa convenuti alla Vetrata ed i Corazzieri, schierati al centro del Cortile d'Onore al comando del Tenente Colonnello Riario Sforza, mentre nei pressi dell'uscita erano disposti i Granatieri di Sardegna, di cui negli anni Trenta il giovane Principe aveva comandato la Brigata.

Allorché la vettura Reale con lo stendardo sabaudo uscì dal Quirinale, Corazzieri e Granatieri gridarono- per l'ultima volta "Viva Il Re!"

Tutti gli appartenenti alle Forze Armate erano già stati sciolti dal giuramento di fedeltà alla Corona, ma non da quello alla Patria.

Al Torrino fu ammainato il tricolore sabaudo: quella mesta cerimonia di commiato, segnata da intensa commozione generale, costituì il simbolico passaggio dalla Monarchia alla Repubblica, di cui i Corazzieri ed i Granatieri furono i primi testimoni ed eredi, nella continuità fra presente e passato segnata da una tradizione di fedeltà alla Patria, che trascendeva le cangianti forme di Stato.

Dopo il biennio della presidenza provvisoria De Nicola, durante il mandato Einaudi i Corazzieri avrebbero ripreso le insegne e le uniformi con elmo e corazza che avevano dismesso alla partenza del Re, ora aggiornate ai nuovi simboli della Repubblica.

Con D.P. 19 giugno 1946, n. 3 venne abolito il Ministero della Real Casa, i cui compiti amministrativi furono transitoriamente affidati ad uno speciale Commissario, nominato dal Presidente del Consiglio, nella persona del consigliere di Stato Pietro Baratonò.

Il 28 successivo fu eletto a titolo provvisorio Presidente della Repubblica Enrico De Nicola, il quale preferì esercitare le sue funzioni nei locali di Palazzo Giustiniani invece che al Quirinale, sia per rispetto verso l'antica Istituzione monarchica, che per coerenza con quella austera concezione della funzione ricoperta, che lo indusse a rinunciare ad ogni onore.

Il padre del diritto pubblico italiano, V. E. Orlando, nella seduta del 22 ottobre 1947 all'Assemblea Costituente, avrebbe rilevato l'esautorazione più completa del futuro Capo dello Stato repubblicano da parte del Legislatore, dato che venivano trasferiti i poteri che prima erano pertinenti al Capo dello Stato monarchico e per la cui esiguità era stato ritenuto un 'Re travicello', ma si trasmettevano in una misura ancor più ridotta.

La Costituzione della Repubblica entrò in vigore il 1 gennaio 1948, alla qual data il Consiglio dei Ministri in seduta straordinaria deliberò che il Palazzo del Quirinale divenisse la sede ufficiale della Presidenza della Repubblica. Al pomeriggio del 28 giugno 1946 giunse nella piazza omonima lo squadrone dei Corazzieri, che al momento indossavano l'uniforme dei Carabinieri a cavallo, seguiti pochi minuti appresso da un battaglione dei Granatieri di Sardegna. Aperto il portone principale, i due reparti entrarono nel Cortile d'Onore e si scambiarono gli onori militari, mentre suonava l'inno di Mameli

ed il tricolore svettava sul Torrino.

All'interno del Palazzo gli stemmi sabaudi vennero gradualmente rimossi dalle porte, dalle finestre, da vari soffitti, con squadre di decoratori, muratori, falegnami, tappezzieri, vetrai ed artigiani vari, febbrilmente impiegati per cancellare gran parte delle vestigia del cessato Regime.

L'11 maggio 1948 venne eletto Presidente della Repubblica Luigi Einaudi, con il quale il Palazzo del Quirinale tornò ad essere abitato dal Capo dello Stato e dalla Consorte .

In merito alla soppressione del Ministero della Real Casa, l'istituto della Dotazione fu ritenuto di tale importanza, da essere inserito nell' art. 84 della Costituzione, che espressamente recita: "L'assegno e la dotazione del Presidente sono determinati per legge".

La legge ordinaria con cui sarebbe stata data attuazione al dettato costituzionale, fu preceduta da vivaci dibattiti parlamentari.

