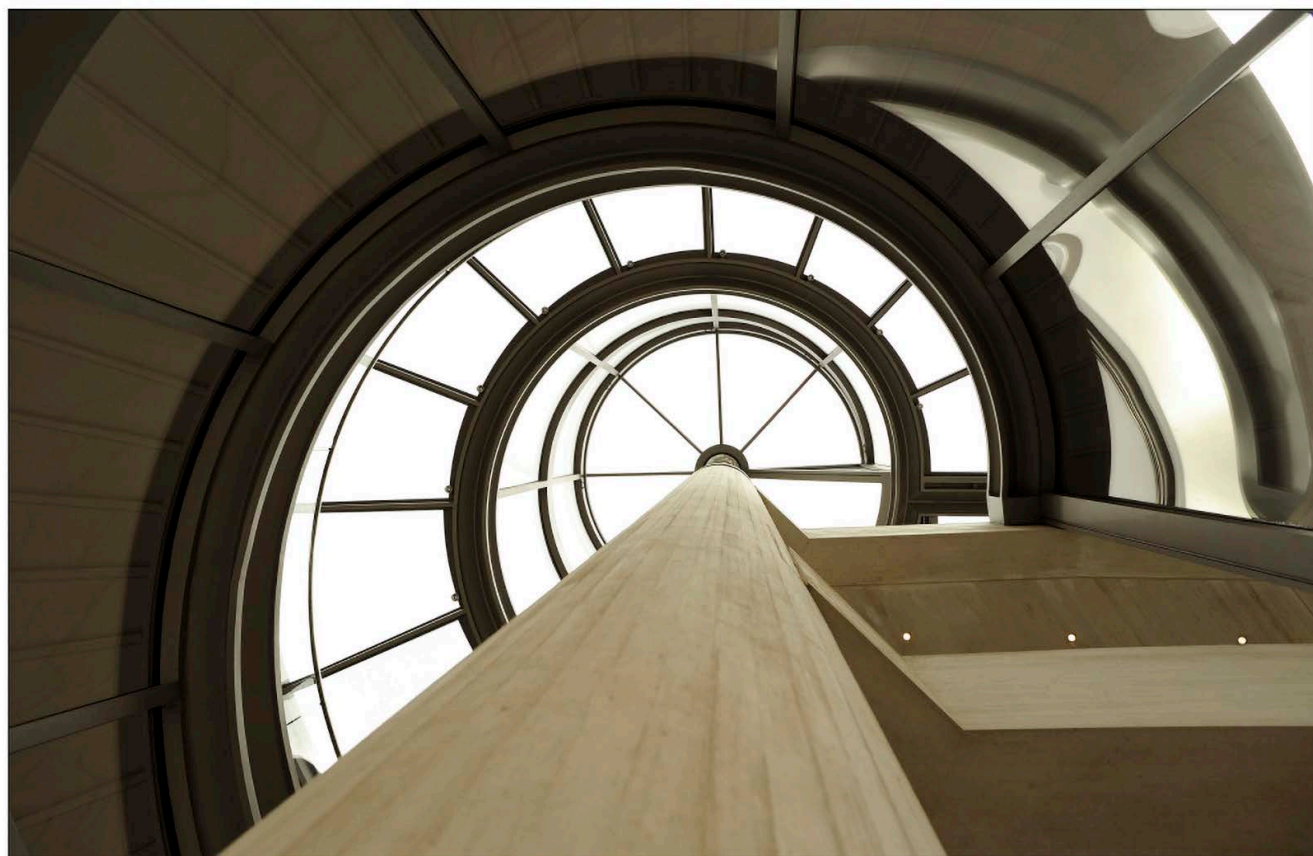


DIGITI



Linee diritte e linee curve

nr. 4-giu. 2025



UNIVERSITÀ
DI TRENTO

DiGiTi - Rivista manoscritta
LINEE DIRITTE E LINEE CURVE

INDICE

Adriana PAOLINI, Linee di scrittura e di orizzonti p.5

Scrivere in corsivo (rubrica a cura di Paola Pisetta), Dalle
linee dritte alle linee curve p.9

LIBRI DI SCRIVERE E DI COSTRUIRE

Andrea ANDREATTA, Di ferri e d'oro - Le prime legature decorate p.15

Andrea FOCHEs, Linee calligrafiche in progetti di lettering p.22

Daniele CAPELLETTI, Linee dritte e linee curve nella pratica dell'apprendimento:
sottolineatura, evidenziatura e cerchiatura p.27

Raul GARCIA BALESTENA, Scrivere con le linee e scrivere con le curve.
Una questione materiale p.34

ESPRESSIONI

Sara ERMINI - Matteo THÉODULE, Linea dritta e linea curva :
metafore dell'esistenza umana p.37

Cristina GHIRARDINI, "Per dispetto ballerò" p.43

Marina Rossi, Linee di un lamento antico. Il 'parlando-rubato'
nell'opera corale del primo Ligeti p.50

VISIONI E COSCIENZE

Francesco Luigi FRACCHIA, Viaggiare, un cammino fra le curve p.56

Lorenzo TUCCI, Trincee p.68

STORIE ECULTURE

Maddalena BALDO, Confini tracciati col righello: la conferenza di Berlino e la spartizione dell' Africa p. 72

Francesca DE MOLA, Tra linee dritte e linee curve: uno studio sulla prospettiva p. 78

Gianna ADAMI, Linea retta e linea curva: forme archetipiche del linguaggio grafico p. 84

Mattia OSS BALS, Scrittori dritti e scrittori curvi p. 93

Luigi TRAMONTI, Neogiacobini e conservatori liberali. I congressi dei giovani Turchi a Parigi 1902-1907 p. 97

Voci (rubrica a cura di Sergio Delfi), Linee diritte in un mondo storto. Intervista a Carlo Martinelli p. 105

SGUARDI

Teresa FRISCHIA, Sguardo Curvopoli p. 111

Elisabetta MORELLI, Quency a spasso osserva p. 116

Sara MAINO, Dal contenimento alla liberazione p. 122

Storie illustrate (rubrica a cura di Giovanni Almici), China p. 128

Le autrici e gli autori. Una breve presentazione

DIGITI. Rivista manoscritta

ISSN 3035-2843

nr. 4 - giugno 2025:

«Tres digiti scribunt sed totum corpus laborat»

Lavorano le dita col corpo e la mente: la fatica del seminar parole.

La Rivista, pubblicata in edizione digitale sul sito teseo.unitn.it, nasce da un progetto didattico dedicato allo sviluppo delle potenzialità della comunicazione mediante la scrittura a mano ed è realizzato da student*, dottorand* e docenti del Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università di Trento. DIGITI propone un medium comunicativo alternativo alla prassi quotidiana, recuperando gesti e usi grafici meno utilizzati nella comunicazione verso l'esterno. La varietà di scritture, di lingue e di sistemi di scrittura presente nella rivista intende offrire un ampio panorama di forme di espressione grafica e linguistica.

* Si ringraziano i docenti e il personale tecnico-amministrativo del Dipartimento di Lettere dell'Università di Trento per il sostegno e la collaborazione.

DIRETTRICE RESPONSABILE: Adriana Padini

COMITATO SCIENTIFICO: Serenella Baggio, Elena Franchi, Aldo Galli, Andrea Giorgi, Marco Goggi, Federico Laudisa, Emma Mighario, Denis Viva

COMITATO DI REDAZIONE (Studenti, dottorandi, alumni): Giovanni Almici, Andrea Andreatta, Agnese Bee, Lavinia Braguglia, Antonella Cosentino, Letizia D'Inca, Sara Dal Molin, Francesca De Mola, Letizia Dini, Teresa Friscia, Raul García Balesterna, Francesca Ligorio, Dennis Mantovan, Luca Novella, Mattia OssBals, Irene Parietti, Vanessa Planchet, Sergio Rolfi, Elisa Rugolotto, Anita Sisino, Arianna Viesi, Sofia Alice Zavattini.

Publicato da
Università degli Studi di Trento
via Calepina 14, - 38122 Trento
casaeeditrice@unitn.it / teseo@unitn.it
www.unitn.it / <https://teseo.unitn.it>

L'edizione digitale è rilasciata con licenza Creative Commons BY-SA
©2025 - Gli autori per i testi

Ideaione, progetto grafico e impaginazione del quarto numero di Digiti a cura del Comitato di Redazione; impaginazione della copertina a cura di Paolo Chisté.
È prevista la distribuzione gratuita di eventuali copie cartacee.

L'immagine in copertina è stata creata con i caratteri in lega tipografica messi a disposizione dal Laboratorio Fabricharte di Trento (DIGITI: "ombra" corpo 48pt; nr. 4 giu. 2025: Spanton corpo 16pt; Titolo del numero: Spanton corpo 24pt), mentre il motto della Rivista, «I manoscritti non bruciano», è stato dattiloscritto con una macchina Olivetti Lexikon 80 (1949-1959). Per le pagine delle copie stampate è stata utilizzata la Carta Favini "Le Cirque" avorio 80 g/m²; mentre per la copertina la carta Fabriano ElleEnne formato 100 x 700mm 200 gsm.

In copertina:

Luca Chisté

"Le forme della città" (Berlino, Deutsches Historisches Museum, edificio e scala di Ieoh Ming Pei)

In IV:

"Le forme della città" (Hamburg, St. Pauli)

LINEE DI SCRITTURE E DI ORIZZONTI

di Adriana Paolini

La scrittura può essere fatta di linee che si stagliano dritte sul bianco della pagina a costruire lettere da leggere senza fatica, affrurate da linee curve che, addolcendole, le completano: andamenti posati perché chiunque desideri avvicinarsi a un testo abbia l'agio di farlo, cogliendone segni e parole. Per realizzare questo, se scriviamo a mano, possiamo utilizzare il cosiddetto stampato minuscolo: alla lontana somiglia alla prima della scrittura corsiva, utilizzata a cominciare dalla fine del sec. VIII e il IX, nel periodo in cui Carlo Magno non solo conquistò buona parte dell'attuale Europa, ma promosse anche un progetto culturale di ampio respiro. L'obiettivo principale era dare l'opportunità a tutti, in particolare ai bambini, di imparare a scrivere e a leggere (i testi sacri); per questo la scrittura doveva essere chiara e posata, tracciata lettera per lettera. A queste forme si rivolse Francesco Petrarca, quando lanciava strati contro le faticosissime scritture gotiche, spezzate e compresse, e a queste linee dritte e curve si rifecero gli umanisti nel Quattrocento.

La scrittura può complicarsi in legamenti efficaci per andamenti veloci, ma quelli, a volte, quasi deprimano le lettere, che si lasciano andare con svolazzi e tratti artificiosi, tanto rapidi quanto difficili da leggere.

Potremmo tornare alle minuscole corsive altomedievali, alla cancelleresca e anche alle forme grafiche di epoche moderne, ma basterebbe sfogliare questo numero di *Digit* per vedere le variegate forme cui antichi e autori hanno affidato parole e pensieri. Corsivi (a volte troppo) veloci, scritture più posate: oltre ai contributi sono arrivate testimonianze di fatiche fisiche e intellettuali ineffatte, di resa davanti alle (proprie) scritture 'ingovernabili'.

Sono stati disegnati corpi tondeggianti, aste che si muovono sopra e sotto il rigo; gli spesso sono legati agli strumenti, così come lo erano in epoche più antiche, quando la punta della penna d'oca veniva tagliata in modi diversi, temperata, per ottenere le forme ritenute più adatte a riempire le pagine di libri e documenti.

Forse dovremmo inaugurare una rubrica aperta ai lettori, perché ci rimandino indietro, ci restituiscano le loro, di fatiche.

Il tema di questo quarto numero non era semplice ma, anche stavolta, coloro che hanno raccolto la sfida sono riuscite/i nell'intento di tracciare linee di

pensiero, di confine, e anche rigli musicali; hanno disegnato andamenti circolari sorprendenti, di canti e di memorie.

Ei sono state raccontate storie di linee su quaderni di scuola, su carte geografiche, su materiali così miriadi di determinare le forme di scrittura. Le arti hanno sollecitato riflessioni e sperimentazioni, metafore di quotidianità alla ricerca di una svolta.

Non è semplice tracciare una linea, specie se a mano libera. Non è semplice seguire, una linea, che sia dritta o che sia curva. Bisognerebbe sapere quanto la linea debba essere lunga, quanto stretta; se, in certe circostanze, sia più efficace una linea retta o una che si inarchi. Le linee si intrecciano, a volte sono inclinate, in discesa o in salita; girano in tondo a formare un cerchio o un'ellisse, forse sono archi concentrici. Indicano percorsi o limiti, direzioni e spazi. Insegnano a riconoscere spazi e parole ma anche a desiderare di andare oltre un orizzonte che di certo non ci tiene chiuso e chiuso dentro.

Si cerca coerenza in una linea di pensiero, per tentare di far ordine dividiamo con una linea (immaginaria) ambiti e parti della nostra vita, o ci tiriamo una linea sopra...

Ne tracciamo una e cerchiamo di arrivare in fondo, a quella linea... c'
sarebbe da chiedersi che cosa ci sarà mai, in fondo. Ci auguriamo che alla
fine ci sia un tesoro, come al termine delle linee curve d'un arcobaleno.
O che non abbia mai fine, come in un labirinto.
"Sento l'eco (della mia voce che mi chiama per trovarmi)
ascolto il mimbombio (dei miei passi che mi inseguono)
perceptisco l'ausimone (del mio franto mentre fuggo)
distinguo i rumori della lena che mi chiama in aiuto
presto attenzione al cadere delle foglie
mi tengo in equilibrio sulla musica del mio cuore
odo sussurrare il mio nome ma è la mia voce (che mi chiama per trovarmi)".
Ha perso il filo del discorso, povero Minotaurò, e Arianna pastroppo
l'ha ritrovato.