In particolare, contro il disegno governativo presentato il 15 giugno 1948, mirante all'automatico passaggio dei beni mobili ed immobili già della Corona nella erigenda struttura, il 1° luglio 1948 si levò a parlare al Senato il Nitti. Questi stigmatizzò innanzitutto la scelta della sede in sé, poiché il Quirinale, già "luogo di Re e di Papi", non avrebbe dovuto ospitare la Repubblica; inoltre rilevò l'inopportunità di costituire una struttura che, per dispendio di uomini e di mezzi, appariva in stridente contrasto con le ristrettezze interne del Paese ed eccessivamente fastosa, se comparata con la modestia praticata dai Capi di Stato di altri Paesi occidentali .

Il 31 luglio 1948 il relatore della Commissione referente della Camera sul disegno di legge in questione, on. Ezio Amadeo, volle porre in risalto la diversità che la figura del nuovo Capo dello Stato repubblicano assumeva rispetto al passato, con la necessità di una frugalità di costumi aderente al comune sentire ed al nuovo spirito. Conseguentemente erano stati ritenuti bastevoli per la residenza del Presidente e per la sede della relativa Amministrazione, il Palazzo del Quirinale e la Tenuta di Castelporziano.

In tale ottica di sobrietà, fu altresì ritenuta congrua la somma di 180 milioni, quale stanziamento annuale con cui si sarebbe provveduto alle spese di rappresentanza ed alle liberalità. L'assegno personale del Capo dello Stato, da corrispondere in dodici mensilità, avrebbe dovuto essere fissato nella misura di 12 milioni annui. Sarebbe stato istituito il Segretariato generale della Presidenza della Repubblica, cui per ragioni d'ordine politico e costituzionale andava riconosciuta piena autonomia "quale organo indipendente, per quanto concerne la sua organizzazione e funzionalità interna", fermo restando il carattere pubblicistico della sua amministrazione. Il 6 agosto nel corso della discussione al Senato al Nitti che riteneva peraltro eccessiva anche la somma di 180 milioni, rispose indirettamente il sen. Lussu, asserendo che la Repubblica, frutto di tanti sacrifici,

doveva avere il necessario lustro nel suo massimo organo: "(...) il popolo - soggiunse - per la sua massima rappresentanza e per il suo massimo rappresentante, potrà fare anche dei sacrifici, ma intende esprimere la grandezza degli ideali che lo animano".

Il 9 agosto 1948 entrò in vigore la L. 1077, sulla determinazione dell'assegno e della Dotazione del Presidente della Repubblica e sull'istituzione del Segretariato generale della Presidenza della Repubblica, tuttora vigente con alcuni aggiornamenti.

Tale Organo costituzionale, venne a realizzare la conversione in forma repubblicana del vecchio Ministero della Real Casa, con un assai più ridotto numero di dipendenti.

La nuova forma non comportò- salvo quanto sopra riferito- radicali modifiche all'identità storico- artistica dei prestigiosi Saloni: a titolo di esempio, si può citare quello detto dei Corazzieri (già Sala regia papale), nel quale è dato tuttora ammirare nel soffitto il grande stemma sabauda, cui alla fine dell'Ottocento erano stati aggiunti al di sotto degli affreschi secenteschi, gli emblemi delle città dell'Italia unita.

In ordine alla continuità o meno dei poteri del Capo dello Stato dal periodo regio a quello repubblicano, si ricorda per sommi capi che nel più generale ambito dei rapporti tra di esso ed il ed il Governo, le attribuzioni presidenziali sono assai più limitate di quelle del Re, il quale era titolare del potere Esecutivo (art. 5); era fonte della giustizia, che era amministrata in suo nome (art. 68); partecipava alla formazione delle leggi mediante un atto di vera e propria approvazione (art. 35).

Nella Costituzione repubblicana- viceversa- il Capo dello Stato non è più il vertice dell'Esecutivo, non possiede un potere autonomo di approvazione delle leggi; la giustizia è amministrata in nome del Popolo italiano.

Tito Lucrezio Rizzo

(Avv.to, Prof.re, già Consigliere Capo Servizio Presidenza della
Repubblica)



MONEY INFLUENCE

Le Muse della Finanza: quando gli investitori di successo ispirano come le divinità greche

Nell'antica Grecia, le Muse erano figure divine che ispiravano poeti, filosofi e artisti. Erano simboli viventi di conoscenza e creatività, ciascuna associata a una disciplina: Calliope per l'epica, Erato per la poesia amorosa, Clio per la storia, e così via.

Oggi, nel mondo della finanza, potremmo dire che anche i piccoli risparmiatori hanno bisogno delle loro "Muse": figure carismatiche e competenti che, con il loro esempio e i loro principi, ispirano scelte sagge. Queste Muse moderne non sono dee, ma grandi investitori internazionali le cui idee, come quelle delle Muse antiche, possono guidarci verso decisioni più consapevoli.

In questo piccolo articolo proverò a fare un parallelo tra quattro figure leggendarie della finanza e i loro principi ispiratori, quali elementi indispensabili di un investimento responsabile.

Come le Muse greche, da ognuno di loro possiamo apprendere principi e conoscenze in grado di plasmare il nostro rapporto con il denaro.

Ma c'è un passaggio fondamentale da non dimenticare: i principi devono tradursi in comportamenti concreti e coerenti, che nel tempo diventino sane abitudini finanziarie. È l'azione ripetuta, giorno dopo giorno, a fare la vera differenza nella gestione dei nostri risparmi.

Vediamo come.

Warren Buffett : La Musa del Prezzo e del Valore

Principio chiave: "Il prezzo è quello che paghi. Il valore è quello che ottieni."

Buffett è noto per la sua strategia di value investing: cercare aziende solide, con vantaggi competitivi duraturi, da acquistare quando il mercato le sottovaluta. L'autore ci insegna a guardare oltre il prezzo di mercato. Una società può sembrare costosa oggi, ma se genera profitti stabili e cresce nel tempo, il suo valore reale (cosiddetto valore intrinseco) potrebbe essere molto superiore al prezzo che paghiamo.

Facciamo un esempio: Buffett ha investito in Coca-Cola nel 1988. Allora era una società stabile ma non alla moda. Oggi, solo i dividendi che riceve

superano il 50% annuo rispetto al prezzo pagato. Principio Ispiratore da Seguire: Valuta un'azienda come se stessi comprando l'intero business. Ignora il rumore del mercato. Fai ricerche accurate, non seguire le mode del momento e abituati a valutare il vero valore prima di ogni acquisto.

Ray Dalio: La Musa della Diversificazione

Principio chiave: "Non mettere tutte le uova nello stesso paniere."

Ray Dalio è il fondatore di Bridgewater Associates, uno dei più grandi hedge fund al mondo. Ha promosso il concetto di "All Weather Portfolio", costruito per resistere a ogni clima economico.

Diversificare significa investire in asset che si comportano in modo diverso in base alle condizioni del mercato: azioni, obbligazioni, oro, liquidità, materie prime. Questo riduce la probabilità di grandi perdite in periodi turbolenti.

Un esempio può aiutarci: Un portafoglio basato sul modello All Weather, composto da:

- 30% azioni
- 40% obbligazioni a lungo termine
- 15% obbligazioni a breve termine
- 7.5% oro
- 7.5% materie prime ha prodotto un rendimento medio del 9% annuo con una volatilità molto bassa.

Questo portafoglio tende a mantenere una certa stabilità nel tempo grazie agli andamenti contrapposti delle sue differenti componenti, questa diversificazione permette di ridurre le oscillazioni (quello che in gergo finanziario viene definito rischio) senza rinunciare a un adeguato rendimento atteso.

Principio Ispiratore da Seguire: Anche se un settore o un'azione va male, altri possono compensare la sua perdita momentanea. La diversificazione è una forma di protezione. La buona abitudine da coltivare è il riequilibrio periodico del portafoglio, per mantenere il portafoglio coerente con i propri obiettivi.