DALLE LINEE DRITE ALLE LINEE CURVE

Paola Pisetta

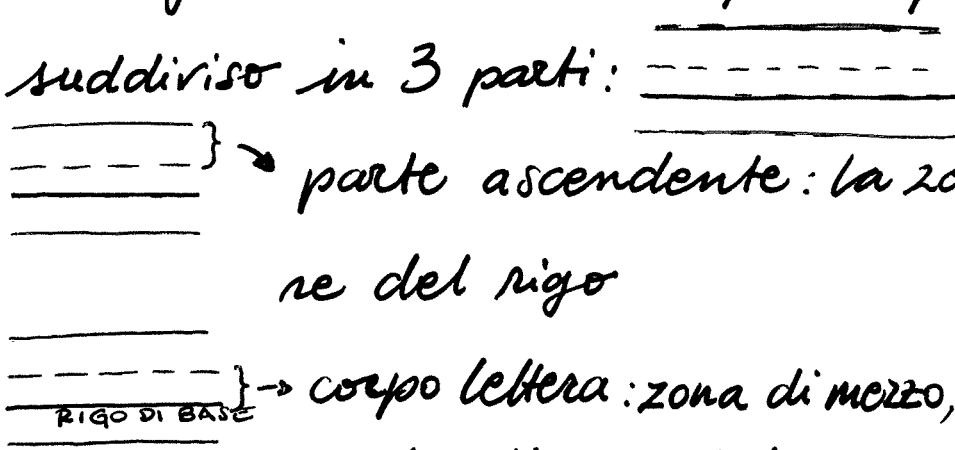
La scrittura corsiva viene tracciata con linee curve che devono rispettare proporzioni e intervalli precisi, difficili da ottenere senza una chiara idea delle regole che ne tracciano i limiti.

Nella scrittura quotidiana si potrebbe credere che queste regole siano superflue, tuttavia questa conoscenza permette il raggiungimento di una scrittura pratica e piacevole alla vista.

Prima di concentrare l'attenzione, tuttavia, è indispensabile comprendere la struttura su cui esse vengono costruite, il rigo di scrittura.

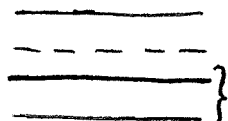
Il rigo più comune, con le righe equidistanti tra loro, dà il semplice riferimento del rigo di base, ove poggiano tutte le lettere. Nel suo spazio è lo scrittore che modula i tratti affinché ogni lettera rimanga leggibile senza che i tratti ascendenti di un rigo interferiscano con i tratti discendenti del precedente. Certo il più comune, ma non l'unico. I quaderni per le prime classi delle elementari presentano righe con altezze differenti e ogni spazio accoglie parti diverse delle lettere.

Il rigo di scrittura in questi quaderni è suddiviso in 3 parti:



parte ascendente: la zona superiore del rigo

corpo lettera: zona di mezzo, dove si trova anche il rigo di base

 } parte discendente: posta nella parte inferiore del rigo.

Queste rigature, o griglie, possono variare nella proporzione tra corpo e ascendenti/discendenti per stile di scrittura, come nel caso di stili calligrafici differenti; ma è possibile costruirli sul proprio stile di scrittura o per meglio adattare il testo allo spazio del foglio.

Compiuto come è composto un rigo è ora necessario capire come le lettere vengano disposte su di esso. Prendendo come esempio l'italica⁽¹⁾, ~~po~~ è possibile notare che le lettere hanno un'altezza maggiore rispetto alla larghezza, la proporzione è di 2/3 per il corpo, mentre la proporzione tra corpo e appendici è, solitamente, di 1:1.

A questo punto è possibile disegnare il rettangolo che conterrà il corpo lettera sul rigo: □ e' anche possibile segnare solo gli angoli, così da mantenere il foglio più pulito

La precisione non è essenziale, ma l'attenzione può favorire l'allenamento della vista a queste proporzioni.

Attraverso questa griglia è ora possibile allenare il movimento⁽²⁾ delle lettere. È possibile anche togliere le curve delle lettere, così da non dover controllare più cose contemporaneamente:

Д.С.Е.И.И.Д.И.И.

Nel sequire il tracciato delle lettere si uniran-
no i punti della griglia, le lettere ottenute
saranno grezze ma non per questo
illeggibili (3)

Con la stessa griglia è possibile allenare anche le legature, quei tratti che nel corsivo vanno ad unire le lettere tra loro

ti z d gh ::::::::::

Dal punto in cui termina la prima lettera si procede, attraverso il tratto più breve, verso il punto nel quale inizia la lettera successiva.

Una volta che si è compreso il funzionamento dei tratti è possibile procedere arrotondandoli secondo il proprio gusto.

a e c d h i m n u ::::

Sempre attraverso lo stesso tipo di esercizio è possibile notare in quale modo vengano creati gli occhielli delle lettere

con ascendenti e discendenti:

:ghiljf:.....:

- (1)-(2) I° numero di Digi p.13 "Il movimento del corsivo"
- (3) il metodo utilizzato e' stato insegnato da Maria Valentimuzzi che l'ha utilizzato nei suoi corsi di scrittura

DI FERRI E D'ORO - LE PRIME LEGATURE DECORATE di Andrea Andreotta

La Rilegatura è l'arte di riunire, con estetica e solidità, un volume rivestendolo con una coperta di tessuto, di pelle, di pergamena, con il titolo dell'opera e una conveniente decorazione. La Legatura impreziosisce e valorizza il volume, rende bella la biblioteca ed il salotto, facilita l'uso del libro e ne assicura la conservazione.

Pio Colombo

Nella seconda metà del XV secolo, mentre la stampa a caratteri mobili faceva sentire i suoi primi influssi, era già in uso rivestire i libri con il cuoio, che veniva inciso e decorato a secco, utilizzando ferri e fregi. Maestri di queste tecniche erano gli Arabi, che le impiegavano già da alcuni secoli. Per decorare il cuoio utilizzavano

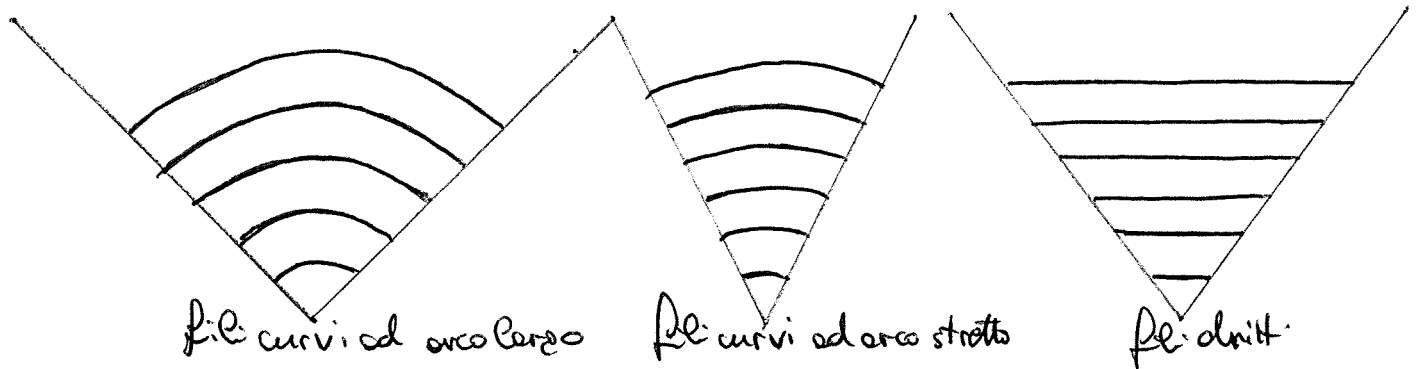
lacche e oro liquido o in polvere, che veniva applicato a pennello.

Si deve invece ad artigiani della corte di Aragona, nelle botteghe di Napoli, l'invenzione della doratura a Camina, verso il 1470. Un punto di svolta epocale nella decorazione delle coperte.

La tecnica prevede l'applicazione dell'oro sotto forma di Camina sottilissima, con l'uso combinato di collanti e ferri caldi. I ferri per dorare si dividono in: filetti dritti, palette, rotelle, angoli, mandorle, fuselli e filetti a curve.

Fili dritti e fili curvi sono utilizzati per delineare gli spazi geometrici di decorazione, ed erano largamente impiegati nelle rilegature rinascimentali. Una serie completa di fili curvi comprende due o più archi, e per ciascuno diversi raggi di curvatura. Per realizzare i fili dritti, a seconda delle lunghezze si possono utilizzare: i fili dritti, corti ma molto presi,

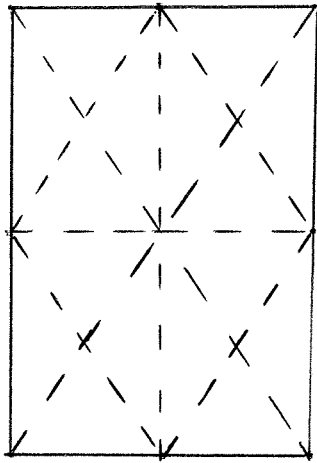
oppure palette e rotelle, per decorare l'intera lunghezza delle aperte.



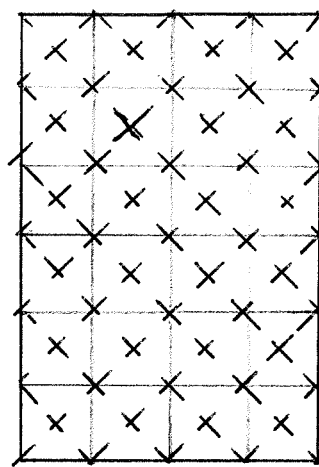
Qui sopra è riprodotto il saggio di diversi piccoli ferri: alcuni raggi di curvature per ~~diver~~ due archi diversi, e diverse lunghezze di ferri dritti.

Per comporre un decoro si procede realizzando un bozzetto su carta, individuando riquadri e riferimenti. Delimitate l'area e si suddivide in quadranti e si tracciano le diagonali, individuando i centri. Continuando con questo schema si ottiene la griglia per la decorazione o seminata, tra le più semplici da eseguire. Da quadranti e diagonali si può facilmente ricavare la rosone centrale: l'intreccio di rettangolo e rosone si presta ad una infinità di variazioni,

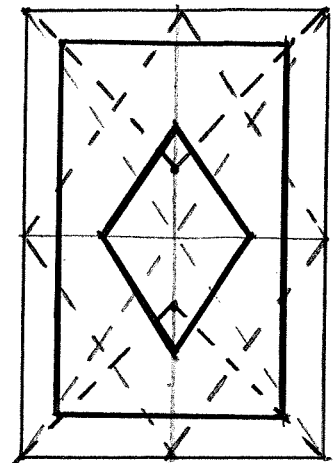
su cui venivano costruite le rilegature a fili
diritti e curvi fino al tardo rinascimento italiano.