John Bogle: La Musa dei Costi Contenuti

Principio chiave: "In un investimento, il costo è certo, il rendimento no."

John Bogle, fondatore di Vanguard, ha rivoluzionato il mondo della finanza creando il fondo indicizzato. Il suo obiettivo: permettere agli investitori di ottenere i rendimenti del mercato a bassissimo costo.

Le commissioni, anche se sembrano piccole (1% annuo), nel lungo termine possono ridurre il rendimento complessivo del 20-30%. Bogle ha dimostrato

che è molto difficile per i singoli investitori e i “gestori attivi” battere il mercato dopo aver sottratto i costi troppo elevati.

Principio Ispiratore da Seguire: è importante selezionare strumenti finanziari che offrano una struttura di investimento semplice, economica e trasparente per far crescere i tuoi risparmi. L’abitudine vincente è quella di monitorare attentamente le spese e prediligere strumenti efficienti.

Benjamin Graham: La Musa del Lungo Periodo

Principio chiave: “Nel breve periodo il mercato è una macchina per giocare alla roulette, nel lungo periodo è un veicolo per remunerare (bene) e proteggere i nostri soldi”

Benjamin Graham, maestro di Warren Buffett, ha scritto il libro fondamentale “The Intelligent Investor”. Il suo messaggio centrale: il tempo è il miglior alleato dell’investitore.

I mercati oscillano molto nel breve periodo, ma nel lungo periodo tendono a premiare quelle aziende che hanno fondamentali solidi. Investire con un orizzonte temporale lungo (10 o 20 anni) riduce i rischi e aumenta le probabilità di successo.

Un esempio chiave: chi avesse investito appena 10.000 euro sull’indice S&P 500 nel 1990, oggi avrebbe oltre 200.000 euro nonostante tutti gli alti e i bassi di mercato il risultato sarebbe stato straordinario

(ben 190.000 euro), ma quanti hanno goduto di queste performance? Pochissimi. Perché l’avidità e la paura hanno dettato i nostri comportamenti, scommettendo sempre e solo su rendimenti nel breve periodo.

Principio Ispiratore da Seguire: Pazienza, disciplina e tempo battono le scommesse di breve periodo. Coltiva l’abitudine di non reagire impulsivamente ai movimenti del mercato e mantieni la rotta.

Come i poeti cercavano ispirazione dalle **Muse**, così oggi possiamo lasciarci guidare dalle figure che hanno scritto la storia della finanza.

Non per imitarle ciecamente, ma per capire i principi dietro le loro azioni.

Warren Buffett, Ray Dalio, John Bogle e Benjamin Graham ci insegnano:

- Il valore conta più del prezzo. Cerca valore, non solo sconti (Buffett)
- La diversificazione è sicurezza. Non mettere tutte le uova in un solo paniere (Dalio)
- I costi devono essere minimi. Scegli strumenti economici e trasparenti (Bogle)
- Il tempo è il nostro miglior alleato. Abbi pazienza e guarda al lungo periodo (Graham)

In un mondo pieno di rumore, scorciatoie e promesse irrealistiche, lasciarsi ispirare da queste Muse moderne può fare la differenza tra investire con

saggezza o cadere nella trappola dell'emozione.

La vera ispirazione, infatti, si realizza solo quando i principi diventano abitudini. I grandi investitori ci mostrano la via, ma sta a noi costruire ogni giorno comportamenti coerenti, disciplinati e sostenibili nella gestione del denaro.

Seguendo questi esempi e trasformandoli in routine personali, anche il piccolo risparmiatore può affrontare i mercati con più serenità e migliori risultati.

Cristofaro Capuano

(Financial Coach)



Su quale capo il cielo pone la sua corona di stelle?

PER CONQUISTARE IL CIELO

Elizabeth Lee Miller, o della roccaforte mistica della femminilità

*"Sembravo un angelo di fuori. Mi vedevano così.
Ero un demonio, invece, dentro.
Ho conosciuto tutto il dolore del mondo fin da bambina."
(Lee Miller)*

Monaco di Baviera, 30 aprile 1945, Lee Miller e David Sherman, fotografi al seguito delle forze armate americane, entrano in un lussuoso appartamento al numero 16 di Prinzregentenplatz. Dopo essersi aggirati per i diversi ambienti, raggiunta la stanza da bagno, Miller si spoglia, riempie la vasca da bagno con un'abbondante schiuma, e una volta immersa, chiede al suo compagno di scattarle una foto. Quello scatto (in realtà più di uno) divenne storia, icona di una verità che non poteva essere detta altrimenti. Quell'appartamento era di proprietà di Adolf Hitler, quell'appartamento era il suo famoso nido d'aquila.

Lee Miller nacque il 23 aprile 1907 a Poughkeepsie, nello stato di New York. Il padre Theodore era un ingegnere, inventore e uomo d'affari di origine tedesca (con un interesse particolare per la fotografia che trasferì presto alla figlia, introducendola ai segreti della ripresa e del laboratorio), la madre Florence, donna tenace di origine canadese, scozzese ed irlandese. A soli sette anni Lee subì una violenza sessuale (in seguito alla quale contrasse anche la gonorrea) che la segnò profondamente.

Vent'anni dopo in una strada del centro di New York, la Miller venne per caso salvata da un sicuro incidente da Condé Montrose Nast, l'editore delle prestigiose riviste di moda Vanity Fair e Vogue.

Nel marzo di quello stesso anno Lee divenne la protagonista della copertina di Vogue. Era nata una stella; per due anni la giovane Miller fu l'indossatrice più ricercata, incarnando la figura di donna glamour, elegante ma rivoluzionariamente moderna.

Posando per Alfred Stieglitz e Edward Steichen padri della fotografia artistica, Lee Miller divenne il volto angelico e desiderato delle campagne

di successo di Vogue e Vanity Fair, nonché l'anima indiscussa dei party che Condé Nast organizzava nel suo favoloso appartamento di trenta stanze a Park Avenue.

Ma in quegli anni Lee comincia anche a studiare metodi e tecniche dai grandi professionisti dai quali veniva ritratta.

Nel 1928 però, all'apice della carriera, uno scatto di Edward Steichen la coinvolse in uno scandalo. Un suo ritratto a figura intera venne utilizzato per la pubblicità di assorbenti femminili. Per la prima volta l'immagine di una donna veniva associata ad un prodotto così intimo e personale.

Le reazioni e le proteste non tardarono a divampare.

Un anno dopo, Lee Miller lascia l'America e raggiunge l'Europa. Soggiorna a Firenze e Roma, prima di trasferirsi a Parigi, cuore pulsante delle avanguardie artistiche.

Nella capitale francese il destino la pone sulla strada di Emmanuel Radnitzky al secolo Man Ray, fondatore del dadaismo americano e primo fotografo surrealista. Lee diviene ben presto non solo **musa** ispiratrice (collaborando attivamente al ricercato percorso creativo dell'artista), ma sua compagna e complice di una straordinaria stagione di arte e passione. Come chi scopre una luce nella notte e ne vuole la fiamma,

i tre anni di collaborazione, segnarono profondamente la storia di entrambi.

Tornata a New York nel 1932, Lee Miller apre uno studio fotografico con il fratello Erik, ricominciando a collaborare con la rivista Vogue, nella doppia veste (è il caso di dire...) di modella e fotografa.

Ai ritratti su commissione e foto commerciali alterna scatti artistici, che le permettono di partecipare a diverse mostre collettive. Nel 1933, Julien Levy, visionario mercante d'arte fondatore dell'omonima galleria newyorkese, organizza l'unica mostra personale a lei dedicata.

Nella grande Mela, durante una delle tante serate mondane a cui era solita partecipare, Lee conosce Aziz Eloui Bey, un ricco funzionario ministeriale di origini egiziane che sarebbe divenuto il suo primo marito e che seguirà trasferendosi in Egitto. Qui la Miller affascinata dall'ambiente esotico del Cairo e l'arido deserto, realizza foto cariche di sorprendenti suggestioni. Ma ben presto il suo matrimonio si trasforma in pura noia e routine e Lee decide di far ritorno nella sua adorata Parigi.