[divisione in
quadranti e
diagonali



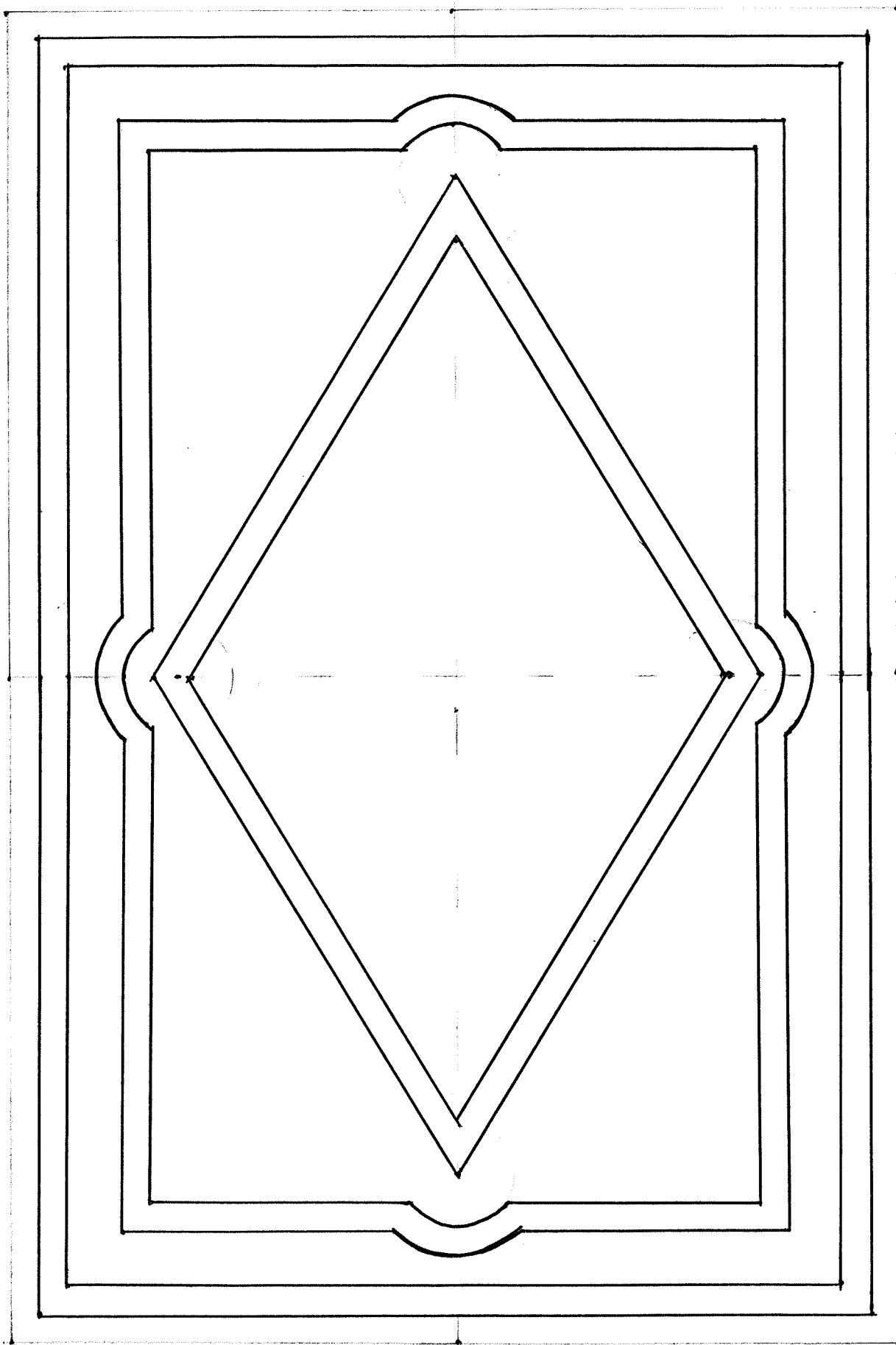
griglia per la
decorazione
a seminato

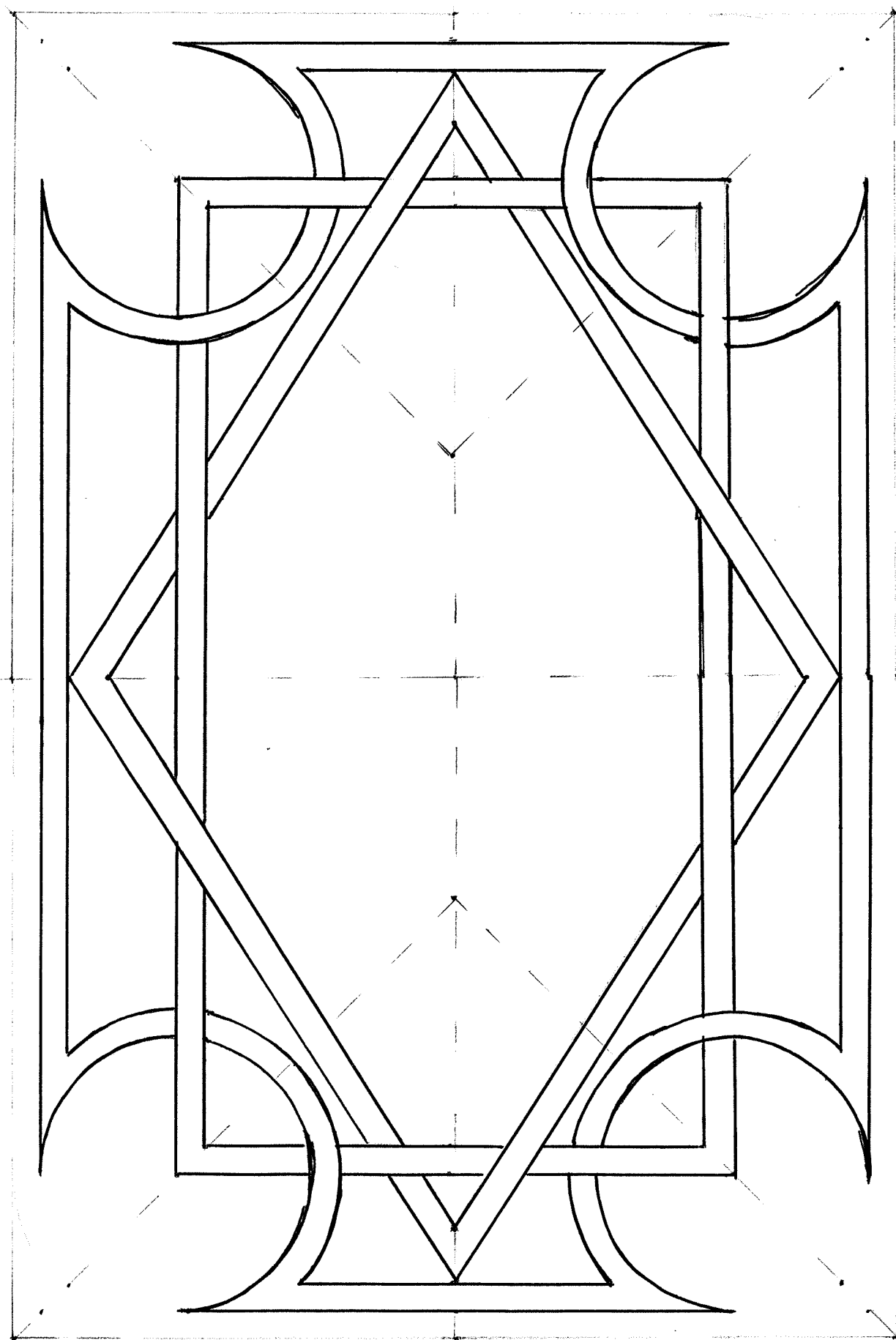


schema base di
rettangolo e
losanga

Nelle pagine seguenti sono presentate due legature
rinascimentali, costruite sullo schema rettangolo - losanga
a fili doppi, diritti e curvi. Ne è riprodotto solo lo
schema di base, tralasciando fregi e ornati.

La prima è una legatura eseguita a Firenze ad inizio '500
per il papa Leone X, su un manoscritto di Biondo Flavio,
Roma Triumphans.





Bibliografia

- PIO COLONBO, La Legatura artistica - Storia e critica, Editrice Raggio, Roma 1952
- PIO COLONBO, Il Legatore di libri, vol. II, Libreria Editrice Internazionale, Torino 1914

LINEE CALLIGRAFICHE IN PROGETTI DI LETTERING

Andrea Foches

Le forme tipografiche alfabetiche sono strutturate attraverso l'interazione di linee spezzate, rette e curve, secondo criteri compositivi che rispecchiano l'eredità storica della scrittura. Esse rappresentano l'esito formale di una transizione durata millenni: dai segni figurativi delle prime scritture pittografiche e ideografiche a sistemi grafici di natura fonetica, progressivamente razionalizzati e astratti.

Per questo motivo, all'interno dei corsi di Lettering che conduco, accompagno gli studenti in un percorso di esplorazione delle radici storiche ed evolutive delle forme alfabetiche, combinando l'analisi teorica con la sperimentazione pratica.

Il lavoro in aula inizia con la progettazione di sistemi pittografici originali e prosegue con la reinterpretazione di antiche scritture, attraverso l'uso consapevole di strumenti calligrafici.

Nell'arte calligrafica, le lettere scritte su carta sono il risultato di segni gestuali tracciati con uno strumento specifico.

Il calligrafo non disegna contorni, ma genera linee la cui morfologia grafica è determinata da una combinazione di fattori: la forma e la consistenza della punta dello strumento, la sua inclinazione rispetto al rigo di scrittura e il ductus, ovvero l'ordine, la direzione e il numero dei tratti che compongono ciascuna lettera. In alcuni stili inoltre, assumono un ruolo decisivo anche la pressione esercitata sul supporto e la velocità del gesto.

Nel caso si voglia riprodurre una determinata scrittura antica, come ad esempio l'Onciale, che veniva tracciata con strumenti a punta tronca, è necessario conoscere anche la corretta proporzione tra l'altezza delle lettere e la larghezza dello strumento.

Tali nozioni sono generalmente reperibili nei manuali specializzati di arte calligrafica, ma una volta compresi i concetti fondamentali, risulta didatticamente stimolante proporre agli studenti l'analisi diretta di riproduzioni di manoscritti originali.

Qualora si disponga di documenti in alta definizione, è possibile

dedurne le inclinazioni di esecuzione, nonché il rapporto proporzionale tra l'altezza delle lettere e lo spessore dello strumento scrittorio.

L'osservazione di pagine complete consente inoltre di rilevare la frequenza e la varietà delle forme di ciascuna lettera, mettendo in luce varianti significative e soluzioni formali specifiche, spesso determinate dall'impiego di legature, ovvero dall'unione grafica di due o più lettere in un unico gesto continuo che dà origine a un glifo unitario.

Ad esempio, nel corso delle attività laboratoriali, gli studenti sono stati coinvolti nella progettazione grafica di titoli di copertina per ipotetici romanzi thriller, la cui trama narrativa ruotava attorno al ritrovamento e allo studio di antichi codici manoscritti, che guidavano il protagonista alla scoperta di verità misteriose e celate nel tempo.

Il progetto è partito dalla selezione di una scrittura storica di riferimento, scelta che spesso è ricaduta sull'Onciale, diffusa tra il IV e il VII secolo soprattutto nei contesti religiosi del

mondo latino-cristiano.

L'attività ha previsto un'analisi formale mirata a cogliere le caratteristiche distintive di questo stile: forme tondeggianti che tendono a richiudersi in senso circolare, l'alternanza tra lettere maiuscole e minuscole e la presenza di ascendenti e discendenti ridotte, che mantengono le lettere sostanzialmente racchiuse entro un sistema bilineare, tipico delle scritture capitali.

L'Onciale, pur apparendo arcaica, risulta sorprendentemente leggibile e in un certo senso attuale, soprattutto se si considera la tendenza contemporanea all'ibridazione tra lettere maiuscole e minuscole nel disegno di molti logotipi.

Dalla fase calligrafica su carta si è poi passati alla digitalizzazione e alla rielaborazione al computer dei titoli, concludendo il lavoro nell'impaginazione di tutti gli elementi costitutivi della copertina. I titoli, realizzati in stile Onciale, avevano la particolarità di essere composti da parole latine e incentrati sulla parola Codex, evocando gli antichi manoscritti che guidavano il protagonista del romanzo nelle sue ricerche.

codex
detectus

codex
insidiarum

codex
mirabilium

codex
imperfectus

codex
obscurus

Linee dritte e linee curve nella pratica dell'apprendimento:

Sottolineatura, evidenziatura e cerchiatura

Daniele Cappelletti

Nell'ambito dell'istruzione, i giovani studenti che si avvicinano alla cultura scritta acquisiscono tecniche di apprendimento atte alla semplificazione della lettura e dello studio dei testi: la sottolineatura, la cerchiatura e la evidenziatura.

Questi strumenti di apprendimento, pur essendo altamente soggettivi^① e non necessariamente impartiti in modo univoco da parte degli insegnanti appaiono, ad oggi, largamente impiegati sia in forma analogica, sia in forma digitale^②.

Date queste premesse, lo studio svolto in questo elaborato suggerisce un'indagine nell'approfondimento preliminare all'apprendimento della sottolineatura, dell'evidenziatura e della cerchiatura, incentrata non tanto su principi di correttezza applicativa, bensì sulla coerenza dello svolgimento. Nella pratica, sottolineature, evidenziature e cerchiature sono prodotte dall'impiego di linee aventi forme, colori e lunghezze variabili, disposte su uno o più livelli che, pur essendo impartiti con rigidità da parte degli insegnanti, rimangono comunque sensibili alla volontà e comodi di chi li utilizza secondo quanto ritenuto dall'autore di questo elaborato come "vantaggioso"^③.

Il principio del vantaggio è da considerarsi fondamentale per meglio comprendere le dinamiche che conducono allo apprendimento prima, al far proprie, poi, le tecniche in esame.

Diversamente dal passato^④, l'insegnamento della sottolineatura e dell'evidenziazione è sempre più praticato da parte degli insegnanti in quanto ritenuto necessario per la lettura e lo studio delle discipline. È questo il caso nello studio della grammatica proposto dalla docente di scuola secondaria ormai in pensione Anna Marosi. Così come è stato da lei spiegato, l'evidenziazione e la sottolineatura sono tecniche importanti da apprendere durante il percorso scolastico (in particolare per coloro che frequentano gli ultimi anni di scuola Primaria e per gli studenti appena approdati alla scuola Secondaria di Primo Grado), in quanto assistono alla focalizzazione dei concetti salienti e alla memorizzazione attraverso l'impiego di colori contrastanti che favoriscono lo sviluppo e l'allenamento della memoria visiva. La cerchiatura, inoltre, concorre alla creazione di mappe concettuali, utili a facilitare e velocizzare concetti altrimenti complessi. Una volta acquisita la tecnica, gli studenti si ritrovano liberi di disporre degli strumenti di apprendimento qui indagati nel modo a loro più comodo (vantaggioso, appunto) e disporli anche al di fuori del mondo scolastico, quindi nella vita di tutti i giorni. Data la diffusa conoscenza di questi sistemi di semplificazione, non è inusuale osservare un uso professionale della sottolineatura e della cerchiatura.

Sono questi spesso utilizzati nel mondo dell'amministrazione per velocizzare la compilazione di pratiche burocratiche o documenti precompilati, dove viene richiesto agli utenti di cerchiare parole, sottolineare frasi o lettere/numeri corrispondenti a risposte standardizzate (come, ad esempio, schede anamnestiche nella sanità pubblica), oppure ancora apponendo sottolineature al fine di indicare dove apporre date o firme in documenti ufficiali, quali contratti. Più limitativo l'uso dell'evidenziazione, in quanto richiede la presenza di strumenti scrittori adatti⁵ che andrebbero a compromettere la velocità e l'economicità richieste (sebbene non sia raro vederne il loro impiego presso sportelli aperti al pubblico quali banche o uffici comunali).

La professionalizzazione di queste tecniche offre, quindi, un ulteriore livello di indagine nelle forme dell'apprendimento, ovvero un apprendimento non mediato direttamente dalla istruzione, ma acquisito per mezzo di una consuetudine non necessariamente collegata dai processi di copiatura di pratiche acquisite scolasticamente. È forse questa, più che l'istruzione in sé, a contraddistinguere un bagaglio culturale che si potrebbe denominare "epidemico" per la sua diffusione, e mutabile per via delle libertà applicative. Ciò conduce all'assenza di una rigidità normativa e all'assenza di una codifica ben definita, quindi ad un impiego imprevedibile e incoerente che, per necessità o volontà di differenziazione conduce ad un mutamento dello svolgimento pratico⁶. Questa dimensione, tuttavia, non va a contrapporsi o compromettere

le formule dell'istruzione, le quali concorrono per mezzo degli insegnanti a codificare e normalizzare certe pratiche, piuttosto che abolirle^②.

Il lavoro qui proposto si pone come una riflessione incentrata su pratiche di semplificazione largamente impiegate, spesso in modo non coerente alle forme impartite dall'istruzione, e sulle ipotesi che possono essere alla base di certe differenze pratiche.

Da scorriti di documentazione riscontrato in merito alla sottolineatura, alla cerchiatura e all'evidenziatura non permettono di trovare e trarre conclusioni certe, né ipotesi scientificamente valide, ma consentono di introdurre una dimensione "originale" nell'approccio a strumenti d'apprendimento "vantaggiosi" sia in ambito pratico, che nella vita di tutti i giorni.

Note:

- ① Parlare di soggettività nelle pratiche dell'istruzione prese in esame (ovvero sottolineatura, evidenziatura, cerchiatura) significa riconoscere in queste un prodotto umano volto con finalità di rappresentazione. Tale dimensione "soggettiva" è derivata da un esame grammatico-lessicale sui significati dei termini indagati in questo studio su: Dizionario Medico: Dizionario Italiano con grammatica essenziale ~~Garzanti~~ Garzanti Linguistica, UTET, Milano, 2003 per quanto riguarda i termini e significati di sottolineatura e cerchiatura; Accademia della Crusca: <https://accademia.dellacrusca.it/it/consulenza/evidenziare-evidenziatore-evidenziazione/33595> per il termine e significato di evidenziatura.
- ② Si fa riferimento alla scrittura digitale e, in particolare agli strumenti di lavoro messi a disposizione da software quali Microsoft Office, oppure PDF ove si ritrovano, tra le diverse funzioni, anche quelle di sottolineatura e cerchiatura (nei programmi di scrittura) e *sottolineatura (nei programmi di scrittura e lettura).
- * evidenziatura

- ③ Per vantaggio si intende il rapporto che ciascun utente ha con la scrittura, la lettura di un testo e l'ergonomia prodotta dall'impiego di tecniche di semplificazione senza, però, mutare il contenuto del testo.
- ④ In assenza di dati scientifici, l'argomento proposto e dibattuto in questo paragrafo è meramente incentrato su un sondaggio proposto dall'autore a individui che dichiarano di far uso di tecniche di sottolineatura, cerchiatura ed evidenziatura. Il campione, composto da 10 persone con 6 individui di età superiore ai 50 anni e 4 con età inferiore ai 30 anni (di cui 2 di età inferiore ai 30 anni) dichiarano di aver utilizzato almeno 2 delle tecniche in esame in ambito lavorativo (sottolineatura ed evidenziatura). Di questi, i 6 individui non ricordano di aver mai appreso volutamente le tecniche in esame, mentre i minori di 30 anni danno un responso positivo all'istruttoria di queste. Il campione tra i 50 e i 30 anni, invece, dichiara di non aver mai appreso dette pratiche di assistenza all'apprendimento.
- ⑤ Si tratta di strumenti scrittori quali evidenziatori, pennarelli a punta larga, matite colorate, ovvero strumenti in grado di porre colore senza rendere illeggibile o incomprensibile il testo che viene tracciato.
- ⑥ Si tratta di un'ipotesi personale formulata dall'autore, incentrata sull'esperienza e nell'acquisizione particolarmente

pratiche, quali la sottolineatura doppio "zig zag" impiegata in ambito amministrativo da parte di un'operatrice di banca e, quindi, fatta propria dall'autore per connettere frasi imprecise all'interno dei testi a lui sottoposti.

⑦ Sempre per ipotesi personale dell'autore (e redatto* a causa dei pochi testi/evidenze scientifiche ricercate in merito all'argomento), il vantaggio offerto da certe tipologie di scrittura (quali i tratti ondulati a inchiostro rosso) potrebbe essere riconducibili alle pratiche messe in risalto in questo passo. A rafforzare l'ipotesi vi è l'alta quantità di siti online e video rimmenuti durante le ricerche in merito agli argomenti in esame, dove vengono proposte soluzioni all'impiego di certe tecniche di sottolineatura, cerchiatura ed evidenziatura, incoerenti se comparate tra loro con funzioni alle cosiddette proposte da volumi insegnaenti o studenti usati nella pratica.

* anche a causa dell'esperienza acquisita in ambito scolastico, accademico e lavorativo, nonché

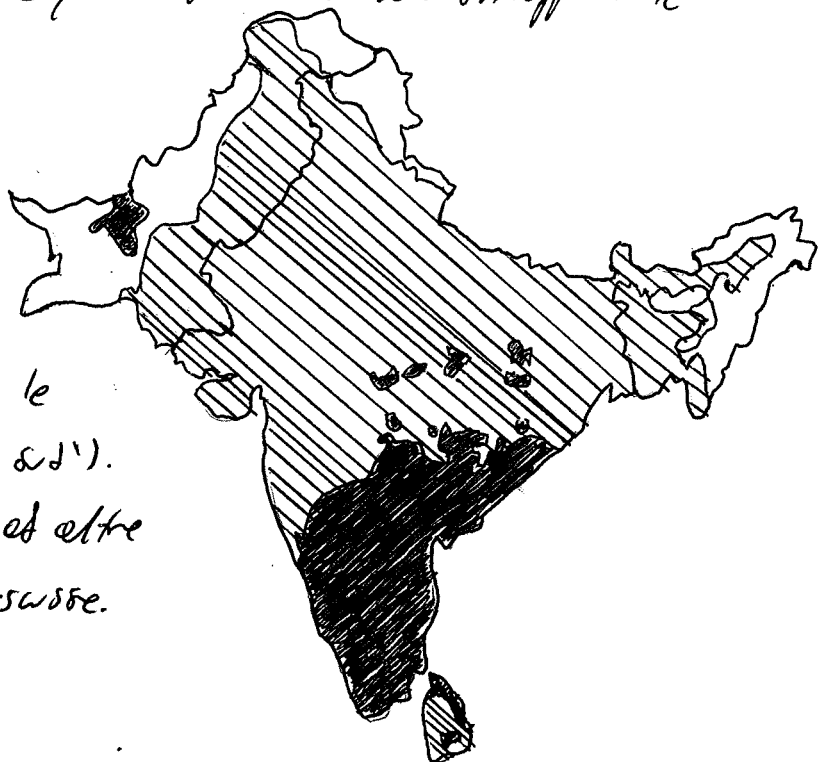
SCRIVERE CON LE LINEE E SCRIVERE CON LE CURVE, UNA QUESTIONE MATERIALE

Giorgia Badestera Ravi

Perché scriviamo come scriviamo? O, meglio, perché scriviamo con lettere di questa forma?

Nel caso dell'alfabeto latino bisogna tornare indietro, fino all'alfabeto fenicio. Questo, emerso da ulteriori proto-alfabeti precedenti, si è evoluto attraverso il greco e altre lingue italiche fino ad arrivare all'alfabeto che oggi noi conosciamo, e con il quale sto scrivendo. Ora, per quanto sia una storia interessante, in questo articolo mi concentrerò piuttosto sul Subcontinente indiano, e la ragione per questa scelta è la peculiare differenza tra i sistemi di scrittura tipici delle lingue del nord (caratterizzati da linee dritte) e quelli delle lingue del sud (caratterizzati invece da linee curve), differenza probabilmente in gran parte determinata (o quantomeno influenzata) dai supporti materiali su cui si è cominciato a scrivere, e quindi su cui si sono sviluppate le lingue.

Immagine:
Subcontinente indiano
con segnate le lingue
Indoarie (▨, "del nord") e le
lingue dravidiche (■, "del sud").
Le zone bianche appartengono ad altre
famiglie linguistiche qui non discusse.



1 - LINGUE DEL NORD

Con il termine "lingue del nord" indico quelle lingue a cui ora mi riferirò come "Lingue indoeuropee". Esse sono un sottogruppo della famiglia delle lingue indoeuropee. Per numero di parlanti la più diffusa è la lingua Hindi (circa 600 milioni di parlanti, di cui 330 come lingua materna).

Le prime codificazioni del Sanscrito sono le prime tracce di scrittura di una lingua indoeuropea che ad oggi possediamo, e corrispondono circa al secolo IV avanti Cristo.

Queste lingue sono caratterizzate da un'abbondanza (seppur non esclusiva) di linee dritte (orizzontali e verticali) e spesso presentano molti angoli. La ragione di ciò è che nel nord del subcontinente i supporti a cui si scriveva di solito (o perlomeno quelli a cui si è cominciato a scrivere) consistevano in ~~quarta~~ corteccia di betulla (specialmente delle pendici dell'Himalaya), di altri alberi, oppure rocce. Seppur la corteccia sia un supporto abbastanza fragile, era molto semplice incidervi sopra delle linee rette, piuttosto che curve, e ciò non è stato cambiato neppure quando successivamente si è passati alla carta e all'inchiostro. Molto più marcata invece è la questione dei limiti imposti dai supporti a cui si è cominciato a scrivere nel sud del paese.

Un esempio di scrittura in Hindi (in questo caso il nome stesso della lingua).

हिन्दी

2 - LINGUE DEL SUD

Il termine con cui da ora mi riferirò alle "lingue del sud" sono "lingue dravidiche". Per quanto riguarda la classificazione della famiglia linguistica la questione è ancora parecchio dibattuta: non si conoscono esattamente certi o lingue vicine a quelle dravidiche, e la versione più accreditata le vede come una delle famiglie linguistiche primarie. La più diffusa per numero di parlanti è la lingua telugu (circa 26 milioni di parlanti). Le prime iscrizioni di una lingua dravidica risalgono al II secolo avanti Cristo, e sono dei manoscritti a foglio di palma. Questo infatti era il principale supporto a cui si scriveva in queste zone calde e umide.

Il problema delle foglie di palma essiccate è la loro estrema fragilità: specialmente prima dell'introduzione dell'inchiostro, lo strumento con cui si scriveva era uno stilo con il quale si imprimevano le lettere sulle foglie. La conformazione delle foglie, con le sue fibre e venature, ha reso necessario che le lettere si adattassero per seguirle, e non strappare il delicato materiale. È esattamente per questo motivo che le lettere non possono essere dritte, ma devono essere curve, e assecondare la foglia. Anche in questo caso però, l'introduzione delle corte non ha cambiato in maniera sostanziale il sistema di scrittura delle varie lingue dravidiche, ormai consolidate.

Un esempio di Scrittura Telugu
(il nome delle lingue stesse).



CONCLUSIONE

È evidente che i rapporti disponibili nel momento di sviluppo delle lingue abbiano influenzato, in qualche misura, la loro scrittura. Le foglie di palma del Sud richiedono curve, non linee dritte che le avrebbero strappate, mentre le cortecce e le rocce usate al Nord permettono linee dritte, e rendono più complesso l'utilizzo di curve. Oggi le lingue del subcontinente utilizzano tutte gli stessi rapporti, ma le differenze che ormai si sono consolidate ci forniscono grandi e preziose informazioni sulle culture del territorio, e sulla loro diversità.

BIBLIOGRAFIA

- [1] R. Solomon, Indian Epigraphy: A Guide to the Study of Inscriptions in Sanskrit, Prakrit, and the other Indo-Aryan Languages. Oxford University Press, 1998
- [2] J. Kuipers, R. McDermott, Indian Southeast Asian Scripts. In The world's writing systems, 1996, pp. 474-484
- [3] V.A. Smith, Materials for Writing in Ancient India. In "The Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland". (1900) pp. 141-160

LINEA DRITTA E LINEA CURVA: METAFORE DELL'ESISTENZA UMANA

Lara Ermini Matteo Théodile

L'esistenza umana si dispiega attraverso traiettorie che possono essere ricondotte a due archetipi geometrici: la linea dritta e la linea curva. Queste forme primordiali si configurano come metafore che attraversano la nostra percezione del mondo, la nostra produzione culturale e, in ultima analisi, la comprensione stessa del nostro percorso vitale. La linea dritta, nella sua inflessibile direzionalità, rappresenta l'ordine, la razionalità, la prevedibilità di un'esistenza scandita da tappe successive e lineari. La mente umana ricerca naturalmente schemi e ordine, e la linearità rappresenta la forma più elementare di questa organizzazione cognitiva del mondo, emblema di progresso e avanzamento senza divagazioni né esitazioni. È la certezza rassicurante di un cammino che procede senza deviazioni, ma anche, talvolta, la rigidità di un cammino che non

ammette ripensamenti.

La linea curva, al contrario, incarna la dimensione dell'inatteso, del caso. È l'adattabilità di fronte all'imprevisto, la capacità di rispondere elasticamente alle sollecitazioni esterne, ma anche la vulnerabilità di fronte a forze che trascendono il nostro controllo. Anche le nostre emozioni sembrano seguire questa logica non lineare: l'amore, il dolore, la gioia raramente procedono in linea retta, spesso si avvolgono su se stessi, tornano, si allontanano.

Le linee hanno assunto valenze metaforiche potenti all'interno delle produzioni culturali umane. La linea dritta è divenuta simbolo di un percorso morale irreprensibile - la "retta via" dantesca - o di una narrazione che procede senza digressioni verso il suo epilogo naturale. Illuminante, in questo senso, è la riflessione visiva offerta da Osvaldo Cavandoli con il suo personaggio animato «la linea» (1). Questo essere unidimensionale, che nasce dal tratto grafico stesso dell'artista, vive all'interno dei confini della propria linea d'esistenza, esplorando le potenzialità e i limiti di una realtà delineata dalla mano del suo creatore, ignaro del disegno completo che si sta formando sotto i suoi piedi.

Le linee curve hanno popolato l'arte astratta, la poesia e la musica come espressioni della complessità emotiva, dell'imprevedibilità del destino. Sono entrate nel linguaggio comune per descrivere le "svolte" della vita, le "circonvoluzioni" del pensiero, i "meandri" dell'animo umano.

Particolarmente emblematico, nella sua capacità di tradurre visivamente questa tensione tra linearità e curvatura del destino, è il film «Match Point» di Woody Allen (2). La sequenza iniziale, che diviene chiave interpretativa dell'intera narrazione, ci mostra una pallina da tennis che rimbalza sulla rete, il linea che delimita il territorio del successo da quello del fallimento. «Chi disse "Preferisco avere più fortuna che talento" percepì l'essenza della vita», annuncia la voce narrante, mentre la pallina resta sospesa in equilibrio precario sulla sommità della rete, in quel punto di indecisione suprema dove le leggi della fisica sembrano momentaneamente sospese. In quell'istante dilatato, è solo il caso a decidere in quale metà del campo la pallina cadrà, decretando così le sorti della partita e, per estensione metaforica, le sorti dell'esistenza umana. Allen ci suggerisce che, nonostante tutti i nostri sforzi per mantenere la traiettoria della nostra vita entro binari prestabiliti,

è spesso un elemento di casualità imprevedibile a determinare l'esito delle nostre azioni.