Nella capitale francese ritrovati Man Ray, gli amici di un tempo e nuove e vivificanti conoscenze, una volta ancora durante una festa in costume, incontra un uomo che illuminerà la sua vita, è Roland Penrose, pittore e storico britannico, nonché celebre collezionista d'arte del 900.

Insieme si trasferiscono in Cornovaglia e in quelle che passeranno alla storia come le "vacanze surrealiste", Lee ritrae in scatti iconici gli amici che presto li raggiungono: Man Ray, Max Ernst, Leonora Carrington, Paul Éluard, André Breton, Jacqueline Lamba e Pablo Picasso.

Ma lei, Lee, sapeva che l'angelo è oscuro, che l'angelo è maculato, e può chinarsi nella foga della iena...

Allo scoppio della Seconda Guerra Mondiale, Miller ottenne di poter seguire sul campo l'esercito americano come reporter e prima tra le fotografe di guerra.

Tra il 1939 ed il 1945, con tenacia e passione implacabili, documenta le drammatiche vicende di un brutale oltre ogni limite, conflitto.

E' al seguito dell'avanzata delle truppe alleate a Saint-Malo, assiste alla liberazione di Parigi, alla battaglia dell'Alsazia, all'incontro fra le armate americane e quelle russe a Torgau, e documenta con crudo verismo, gli orrori dei campi di concentramento di Dachau e Buchenwald.

Con la sua inseparabile Rolleiflex, Lee realizza un reportage per Vogue all'interno del quale una foto la ritrae accanto ad un misero cumulo di ossa e un piccolo gruppo di deportati tratti in salvo, mentre esclama Believe it ! Ha l'ardire di mostrare con i suoi scatti l'effetto delle bombe al napalm, ma le foto le vengono sequestrate, e viene anche denunciata per essere entrata in zona di combattimento, violando i termini del suo ingaggio. Ma la musa iconica e consapevole che aveva incantato la rutilante Parigi Surrealista e Dada, non arretra dinanzi alla cruda essenza dell'Espressionismo più estremo e cupo, continuando imperterrita nel suo afflato di verità.

Dopo gli orrori della guerra Lee abbandonò progressivamente la fotografia per ritirarsi a Farley Farm House, proprietà dell'East Sussex acquistata nel 1949 con il marito Roland Penrose, divenuta ben presto un felice luogo di ritrovo per artisti e amici intimi della coppia.

Qui la Miller si reinventò superba cuoca gourmet, organizzando cene surrealiste, e preparando piatti estremamente sperimentali, come il pollo verde o il pesce azzurro, ispirati in parte, pare, alle opere del pittore J. Mirò.

Come un fiore in fiamme...

Lee Miller ebbe una personalità complessa e tormentata. Dotata d'alto ingegno e di vitalità creativa, si spinse spesso oltre ogni limite, pur mantenendosi sempre sulla vetta, nel reame dell'estetica.

Aveva un talento sensibile alla gioia, alla levità dell'intelligenza. Trasformò attraverso i suoi scatti, ogni esperienza in forme d'arte. Giovinezza e sfrontatezza, fede nell'istinto e nel metodo, senso di libertà assoluta e tensione verso l'estremo, e a volte perfino il fidarsi nel caso, avevano reso la sua fotografia unica e irripetibile permettendo agli occhi del mondo di vedere ciò che fino ad un attimo prima avevano spesso a malapena guardato.

Il figlio Antony Penrose, dopo la sua morte (avvenuta il 21 luglio del 1977) decise di raccogliere, studiare, e catalogare la sua straordinaria opera, trasformando Farley farm House in uno splendido museo dove, accanto alla produzione di Lee Miller e di Roland Penrose, sono oggi esposti anche tutti i capolavori della loro collezione privata.