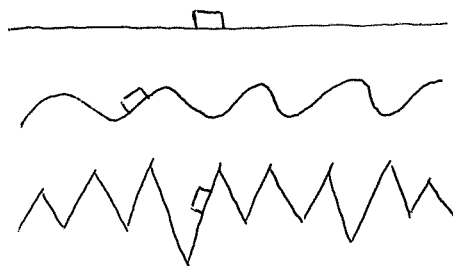
La tensione tra linearità e curvatura dell'esistenza si traduce inevitabilmente in una riflessione sul rapporto tra predestinazione e libertà.

In questo senso, risulta significativa l'immagine tratta da « Una Ballata del Mare Salato » di Hugo Pratt (3), dove il protagonista Corto Maltese pronuncia « Quando ero bambino mi accorsi che non avevo la linea della fortuna sulla mano. Così presi il rasoio di mio padre e zac! Mi ne feci una come la volevo ».

Questo gesto radicale rappresenta la volontà umana di intervenire attivamente sul disegno del proprio destino, di trasformare l'assenza di una linea favorevole in un atto creativo di autodeterminazione.

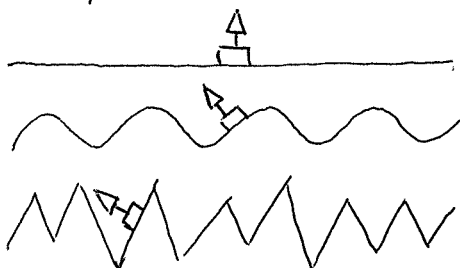
La linea, come metafora del processo esistenziale e dell'interrogativo senza risposta che contiene - ma che al tempo stesso si costituisce anche la sua essenza e bellezza - si ritrova nella misteriosa poesia visiva che viene attribuita, in « I Detective Selvaggi » di Roberto Bolaño (4) all'altrettanto misteriosa poetessa Cesárea Tinajero.

«Sion»



da poesia, che rappresenta l'oggetto di una ricerca di oltre 500 pagine compiuta dai protagonisti, dopo tanto cercare si svela in tutta la sua semplicità.

«Cosa avete capito di questa poesia?» chiede Amadeo, che da più di quarant'anni la guarda senza mai averci capito «un fico secco». «[...] è uno scherzo, Amadeo, la poesia è uno scherzo che copre qualcosa di molto serio». «[...] Amadeo, guarda: aggiungi a ogni rettangolino di ogni segmento una vela, così: »



«[...] Cosa abbiamo adesso? Una nave? Ohissì io. Esatto, Amadeo, una nave. E il titolo, Sion, in realtà nasconde la parola navegación. E questo è tutto, Amadeo, semplicissimo, non ci sono altri misteri [...] pensai a una nave sul mare calmo, a una nave sul mare mosso e a una nave sul mare in burrasca. [...] e tutti e tre brindammo mentre la nostra barchetta era sbollottata dalla tramontana.» (5)



NOTE

- (1) O. CAVANDOLI, *da linea*, 1969
- (2) W. ALLEN, *Match Point*, Regno Unito 2005
- (3) H. PRATT, *Certo Maltese. Una ballata del Mare Salato*,
Rizzoli Lizard, Milano 2020, pp. 93
- (4) R. BOLAÑO, *I detective selvaggi*, Sellerio, Palermo 2009
- (5) R. BOLAÑO, *I detective selvaggi*, Sellerio, Palermo 2009,
pp. 501, 503-504

GRAFIE

Scritto da: Sara Ermini (pp. 1-4, 6), Matteo Theodulic (pp. 5)

PER DISPETTO BAUERO'

di Cristina Ghisellini

Non sono così numerosi i casi in cui, nel canto di tradizione orale, è possibile rinvenire frammenti di testi poetici di volgare medievale o rinascimentale. Il caso che intendo esaminare brevemente concerne una ninna nanna documentata, con importanti varianti, in Emilia Romagna, Lombardia, Trentino e Lunigiana, in cui ricorre il ritornello di un testo poetico in ottosonari di autore ignoto che mi è conservato in una raccolta manoscritta di poesie presumibilmente appartenente a Giacomo d'Erre (Rantova, Biblioteca Comunale Turiniana, ms. 4, cc. 204r-206r). Nella ninna nanna di tradizione orale che prenderò in esame, il ritornello del testo originale si ricompone con una serie di ottosonari che disegnano una situazione immaginaria nonsense che ha per protagonisti alcuni animali.

In alcune celebri pagine del volume Le favole (1) per il viaggio, Claude Lévi-Strauss ha studiato l'emergere nel gioco di oggetti e pratici rituali, per spiegare il rapporto tra conoscenza scientifica, arte, favole mitiche e gioco, Lévi-Strauss

impiega le nozioni di struttura e evento. Se la
scienza costruisce eventi con i quali agire sul
mondo trasformandolo, per mezzo di strutture,
il bricoleur e il fennico mitico fanno uso di
eventi per elaborare strutture applicate in modo
ripetitivo, le quali di per sé servono ad affrontare
situazioni specifiche senza però mutare le condizioni
di vite. ⁽²⁾ In questa relazione tra eventi e strutture
si può cogliere una connessione con il rapporto tra
linee dritte e linee curve: se la creazione di
eventi, dunque la ^{trasformazione} ~~creazione~~ del mondo, si può
idealmente associare a un percorso rettilineo,
l'applicazione di una medesima struttura concreta
è riconducibile alla circolarità.

L'arte, secondo Lévi-Strauss, è equidistante tra
scienza e fennico mitico, potremmo dunque dire
che si fonda su una linearità, la smette però
in forme di continui ricorsi. L'emergere di un
ritornello di un testo poetico ridotto a cavalletto tra
Quattrocento e Cinquecento in minime varianti
documentate nel Novecento può rappresentare uno
di questi ricorsi. Per le minime varianti e i referti
infantili sono partecipi del gioco che, secondo
Lévi-Strauss, ha una sua parentela col mito, così
col rito. Lévi-Strauss vede una relazione tra
gioco e mito per il fatto che entrambi hanno
bisogno di una dimensione performativa: il
rito infatti è il modo in cui il rito viene "giocato".
44

Se il rito trasforma gli eventi in strutture, il gioco (come la scienza, ma in una dimensione ministeriale) trasforma le strutture in eventi.⁽³⁾ Per tornare al rapporto tra il testo poetico nel manoscritto mantovano e le ninne nanne, si vedrà come la linearità del testo in ottocento antico venga, nelle ninne nanne, trasformata in un contenuto nonsense e intonato su un motivo ripetitivo. Per ~~lo~~ stesso tempo, la riduzione del testo originale a repertorio infantile in qualche modo è riconducibile a un gioco, finalizzato ad ~~soddisfare~~ ~~il~~ ~~esprimere~~, dunque creando un evento. Rimarrà e cesserà in queste relazioni tra il testo poetico nel manoscritto mantovano e le ninne nanne si "gioca" in termini di profondità storica (diacronia) ed emersione contemporanea per un uso ludico-funzionale (sinchronia) e di contrapposizione tra le parente di una struttura narrativa nel testo originale e l'assente di narrazione nelle ninne nanne, che si presenta come nonsense ed è cantato su un motivo ripetitivo.

Il testo poetico mantovano è riconducibile al tema del "malmaritato", esprime infatti il malcontento di una donna nei confronti del marito. Si tratta di un "genere" diffuso in Italia e in Francia perlomeno dal XIII secolo.⁽⁴⁾


Ma, come ha notato Francesco Novati⁽⁵⁾, la
melancolicità che prende la parole nel manoscritto
di ~~Spaccio~~ d'Este è una donna già che,
al divieto di ballare imposto dal marito
a causa della morte di una cavale, risponde
con la dichiarazione di voler ballare per dispetto.
Il ritornello della canzone infatti recita:

He mari non vol che balla
che l'è morta la cavale
se se fure morto un bo
per dispetto io balla.

Le strofe sono costruite menzionando una serie di
balli e brani popolari già indagati dalla
storiografia musicale⁽⁶⁾, come « ramedino »,
« trenta leu », « di zede zè », « lè dal mar »,
« Scaramella fa le gale ». Non ci sono pervenute
intonazioni musicali di questo testo⁽⁷⁾, dunque
non sappiamo come potesse « suonare » all'epoca,
ma la costruzione in un ritornello, una
quartina di ottonari, e sei strofe di dieci
ottonari (8 + la ripetizione degli ultimi due
versi del ritornello in ogni strofa) fa pensare ad
una intonazione che distingue, appunto,
ritornello e strofa.

Come già detto, è soltanto il ritornello che trova
riscontro nelle ninne nanne documentate delle
vicine etnografiche ed etnomusicologiche.

Chè le minne nanne jonne "ospitar" è teme delle malmaritate non deve offesse stupire. L'esame di vari testi a destinazione infantile ha già dimostrato come, nella cultura di tradizione orale, le minne nanne costituisce un momento in cui una madre può rendere esplicita una condizione di offesa o addirittura minacciar di morte il bambino, in una forma poetica e di fatto innocua.⁽⁸⁾

In queste pagine propongo l'esempio di una minne nanne registrata da Giuseppe Belli a Turignano (RA) il 18 aprile 1975 dalla voce di Paulina Tanelli (per l'ascolto si veda Divindino di Paulina Tanelli nell'account Soundcloud dell'autrice).
In questa versione a prendere le parole, tramite la voce della madre che canta le minne nanne, è il bambino che dice:

Le mi mame le n'vô ch'a fê
ch'u n j è môt une vidêla
s'u i mures le vacce e è so
divindene a balerò.

(Trad.it: le mie mamme non volê che balli
perchè le è morte una cavalla
e le muirera le vacce e è lue
divindene ballerò).

Se ben però non prosegue con l'enumerazione dei
baci, bensì esprimendo l'intento di ballare

piano perché non sente il barbagianni, che
ha paura dei rancocchi, i quali sono nelle
stalle a mettere le buglie alle carrette.

Dunque in questa minne nanne, quello che
originariamente era il ritornello della malmaritate
perseguita con la descrizione di una scena assurda.
E anche il mondo alle rovesce e le situazioni
paradossali, come ha dimostrato Lucina Del
Giudice, sono temi frequentissimi nelle minne
nanne.

(9)
Come ha notato Tullio Rapprini, le minne nanne
di Pauline Taneli sono costruite, nel piano melodico,
su un «motivo circolare», cioè sempre uguale, che
si ripete ad ogni verso = ogni due versi. E. F. B.
Piatte che ha analizzato il termine, riscontrando
simili formule melodiche, con funzioni incantatorie,
in refrains infantili e canti devozionali.⁽¹⁰⁾

Solitamente quando un oggetto o formule vengono
discusse da una funzione sacra al gioco, perdono
la potente magia iniziale. Nel caso del ritornello
della malmaritate, le versioni di Pauline
Taneli ne diminuiscono la carica incantatoria,
dato che il divieto di parlare non è attribuito
al marito, inoltre il canto dà inizio a una
catena parossistica di eventi grotteschi. Si ferma
anche la predisposizione a cantare strofe e
ritornelli, dato che il testo è cantato su un
motivo circolare a distici di ottaveri.

L'impressione è dunque ricondotta ad un principio modulare minimo e ripetitivo, come se il ritornello della marmoritata allie fosse conservata nella memoria proprio grazie alla possibilità di aggregarsi ad altre parole adattate allo stesso schema metrico-memorabile.

NOTE

- (1) C. LÉVI-STRAUSS, *Le jennies selvaggio*, trad. it. di P. Corneo, *Le Saggiatori*, Milano 1956 [Parigi 1952]. Per ulteriori riflessioni, G. AGATTONI, *Infanzia e storia*, Einaudi, Torino 1978, pp. 73 n.
- (2) C. LÉVI-STRAUSS, *Le jennies selvaggio*, p. 35.
- (3) *Ivi*, p. 43.
- (4) D. PESCE, *The marmorite in the Thirteenth - Century Italy*, Routledge, London and New York 2023.
- (5) F. NOVATI, *Marmoritata. Cantone a ballo lombardo del secolo XV*, Tipografie Sordaniati, Genova 1890.
- (6) C. GAUCCO, *Rimerie munita popolare italiana nel Rinascimento*, LIT, Lecce 1996.
- (7) C. GAUCCO, *Un libro di poesie per munita dell'epoca di Matteo d'Este*, Tipografie Sordaniati, Genova 1961.
- (8) L. DEL GIUDICE, *Ninnennonne nonnenne? Angoscie sogni e cadute nelle ninnennonne italiane*, *La Ricerca Letteraria*, 22 (1990), pp. 105-114.
- (9) G. BOSCHI - T. TAGRINI, *Romagna, 1, libretto allegato al disco Accattin, VPA 2467, 1980*.
- (10) F. B. FRATELLI, *Saggio di guide, cantoni, soni e danze del popolo italiano*, Bompiani, Bologna 1919.

Linee di inlaminato antico: Il 'pontando-rubato' nell'opera corale del primo Ligeti di Manna Rossi

Il 'pontando-rubato' è uno stile che contraddistingue i lamenti delle musiche tradizionali ungherese arcaica. Caratterizzato da un canto riccamente orato ed da una metrica libera, presenta una linea melodica fluida e particolarmente soffice, che viene variata dall' enartese di volta in volta.

Lo stile appartiene ai canti popolari più antichi ed è sconosciuto alle tradizioni musicali dell' Europa Occidentale, mentre caratterizza molti repertori (oltre a quello magiaro) slovacchi, rumeni e moldavi.¹

La flessibilità ritmica del 'pontando-rubato' è profondamente radicata nelle presedie materne della lingua ungherese; gli esecutori ne posseggono una profonda comprensione a livello intuitivo e nel piano degli accenti e delle pause, traducendo efficacemente questi elementi linguistici nell'interpretazione musicale.

Questa pratica esecutiva comporta l'utilizzo di un tempo più
l'appunto 'rubato', caratterizzato piuttosto da sottili accelerazio-
ni e decelerazioni, impiegate dall'interprete più esaltare
l'impatto emotivo del testo. I canti adottano tipicamente un
tempo lento, consentendo ampie sfumature espressive, e presen-
tano ricchi abbellimenti ed elaborate ornamentazioni vocali;
spesso si articolano entro l'ambito della scala pentafonica anti-
mitonica e presentano un profilo d'attacco tendenzialmente tetico.
Molti compositori ungheresi, in particolare nella prima metà
del Novecento, si sono ispirati alle espressive linee curve del
'parlando - rubato', tra cui Ferenc Farkas, Sándor Veress,
Lajos Bárdos e György Kurtág. Ciò risuona nell'ampio
e prezioso processo di rivalutazione della musica popolare,
promosso principalmente da Zoltán Kodály e Béla Bartók,
che non si limitava alla raccolta e alla conservazione delle
tradizioni sonore contadine, ma mirava altresì alla loro
integrazione all'interno del repertorio colto.