Per saperne di più: <https://www.doppiozero.com/lee-miller-e-man-ray-moda-amore-e-guerra>

Edoardo Delle Donne



Lee Miller, modella



Lee Miller, corrispondente di guerra



Le parole non sono la fine del pensiero, ma l'inizio di esso

IL PICCOLO GLOSSARIO

Nella cupa ebbrezza del tempo: le Muse

Esistono parole che condensano in sé una miriade di significati e che sanno rivelarci come dei piccoli simboli preziosi, la via più breve alla comprensione, anche di ciò che in apparenza, può sembrare inesprimibile. Questo è un piccolo glossario di quelle parole.

Nella cupa ebbrezza del tempo: le Muse

*"Destatevi nove muse, cantatemi una melodia divina"
Emily Dickinson*

Sopravvivere nel ricordo dei posteri era per gli antichi Greci così come per i Romani, l'unica forma di immortalità alla quale un uomo potesse aspirare. Soltanto la memoria era in grado di ampliare i ristretti confini dell'esistenza tramandando nel tempo, le gesta e le opere dei mortali. Persino gli dei erano consapevoli che, senza ricordo, la loro gloria sarebbe stata incompleta, e dunque vana.

Al termine della creazione del cosmo, Zeus chiese allora agli altri abitanti dell'Olimpo cosa avesse dimenticato, e gli immortali risposero che mancava una divinità destinata a celebrare per sempre la sua magnifica opera, facendo giungere all'orecchio delle future generazioni degli uomini, l'eco di tale impresa.

Fu così, contro l'ascia irreparabile del tempo, che secondo il mito ripreso da Pindaro nel perduto Inno a Zeus, nacquero le Muse, le ancelle degli Dei. Erano nove e proteggevano le varie forme di poesia e d'arte: Clio (poesia epica), Urania (astronomia e geometria), Melpomene (tragedia), Talia (commedia), Tersicore (poesia corale e danza), Erato (poesia amorosa), Calliope (poesia elegiaca), Euterpe (lirica monodica), Polimnia (danza e canto sacro).

<https://www.youtube.com/watch?v=jCnjC8knH2U>



Raffaello Sanzio: Parnaso, 1510-1511



Sono le note, come uccelli che si sfiorano, che si inseguono salendo sempre più in alto, sino all'estasi...

ULTIME NOTE

Musa acuminata

Entra ogni giorno con il tuo passo leggero su questo palco illuminato, ed elevati in alto come una fiamma, **Musa**. Che il pavimento tappezzato sia il tuo cielo rigato da raggi stellari; afferra l'argenteo del vento e prendi spazio, è il tuo turno, danza e canta per noi.

Pier Macchie'

(Maschera e compositore)

<https://youtu.be/LOZV52PUHTQ?si=-YnD7Ue1DEQ1BtJY>

The image shows a musical score for the piece 'Musa acuminata'. It consists of five staves: Violini 1, Violini 2, Viole, Violoncelli, and Contrabbassi. The music is written in 4/4 time. The Violini 1 staff has a treble clef, while the others have bass clefs. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics. A 'allarg.' marking is present above the Violini 1 staff in the final measures. There are also some yellow highlights on the notes in the Violini 1 and Violini 2 staves.

Musa acuminata

POST IT

Sognando William S.

(La magica notte d'un sogno d'estate)

Cos'è una commedia? Sono parole che abbiamo vestito a festa, sono le nostre piume di pavone, è la nostra apertura alare, i nostri colori di farfalla, il nostro più alto ornamento o abbellimento.

Dal talento di Carla Latorre una lieve e originale rilettura della commedia shakespeariana "Sogno d'una notte di mezza estate".

Sotto lo sguardo compiaciuto della musa Talia, una compagnia di teatranti viene ingaggiata per mettere in scena uno gioioso spettacolo.

Ma gli attori, avvolti nella muta felicità del giorno estivo, nel suo sguardo che brilla, vigila, riluce nell'oscurità degli alberi, verranno trasportati in una serie di equivoci e di malintesi e perderanno la bussola, coinvolgendo anche gli spettatori in un sorprendente e onirico viaggio.

In scena il 22 luglio nell'ambito del "Piccolo Festival delle Arti 2025" organizzato dal Circolo Culturale La Scaletta, con la Compagnia Metateatro e le musiche del duo Luneduo.