Nelle fasi iniziali della sua carriera compositiva, anche

György Ligeti (1923-2006) si è confrontato con il repertorio folklorico magiaro e transilvano. In particolare, ha realizzato raffinate rielaborazioni corali di melodie popolari in stile 'parlando - wbató' ("Inaktelki noták III, 1953) e ne ha tratto ispirazione per la composizione di brani originali come "A vanó lányok" (1942) e "Temetés a tengeren" (1943).²

In queste pagine corali, Ligeti affida spesso la linea melodica alla voce superiore, vi concede la massima libertà espressiva, mentre le altre parti sostengono il canto con lunghi rami tenuti. Questi danno luogo a una sovrapposizione di linee orizzontali, che modellano una trama sonora uniforme, talvolta morbida e avvolgente, talvolta aspramente dissonante, e valorizzano il profilo rimoso dell'antica melopea.

Ciò avviene in "A vanó lányok" (Le sante, pu coro a quattro voci miste) alle battute 56-73. Non di rado, tuttavia, Ligeti adotta soluzioni diverse: in "Temetés a tengeren" (Funerale in mare, pu coro a quattro voci miste) il canto è inizialmente prepotto da soprano e tenore (bb. 1-3); successivamente

la sezione femminile mantiene una nota fissa, mentre la linea melodica passa a contralto e basso (bb. 4-6), per poi invertirsi nuovamente nelle battute successive.

Entrambi i brani presentano un marcato carattere modale, con la presenza di numerosi gradi mobili, abbellimenti e figure ritmiche proprie della tradizione magiara. La scrittura, contraddistinta da una fitta trama di cromatismi e densi impasti dissonanti, è espressione delle primissime fasi creative di Ligeti, in cui il riferimento al linguaggio bartókiano emerge in maniera ancora prevalente rispetto all'elaborazione di uno stile personale.

Più sobrio, e armonicamente meno audace, è lo stile di Imre Székely (Imre di Imre Székely III, per coro a due voci miste) in cui Ligeti utilizza un canto da lui stesso trascritto durante un periodo di studio sul campo della musica transilvana. La scelta di un linguaggio più semplice rispondeva sia alla finalità didattica della raccolta, in cui il brano è stato inserito, sia all'esigenza di aderire ai dettami del realismo socialista

imporri dalle autorità culturali ungheresi come modello estetico: uno stile musicale accessibile, legato al patrimonio folklorico nazionale e privo di sperimentazioni formali o armoniche. Ciò non significa, tuttavia, che "Inaktelki neták III" risulti un brano convenzionale o privo di tensione espressiva; al contrario, esso manifesta un equilibrio sottile tra l'esigenza di elaborare un linguaggio personale e le restrizioni imposte dal regime. Questa condizione di compromesso, d'altra parte, risultava progressivamente intollerabile per Ligeti, che nel 1956 sceglierà di fuggire dall'Ungheria.

Nonostante la diversità di scrittura, il trattamento delle linee melodica in 'poulando-rubato' rimane però molto simile ai brani precedenti. Il canto popolare utilizzato in "Inaktelki neták III", dal titolo "En az vccám" (le più la strada) si alterna fra le due voci, che si sostengono a vicenda attraverso frasi tenute, ma queste convergono occasionalmente in brevi seriazioni ornamentiche le quali, oltre a introdurre una certa varietà strutturale, infondono una particolare intensità emotiva

all'andamento del brano.

Linee diritte e linee curve si intrecciano in un delicato equilibrio, dove l'eredità delle tradizioni rivive in un sofisticato gioco di silenzi e rumori, dando luogo a una tensione dinamica che rivela tanto il rispetto delle radici quanto l'esigenza di una rielaborazione moderna.

Note

¹ Béla Bartók, "Musica popolare ungherese", in Id., "Scritti sulla musica popolare", a cura di Diego Carpitella, Einaudi, Torino, 1955, p.119.

² Si consiglia l'ascolto dell'interpretazione dell'ensemble vocale "SWR" diretto da Yuval Weinberg, disponibile su piattaforme Youtube e Spotify

VIAGGIARE, UN CAMMINO FRA LE CURVE di Francesco Luigi Fracchia

Saint Jean Pied de Port - ^{en}l'isterra, 37 giorni, 900 km.

Queste le coordinate minime di una storia che, raccontata così, sarebbe priva di senso; ridotto ad un "c'era una volta" ed un "vissero per sempre felici e contenti" nessun racconto merita di essere narrato.

Quello che i bambini cercano, e quello che in fondo anche noi sempre cerchiamo perché dia senso a quelle formule ormai topiche, sono le curve inattese e le avventure che portano, a storia finita, a chiedere "e poi?".

Perché anche noi da piccoli lo sapevamo, nessuna storia può essere lineare, nessuna storia può terminare veramente in un ossetico "per sempre", linea per eccellenza sempre uguale a se stessa, che preclude ogni esperienza e sorpresa futura.

Per liberarle dalla gabbia, per dare loro senso,

abbiamo raccontato quelle avventure, analizzarne le curve.
Ed eccomi quindi a ritrovarmi nuovamente lì, verso
la fine del luglio del 2021, quando sono partito, zaino in
spalla, per il Cammino di Santiago: l'obiettivo era
arrivare alla città spagnola di Santiago de Compostela
, 800 km di fronte a me, verso Ovest, ed eventualmente
fino all'oceano, a Finistère, 100 km oltre. ➡
Volevo camminare, volevo vedere il mondo, volevo riflet-
tere e conoscere nuove persone.

Poi è salita la nebbia ed ho capito che non sarebbe
stato solo quello: perdendo il sentiero principale è iniziato
davvero il mio viaggio.

Solo una volta tornato a casa ho scoperto come, anche
in estate, le fitte nebbie mattutine siano un compagno
costante dei pellegrini che, nella loro prima tappa, si inerpica-
no per i Pirenei verso il passo di Roncisvalle;
in quell'estate ancora non lo sapevo: totalmente inalterato
quel muro bianco in cui, oltrepassata la porta del borgo,

ho iniziato ad immergermi è stato un compagno, il primo del lungo viaggio, silenzioso e discreto.

Mi ha accompagnato per i primi chilometri nascondendo quasi magicamente le ultime strade trafficate, i palazzi moderni ed i quartieri residenziali: mi sono trovato un pellegrino fra i tanti che nei secoli hanno percorso quel sentiero.


Ma, oltre ai palazzi, la coltre ha celato anche i cortelli e la via maestra che essi indicavano portandomi, ad un bivio, a seguire la strada sbagliata; quella più lunga.

È così che mi sono trovato nel mezzo di un frutteto, piantato dai volontari per ristorare i pellegrini, su una variante scostata dalla strada principale; la piccola mela, ancora acerba ma già così succosa, colta direttamente dal ramo è stata il primo dono trovato dopo una curva inaspettata.

Poco dopo, quasi avesse finito il suo compito, la nebbia è sparita: superata la coltre e giunto alla cima del passo ecco si viene colpiti dal sole intenso, caldissimo e

luminoso a risvegliare gli arti dopo l'umidità di prima. Girandosi all'indietro, verso il sole levante, si stagliano le poche altre cime; avvolte da un mare bianco di nebbia sono come le prime terre emerse dagli immensi mari giurassici: appare un nuovo mondo e il sole che si alza lambendo le nubi crea una nuova alba sulla strada che incomincia.


Ora, il Cammino è iniziato, la storia si svolge e con lei il viaggio prende vita: la nostra fiaba ha trovato ciò di cui parlerà.

 Più tardi quel pomeriggio, scendendo verso Roncisvalle, la nebbia è tornata a salutarmi ancora una volta; ora senza confusioni di strada ma nuovamente immersi nel passato il segnale della meta raggiunta non è stata la vista del paese ma le campane che suonavano, rintoccando e richiamandosi nella nebbia, per indicare la strada a tutti quegli altri pellegrini il cui primo incontro con la nebbia sia stato sul tortuoso sentiero, anch'esso

facile a perdersi, che dalle cime del passo porta al rifugio notturno.

Ricordando questi momenti un'altra immagine mi torna alla mente: quando, per la prima volta, ho sperimentato l'altro tipo di "curve" a cui un cammino da inevitabilmente vita: quelle temporali che interrompono il normale rapporto lineare tempo-distanza e lo dilatano.

Per me è stato un fiore, minuscolo, a lato strada su una roccia solitaria ma con folli petali sottilissimi ed impalpabili; nella sua semplicità, col suo coraggioso crescere fra i licheni seccati dal sole mi ha rapito a se portandomi, quasi senza accorgermene, a fermarmi in contemplazione di quella bellezza così semplice.

Ritornando a quel momento sono andato a ripescare, nel caos della libreria, il piccolo quadernetto in cui ho tenuto un diario di quei mesi estivi così importanti per me. Appena aperto ecco, quasi evocato dal ricordo,  quel piccolo fiore scivolare fuori: leggermente scolorito ancora

mostra, ormai appiattiti dalle memorie cartacee, i petali
leggermente tinti di arrosso.

Proprio quell'arrosso che, rispecchiando esattamente quello
del cielo, mi aveva compulso a fermarmi.

Leggendo ritorno i dettagli di quella giornata: poco prima
di León, in un pomeriggio caldissimo, rapito dalla contempla-
zione decisi di fermarmi e guardare i pellegrini passare;
riparato all'ombra di una solitaria fila di pioppi,
rinfrescato dal medesimo torrente che permettera loro
di essere rigogliosi, stavo coricato a veder scorrere quella
fiumana di nuvole e persone, a contemplare quel cielo
che solo allora, fermo come in attesa, ho percepito in
tutto il suo splendore, arrosso come non mai.

Un'altra curva, non nella direzione ma nella velocità
del movimento; il Cammino è anche questo, trovare i doni
nelle pause e sapervisi fermare.

Risfolgiando queste pagine mi accorgo di come nemmeno
il mio scrivere di quei giorni sia stato lineare; le

emozioni non lo sono, il viaggio non lo è, un momento non vale come un altro.

È il tempo stesso a suggerirci questa lettura: ogni istante ha in potenza lo stesso valore ma non è così che noi lo percepiamo; certi momenti hanno più valore, sono più lunghi e permangono anche oltre la loro fine.

Il tempo è relativo, curvo, non scorre sempre allo stesso modo: un primo bacio non avrà mai la durata di un caffè al volo, un "Addio" non è un semplice "Ci vediamo domani" e quel fiore scorto a lato strada certo occupa più posto di svariate ore passate ad inseguire inutilmente la vita; questa non vuole e non può essere raggiunta perché già è al nostro fianco; solo camminando al passo del nostro tempo interiore, rispettandone le deviazioni ed i salti, potremo apprezzarla e vederla crescere al ritmo, discontinuo, del nostro incedere.

È scrivendo di curve, di linee non uniformi, mi

torriamo in mente le colline della Navarra, dove la strada per antonomasia non è dritta, fra i sentieri di terre rosse che ad ogni passo, come seguendo il respiro di un gigante addormentato, sollevano nubi di polvere.

Era quegli aridi saliscendi i villaggi non si annun-
ciano, sorduti e riservati come i loro abitanti nulla
fa presagire la loro presenza sino a quando un
solitario campanile non spunta dietro la cima successiva:
anche qui l'inetto attende, nascosto sotto un crinale,
pronto a spuntare assecondando il ritmo del nostro

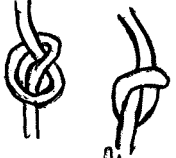


Perfino nelle mesetas, dove si la strada procede dritta
per chilometri e chilometri, fra campi e boschi nemmeno
li ci si limita a transitare: superato la logica del mero

spostamento "da A a B", abbracciato il senso più profondo del viaggio, ogni punto si colora di storie e nomi. Quelli dei tanti hospitaleros che mi hanno accolto sulla via.

Quelli di Mariken, James, Paolo i compagni con cui, quando gli ostelli pieni ci hanno costretti a tornare indietro fino al borgo precedente, ho dormito in un parco, sulla riva del rio Cica; l'umidità e il primo sole della mattina sono stati una sveglia nettamente migliore di tutte quelle che l'avevano preceduta e, ridendo, ci hanno portati in un giorno a coprire più del doppio della tappa prevista.

Pablito, l'anziano pellegrino che, ormai bloccato su una sedia, guarda salutandoli i pellegrini che passano sotto la sua finestra e, a chi si ferma per scambiare due parole, dona commosso una conchiglia simbolo del cammino proveniente dalla sua meta finale, l'Atlantico.


Con un cordino che stringe con fatica fra le sue forti mani rugose e bruciate dal sole, ora rese tremanti dagli anni, ci tiene a legarla personalmente  al collo di quelli che percepisce come suoi eredi: quello sforzo per lui rappresenta un solenne risticcio che precede il tipico saluto "Buen Camino peregrino, Ultrera". E ancora David, l'eremita che ha scelto di dedicare parte della sua vita al servizio dei pellegrini, che nel mezzo del deserto Castigliano ha costruito una piccola oasi in cui accogliere, con acqua e frutta fresca che sotto il sole di mezzogiorno giungono come un miraggio, i viaggiatori che volessero sostarvi.

Ammirato della sua dedizione ho deciso, quella notte, di fermarmi lì; abbiamo percorso insieme i 4 km che ci separavano dalla più vicina fonte e, al ritorno, il peso di quelle taniche colme della stessa acqua che così semplicemente mi era stata donata la mattina, quella stessa che l'indomani sarebbe nuovamente stata donata,

mi hanno mostrato nella sua pienezza il valore di questo dono: la sera, osservando le prime stelle dal mio giaciglio improvvisato (nel caldo torrido di agosto basta una tettoia e una coperta a creare il più confortevole riparo) ho pensato a come, solo grazie ad un bicchiere d'acqua donato al momento giusto, mi trovassi lì in quel momento.

²³ Tutte storie di deviazioni dalla tappa lineare immaginata alla partenza che però la arricchiscono enormemente: quanto più nel mio percorso mi allontanavo da Santiago, più l'obiettivo si trasformava dal raggiungere una meta al viaggiarvi verso, più quel cammino acquisiva senso, sorprese.

Ho capito che un viaggio può essere molte cose, come per il tempo siamo noi a dargli significato: 900 km possono essere 2 ore di aereo, 11 di macchina, 37 giorni a piedi come pure innumerevoli volti, nomi, pasti condivisi, corse, lacrime e risate; tutto questo è valido, tutto

questo è viaggiare perché il viaggio non è mai solo
uno, sono tante linee curve che si intersecano e si separa-
no, è un percorso irregolare che sta tutto nei nostri occhi.
 Ora sono tornato a casa, le mie giornate non
sono più riempite dal ritmare dei passi, ma cerco
comunque di portare sempre con me quei percorsi curvi; di trovarli
sul cammino quotidiano, di ricercarli anche quando il
percorso è dritto perché in fondo, appunto, le "nostre" curve
siamo noi a vederle e tutto sta nel saperle seguire per
poter poi mostrare, al bimbo che chiede "e poi?", un
nuovo picolo, prezioso, fiore dai petali ~~azzurri~~ azzurri.
Come il cielo di quell'estate spagnola.

TRINGEE

di Lorenzo Tucci

Ho questa lettera che, non so come, mi è capitata tra le mani durante una ricerca sulle storie del mio vecchio e piccolo comune al tempo della Grande Guerra. Non posso sapere a chi sia appartenuta perché in parte è illeggibile e scarabocchiata via e la vecchissima parrochiana che me l'ha data - gentilissima per carità - non ha voluto saperne nulla. Ho deciso comunque di trascrivere questa lettera cercando di ricomporla al mio meglio senza guastarne il significato perché mi pare autentica e davvero singolare.

San Michele 1915

Dopo venti giorni in trincea sto tutto rimpostato e non raccolgo le mie proprie membra. Ti dico che se questa guerra che fa molti storpi e smemorati ha ancora a durare io non so se me la cavo.

Ho un coperchio Mamey che s'era dato volentieri coi tubi di gelatine per mondare un po' di lire e cose. Povera bestia si teneva

gli occhi con le mani per non vedersi morire. Tortelli, che gli voleva bene, se l'è trascinato in spalla fino alle nostre buche ma quello era già crepato e per poco non ci rimaneva pure lui con le scarpe sotto al sole. Su in quota si parla ancora di far l'assalto e dar legnate a Cecco Beppe, ma in verità siamo arremati col fuoco e la pioggia che non smette ed è tutto un puzzo che questo basterebbe per risolvere d'imboscarsi. E poi ci mancano i cannoni: l'Amalfi tona ma quelli prima si rintanano e poi escono e suonano la musica con la mitragliatrice. Sai meglio di me che questa guerra è fatica e lavoro sopra tutto, e si finisce per dimenticar sé stessi nelle occupazioni giornaliere: ci spidocchianno, accaniamo le tone ed aspettiamo il bucio. Poi si prova a tirar qualche fucile e ammazzar ungheresi, povere bestie pure loro. Ma ora mi sento il corpo un po' rinfrescato e la lingua più sciolta e dovrei non comprendere come si possa star quassù in fila come cani allucinati ed aspettare di morire mentre già quei quattro scumpaforche fanno la sapa. Oppure a sentir quei parolai con le pance sotto le giubbe che ci vorrebbero gariboldini con le fucile e urlar Savoia! Convinati che sui reticolati si impigliano

solo vigliacchi. Al corso ci si era esultati perbando d'esser tutti un
congegno d'acciaio, una macchina sola delle linee dritti ol comando.
Di tener saldo il fronte che deve esser tutto saldo come un sol pugno.
E che si deve tener la linea sopra tutto e che tutti sian pistoni e bulloni
e molle e cinghie. Mi son convinto che se a comando ci fosse il papa
ci toccherebbe di scavar croci per trincee. Ma ci son questi strateghi
signori delle mappe e quindi le tiranno dritte. E mi tocca pure
di agitare le glisenti solo per dar ordini a questi poveri
disgraziati che lavorano come muli e vanno a morire perché
certi figli di dannacce e pesciconi, pinzocheri e vigliacchi e
più celebri imboscoti riescono a veder solo grandi monorre e
le loro linee sulla topografia. Come quel genotolo che se ne
va tamburellando ritto e scottante con la caromella e la
mantellina ben stirata. Sempre tra le mani quella sua
bella mappetta gli è venuto a far la guerra come gioco a
scacchi. Il povero zappatore misura le tavole e tiene d'occhio
il vicino che non gli mangi un po' della terra: e bene questi
stanno come lo zappatore e non son capaci d'altro che morderci

e morire per l'assalto e per difendere la linea a tutti i costi.
Voumo mati per questi confini che vorrebbero salpiti nella roccia
ma che ci grattiamo via a vicenda e colpi di fucile.
Io uno di questi giorni vedo e denunziare il comando di questa
ermata e a farvi passare per le armi che deve sperare che questo
suo bel congegno e macchina edestrata non si giri che se si
gira son guai. Si capisce che con la guerra e non la grazia
di Dio si fa il confine della patria e quindi a noi ci tocca
memor le morti. Ma questo orgine di macerie e di rottami è
divenuta ormai patria tutta nostra e noi siamo qui ridotti
come zingari. Bacio il caltello e me lo metto in tasca
che in fondo quel che so è che il mondo si divide fra veloci
e lenti, io son nato veloce e mi tocca correre. Torro quindi
a questa guerra che è noia sbudellamenti lagrime e miserie
dove in queste buche si lavora e fuori per di mangiarsi
senza neanche poter contare in pace gli ultimi della famiglia.

Se vivo, caro fratello, ci rivedremo

CONFINI TRACCIATI COL RIGHELLO: LA CONFERENZA DI BERLINO E LA SPARTIZIONE DELL'AFRICA - di Maddalena Baldo

Un elemento che accompagna da sempre la storia dell'umanità e che ancora oggi è costante fonte di conflitti e controversie è il confine. Esso è una realtà complessa, che può fungere sia da area di separazione che di contatto e che possiede un carattere dinamico. Il suo assetto è dovuto a ragioni storiche, geografiche, politiche e culturali. L'idea del confine è condizione imprescindibile del mondo che conosciamo ma è anche profondamente radicata nel nostro modo di pensare, di analizzare e di plasmare la realtà del territorio. Alla base del concetto di confine sta la linea. Che siano retti o curvilinei, i confini sono rappresentati sulla carta geografica da linee che servono da demarcazione. In realtà, anche se siamo abituati a pensare ai confini come linee su un piano orizzontale, i geografi definiscono il confine come un piano verticale, che divide sopra e sotto la superficie terrestre.

I confini sono sempre stati, nel corso della storia, realtà molto controverse. Innanzitutto, per quella che si può dire la loro 'materialità' di qualcosa di reale e allo stesso tempo inesistente. Il confine è infatti una convenzione umana, che può concretizzarsi mediante la costruzione di barriere e altri ostacoli al passaggio o sfruttare la morfologia del territorio. In realtà, è importante precisare le distinzioni tra le varie tipologie di confini. La differenza più importante è quella tra i confini 'naturali' o 'fisio-geografici', e tra i confini cosiddetti 'artificiali' o 'geometrici'. I confini 'naturali' sono quei confini che, pur restando entità astratte, sfruttano le caratteristiche fisiche del terreno, come fiumi, mari e catene montuose, mentre i confini 'geometrici' sono costituiti da linee dritte che seguono meridiani o paralleli. Questa seconda categoria di confini ha ragioni spesso legate alla corrispondenza con zone desertiche, che rendono più comodo seguire le coordinate meridiani e paralleli. Tuttavia, non è sempre così.

Un caso che fa ancora oggi molto discutere è quello dei confini degli Stati africani. Prendendo in mano un planisfero si può infatti nota-

re una differenza che salta subito all'occhio se si confrontano i confini degli Stati europei e africani. Mentre in Europa molti sono naturali (ad esempio le Alpi o il Danubio) se si guarda l'Africa diversi sono invece in parte geometrici, e ciò in molti casi è da risalire al loro passato di confini coloniali.

La storia dei confini africani è infatti segnata dall'imperialismo europeo di fine Ottocento, che pose al centro della sua visione la colonizzazione dell'Africa. L'evento storico che più simbolicamente rappresenta l'aggressione imperialista europea in Africa è la Conferenza di Berlino (1884-1885). I rappresentanti delle nazioni occidentali si riunirono a Berlino con lo scopo di regolamentare il processo già avviato della spartizione dell'Africa, noto anche come 'corsa all'Africa', partito dal XVI secolo. Se però prima i governi avevano evitato l'impegno politico e militare nelle conquiste coloniali, affidate a singoli colonizzatori, a fine Ottocento le potenze si volsero invece a una politica imperialista, sostenendo con le proprie finanze la conquista e la penetrazione economica delle colonie. Ciò venne supportato dall'idea della superiorità della razza europea, dai nazionalismi e dalla missione

civilizzatrice. Poiché le contese per il suolo africano minacciavano l'equilibrio precario tra le nazioni, il cancelliere Bismarck decise come soluzione di chiamare la conferenza. Assegnato il Congo, al centro della discussione, a Leopoldo II re del Belgio, si procedette alla spartizione dell'intero continente, partendo dal riconoscimento delle colonie già esistenti. Il principio che sancì il funzionamento della spartizione fu il principio di effettiva occupazione, ossia la conquista del territorio ne legittimava il possesso. Il procedimento prevedeva che si firmassero degli accordi con le autorità africane, che valevano come titoli di conquista da presentare agli altri governi europei per negoziare il riconoscimento del possesso del territorio. Più che di trattati, in realtà, questi documenti erano delle vere e proprie truffe, con traduzioni non corrispondenti o che venivano fatti firmare a chiunque. Questo principio implicava che chi fosse arrivato per primo ad occupare un territorio ancora 'libero' avrebbe potuto rivendicarlo, cosa che provocò un'accelerazione repentina della corsa all'Africa. Durante la Conferenza i rappresentanti europei davanti a una

Mappe dell'Africa si divisero le aree di interesse tracciando su carta con il righello delle linee di demarcazione arbitrarie, che con maggiore correttezza si possono definire dei confini 'tracciati a priori'. I confini veri e propri vennero infatti delineati nel periodo immediatamente successivo alla Conferenza, quando si procedette alla conquista effettiva delle zone individuate. Una buona parte dei confini fu tracciata previa esplorazione delle aree sconosciute e seguendo la morfologia di laghi e fiumi. La maggior parte fu tracciata seguendo meridiani e paralleli e solo una piccola parte in base alle suddivisioni tra gruppi etnici, dividendo appositamente per indebolire possibili alleanze tra le popolazioni. Bisogna precisare che non tutti i confini stabiliti dopo la Conferenza sono rimasti i confini attuali, ma resta indubbio che le loro basi vennero gettate in quegli anni dopo il 1885, cosa che dimostra la gravità del ruolo che Berlino ebbe nella loro storia. La Conferenza fu dunque un evento di grande impatto. Il suo ruolo non fu tanto quello di spartire l'Africa, quanto di legittimare ufficialmente la spartizione. A Berlino

venne infatti ufficializzata l'idea di definire a priori l'assetto dell'intero continente africano, tramite la stipulazione di accordi tra soli colonizzatori e la completa esclusione, negata su carta, ma effettiva nei fatti, dei colonizzati.

BIBLIOGRAFIA

M. FOUCHER, African Borders: Putting paid to a myth, « Journal of Borderland Studies », 35 (2020), fasc. 11, pp. 287 - 306.

A.L. GREINER, G. DEMATTEIS, C. LANZA, Geografia umana. Un approccio visuale, UTET, Navarra, 2016².

J.W. MOMMSEN, L'età dell'imperialismo, Feltrinelli, Milano, 1989.