Nel video il backstage della commedia:

<https://youtu.be/B4tGgOfERF0>

Scritto e diretto da Carla Latorre con la compagnia Metateatro.

Accompagnamento musicale dal vivo del duo Luneduo : Arpa, Linda Contini Violoncello, Piero Dattoli.

Con: Monica Ambrosecchia, Emilio Andrisani, Nicola Cardinale, Marianna Dimona, Emilia Fortunato, Marienza Matera, Patrizia Minardi. E la speciale partecipazione di Andrea Altieri e Greta Bruno

QUADERNI DE “LA SCALETTA” - ARACNE EDITRICE

Nel dicembre 2024 i Quaderni de La Scaletta hanno celebrato i loro primi quattro anni di pubblicazione con un splendido volume in edizione cartacea ,ad opera della casa editrice Aracne di Roma, e comprendente i testi più interessanti e coinvolgenti delle firme più prestigiose.

Di seguito i link di riferimento.

<https://www.aracneeditrice.eu/it/pubblicazioni/quaderni-de-la-scaletta-edoardo-delle-donne-9791221816310.html>

<https://www.aracneeditrice.eu/it/rivista/quaderni-de-la-scaletta-.html>

SOSTIENICI

I Quaderni de La Scaletta sono una rivista indipendente del Circolo culturale La Scaletta, coordinata da Paolo Emilio Stasi, e curata da Edoardo Delle Donne.

Non abbiamo finanziatori o sponsor che sostengono le spese di impaginazione e delle tecnologie del sito, questo ci rende liberi di curare al meglio ogni aspetto di quello che facciamo senza nessuna influenza esterna. Il punto di forza dei Quaderni sono i contenuti, e la partecipazione entusiasta di grandi firme dell'arte, della cultura e del mondo universitario oltre che di giovani di sicuro avvenire.

Tuttavia questa libertà ha un prezzo non sempre facile da sostenere. Noi (insieme al tecnico responsabile Giuseppe Vizziello e alla segreteria organizzativa Gabriella Sarra) curiamo in prima persona tutti gli aspetti del sito, dai contenuti al contenitore, e per tale motivo se il nostro progetto editoriale ti piace e desideri che possa continuare il suo percorso libero, una piccola offerta che ci aiuti a sostenere i costi di produzione sarebbe davvero gradita. Questo ci permetterà di continuare a proporre una rivista con sempre più alti standard di qualità nei contenuti e nelle proposte.

In alternativa potresti offrire (di persona o tramite versamento...) allo staff dei Quaderni:

- 1) un caffè
- 2) una colazione di lavoro
- 3) una cena

Modalità di versamento:

Circolo culturale La Scaletta Via sette dolori 10
75100 p.iva 01351960777 cod. Univ.5RUO82D
coordinate Iban: IT05W0833816100013013000410
(conto corrente acceso presso la BCC di Alberobello e Sammichele di Bari-Filiale di Matera).

Causale: contributo per i Quaderni de La Scaletta

COPYRIGHT

Alcune delle immagini inserite nei testi non sono opere degli autori (tranne dove espressamente dichiarato) né sono di loro proprietà. Tali immagini vengono pubblicate in forma degradata e, coerentemente con le finalità della rubrica, senza fine alcuno di lucro, per scopi esclusivamente didattici, nel rispetto del comma 1-bis dell'articolo 70 della legge n. 633 del 22 aprile 1941, "Protezione del diritto d'autore e di altri diritti connessi al suo esercizio". Tuttavia, qualora la loro pubblicazione violasse specifici diritti d'autore, si prega di comunicarlo per la relativa rimozione.



Coordinamento del progetto

I Quaderni sono un progetto del Circolo culturale La Scaletta

Responsabile: Francesco Di Pedè

Ideatore e Curatore: Edoardo Delle Donne

Digital & Social Media: Gabriella Sarra

Design e sviluppo del sito a cura di Giuseppe Vizziello.

Il logo dei Quaderni è stato ideato da Francesco Mitarotonda.