TRA LINEE DIRITTE E LINEE CURVE: UNO STUDIO SULLA PROSPETTIVA

di Francesca De Nola

Un tratto perbene sembra caratterizzare in modo fondamentale la natura degli esseri umani: essi non si sono mai limitati a osservare la realtà circostante, ma si sono da sempre anche interrogati sul modo in cui la osservano e ne fanno esperienza. È guidati dalla volontà di giungere a una generale comprensione dell'esperienza umana nel suo complesso, una profonda e mirata attenzione è stata prestata nei confronti di quell'univo tra i sensi associato alla sfera del conoscere e del sapere: la vista. Con il preciso intento, dunque, di comprendere i meccanismi sottesi alla percezione visiva, fin da subito è stato notato come l'occhio umano tende a deformare la realtà circostante e di come, di conseguenza, non sia in grado di restituirci un'immagine fedele. Oggetti più lontani appaiono di dimensioni minori rispetto a quelli più vicini, linee parallele sembrano comprimersi in lontananza fino a convergere in un unico punto, e di casi analoghi si potrebbero richiamare ancora innumerevoli esempi. Già dall'antichità, tali caratteristiche

singolari della percezione visiva destarono curiosità e furono studiate fino a divenire oggetto di specifiche discipline scientifiche. Euclide, padre della geometria, è anche l'autore di un trattato intitolato l'Optica, datato attorno al III secolo a. C., nel quale affronta il problema della rappresentazione spaziale. L'intento prioritario è indagare il modo in cui gli esseri umani percepiscono e rappresentano sia lo spazio circostante sia gli oggetti in esso contenuti, basandosi sulle leggi e teoremi della geometria da lui scoperti e raccolti nella sua opera più conosciuta, gli Elementi. Tuttavia, nell'Optica Euclide non affronta le possibili implicazioni delle sue teorie in ambito pratico. Il suo trattato rimane di natura puramente teorica e, di conseguenza, non si occupa delle possibili tecniche grafiche che le sue teorie geometriche indubbiamente suggerivano. Tuttavia, a partire dai suoi studi, la geometria inizia a imporsi come quell'unico sapere in grado di descrivere, tramite precise regole e rapporti matematici, il funzionamento della percezione visiva. Le teorie elaborate da Euclide sono state studiate, dunque, da innumerevoli artisti successivi sia in epoca romana sia medievale, fino a costituire, in seguito, le fondamenta teoriche dell'invenzione

della prospettiva durante il periodo rinascimentale. E, non a caso, l'ottica è stata tradotta in latino usando proprio il termine *Perspectiva*, ovvero vedere chiaramente. La prospettiva, dunque, intesa come vero e proprio metodo di rappresentazione dello spazio, si differenzia fin da subito dall'ottica, poiché nasce e si costituisce come una tecnica grafica impiegata al fine di restituire la tridimensionalità propria dello spazio reale su un piano bidimensionale. La teoria della visione elaborata da Euclide, dunque, cede il passo e si risolve in una pratica: la tecnica della prospettiva. In verità, bisogna ammettere che già in opere di innumerevoli artisti pre-rinascimentali non sia assente una resa della profondità spaziale: inserendo diversi elementi l'uno dietro l'altro si genera inevitabilmente un effetto di profondità spaziale sulla tela. Tuttavia, nell'arte pre-rinascimentale è assente una vera e propria scienza prospettica che sia in grado di indicare in modo rigoroso il criterio con cui inserire i diversi elementi nello spazio e le differenze di proporzioni. In tal senso, lo spazio prospettico che si ottiene sulla tela rimane in un certo qual modo intuitivo e approssimativo: il modo di conoscere e di raffigurare lo spazio

circostanze si basa esclusivamente sulla percezione visiva e sull'osservazione empirica. Con il contributo tecnico di Brunelleschi, invece, la prospettiva si svincola dai suoi connotati meramente empirici per assumere un carattere rigorosamente matematico, divenendo, a tutti gli effetti, scienza della rappresentazione artistica. con il preciso intento di restituire nel modo più verosimile possibile la realtà, con l'ausilio delle nuove scienze la prospettiva è stato possibile definire con precisione il metodo per ritrarre su un piano bidimensionale la tridimensionalità di una figura reale. Concepita fin dalle sue fondamenta al servizio della rappresentazione artistica, la prospettiva brunelleschiana si configura come una tecnica di rappresentazione grafica dello spazio regolata da precise norme geometriche, a partire dalle quali è possibile istituire un sistema di linee dritte convergenti in un unico punto di fuga. In tal senso, a mutare è il modo stesso di conoscere e muoversi nello spazio, il quale viene compreso a partire dalla possibilità di astrarlo in un sistema geometrico di linee, punti e figure matematiche. Se la prospettiva nasce al servizio delle arti, tuttavia si impone fin da subito anche come una rigorosa interpretazione geometrica dello spazio e del modo in

cui gli enti umani lo percepiscono vivamente. In tal senso, la prospettiva elaborata da Brunelleschi è l'emblema dell'espressione più limpida e chiara che il razionalismo proprio del primo Umanesimo-Rinascimento ha saputo elaborare. L'ente umano si scopre e si riscopre in una posizione perfettamente centrale tanto nell'universo quanto nell'opera d'arte, dove quella vista e cognere è intesa nell'figurazione con un solo corpo d'occhio proprio grazie all'ausilio del dispositivo prospettico. E non è sfuggita agli artisti e teorici rinascimentali un'implicazione fondamentale insita nel concetto stesso di prospettiva: essa, pur permettendo di rendere un'immagine quanto più verosimile delle realtà, rimane un modello, un'astrazione, una deformazione del reale, che viene ripreso in caratteri geometrico-lineari. Il paradosso è che l'immagine realistica, dunque, si rivela essere il risultato di un artificio. E non è dunque un caso se, a partire dalla constatazione della profonda ambiguità che caratterizza la prospettiva lineare, ci si sia chiesti se non vi fossero anche altri modelli e altre forme di astrazione del reale. Se ci si affrancha della pretesa di restituire un'immagine fedele del reale, si può sfruttare la prospettiva per esplorare forme di realtà fuori del consueto e dell'ordinario. Tale nuovo utilizzo dello strumento

prospettico ha dato origine all'elaborazione di altri sistemi prospettici, che invece di poggarsi su un insieme di linee dritte convergenti in un unico punto, tentano di sfruttare la superficie di solidi curvi, ottenendo effetti prospettici peculiari. La tecnica ogeeante, musicologa e semiologa, Fernand Saint-Martin a lungo si è occupata di tali fenomeni e ha indicato come da sempre vi siano molteplici modalità di prospettiva quanto a quelle linee: linee prospettive sferiche, e quelle coniche, e quelle cilindriche. Esse sfruttano l'effetto dovuto alla curvatura della superficie del suolo di riprendimento, permettendo riprese grandangolari con aberrazioni più o meno percepibili: un esempio diffuso e comune sono le immagini riprese con la fotocamera fish-eye. In tal senso, una caratteristica fondamentale della realtà sembra essere il modo con cui essa si lascia scrutare e riprendere in molteplici forme diverse: non solo tramite sistemi di linee dritte e geometriche, ma anche da linee curve e sinuose.

BIBLIOGRAFIA

G. DORFLES, C. DALLA COSTA, G. PIERANTI, *Capire l'arte. Dal Quattrocento al Rococò*, Atlas 2016

LINEA RETTA E LINEA CURVA: FORTE ARCHETIPICHE DEL LINGUAGGIO GRAFICO

di Gianna Adami

Linea retta e linea curva sono due strutture grafiche ma il loro significato apre a 'dimensioni' molto più ampie. A partire dall'etimo del termine linea che deriva da lineo, traccio, disegno (1), si definisce l'ambito, il disegnare, il « rappresentare con segni »⁽²⁾ dove il segno è « immagine creata con arte » e, nelle sue origini accademiche, « figure, creazione » (3). Retta è da rectus, dritto, conforme a regola, giusto, da rego che significa dirigo, comando che nella sua base accadica, re'u (vigilare, hüten) rimanda all'ebraico « rā'ā (to conduct, to guide, to govern) » (4), mentre curva è da curvō, curvo, piego (5). Come a dire che nella rappresentazione della creazione ci sono due principi, quello che ordina e regola e quello che si piega, si libera, per usare le parole di Novalis. Il poeta e filosofo tedesco infatti scrive che « ogni linea è un'asse del mondo » (6); la linea retta è legge (7), mentre la linea curva è il « trionfo della libera natura sulla re-

gola » (8); la linea retta che si estende all'infinito e quella curva che si piega arrotondandosi fino a diventare un cerchio e che può arrivare a concentrarsi nel punto.

Non a caso Keplero vede in questi due movimenti gli archetipi della scrittura divina, i principi alla base del disegno creativo del mondo, della sua forma. Linea retta e linea curva sono quindi primariamente due movimenti anti, a ben vedere, sono le uniche due possibilità del nostro movimento nel campo grafico - rimane; le altre non sono che combinazioni di queste.

È interessante notare che proprio a questi segni siamo riconducibili le prime tracce del disegno grafico infantile, « una forma rotante a spirale e una che si muove in su e in giù. [...] Da questi due principi creativi si formano il 'gomitolo di vortici' e la 'croce primigenia' » (9). Il bambino piccolo vive nella dinamica



1.



2.

di questo movimento; i tratti che lascia sul foglio non si riferiscono a oggetti, ma so-

no piuttosto dei ritmi che progressivamente si concentrano in un linguaggio simbolico, fino a che nella composizione compaiono degli elementi figurativi. Diversi studiosi (10) hanno notato come nel disegno del bambino la figura sembra formarsi secondo le leggi del processo di crescita. La stretta similitudine tra i tratti grafici della prima infanzia e quelli lasciati dalle prime civiltà fa ipotizzare che ci sia un linguaggio grafico alla base di ogni divenire, alla base del processo evolutivo del singolo uomo così come del processo evolutivo dell'umanità. Tale ipotesi è stata avvalorata dagli studi di etnologi (Schellera, Wirth e Karvitz) ed è evidente come i graffiti di Newgrange in Irlanda, della Val Camonica in Italia, o della Valley of Fire in California, solo per nominare alcuni siti preistorici, richiama da vicino gli scabocchi.

Proprio a queste forme originarie d'espressione grafica, al loro portato archetipico e simbolico, si richiama l'artista del '900 come Hiró, Klee e Kandinsky. Quest'ultimo dichiarava di sentirsi vicino ai 'primitivi' che avevano le

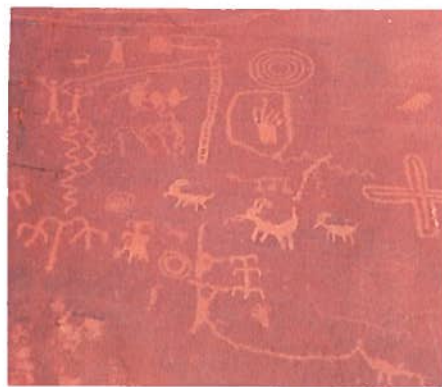
sue stesse « aspirazioni interiori e ideali [...]». Come noi, questi
 artisti puri miravano all'essenziale e rinunciavano ai par-
 ticolari esteriori » (11).



3.



4.



5.



6.



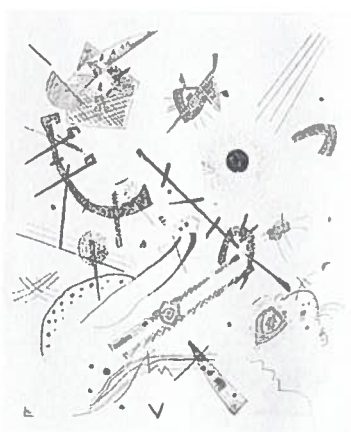
7.



8.



9.



10.



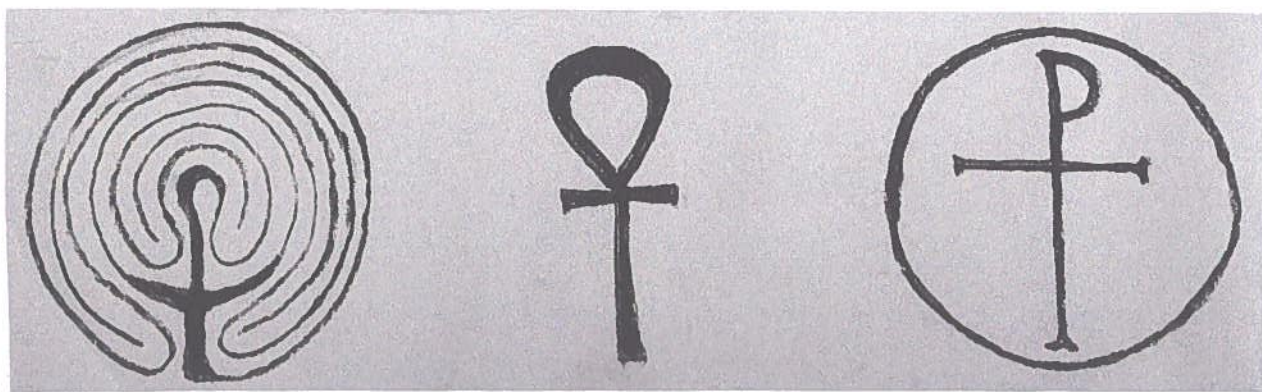
11.

Linea retta e linea curva sono elementi essenziali; dall'etimo si

è vista, la loro valenza archetipica, ed è interessante che ad essa si arrivi pure indagando le qualità, anch'esse essenziali, dei due segni grafici. Se concentrati muoviamo a mano libera su un foglio abbastanza grande la traccia della linea retta sufficientemente lunga, possiamo percepire sinesteticamente come questo elemento grafico ordini, collegi o separi, abbia un'azione incisiva, rigorosa e comporti un essere svegli, desti, nel mantenimento di una direzione costante. Se poi invece tracciamo una linea curva, la percezione cambia radicalmente; nel fare questo segno ci si sente in una condizione di mobilità, nella possibilità, libertà, di cambiare costantemente direzione, ma anche di entrare in una sorta di atmosfera sognante. Possiamo fare un'ulteriore indagine disegnando la linea curva di un cerchio, magari ricorrendo alla sua esattezza e precisione in un movimento quanto più possibile continuo e fluido; poi, tenendo fissi i due punti del diametro verticale, restringeremo progressivamente la dimensione orizzontale. Tracciando una serie di curve ellittiche sempre più appiattite arriveremo infine alla linea retta verticale, sperimentando le differenze di movimento e la diversa qualità dei due segni.

La percezione, a partire dalle caratteristiche polari dei due elementi, ci dà modo di avvicinarci alla comprensione di quella dimensione unitaria e cosmica (la 'creazione divina') caratterizzata dall'espressione grafica congiunta di linea retta e linea curva.

Non a caso un'immagine terrestre dell'ordine divino è il labirinto, anch'esso, nella sua rappresentazione grafica più arcaica, fondato sulla linea retta e la linea curva. Limitandoci qui alla forma grafica, senza approfondire la molteplicità di significati ad esso legati, il labirinto unicursale cretese a sette spire ha infatti come centro il simbolo di una croce. Un elemento 'retto', non immediatamente visibile, da cui trae forza, si genera e si organizza il movimento curvilineo. Questa croce, che a Creta ha il 'cappo' curvo leggermente a sinistra, si ritrova anche in Egitto (ankh) e nelle forme paleocristiane che rappresentano il Cristo.



12.

Da questi due archetipi si sviluppa poi la grafica ornamentale di tutte

le culture. L'arte di tracciare linee rette e curve, l'ars lineandi, appartiene all'uomo dalle sue origini e da sempre è portatrice di una dimensione cosmica collegata a quella terrestre, in un movimento che respira, vibra, pulsa. Dalle forme archetipiche semplici a quelle composte, come per esempio il labirinto ma anche la spirale e la lame scale, accompagna il linguaggio grafico dal suo apparire fino ad oggi. Qui abbiamo visto i fondamentali e alcune tappe ma la varietà di modi in cui si presenta nella storia, dagli intrecci tardo-romani e copti a quelli bizantini e longobardi può dare modo di approfondire la straordinaria forza creativa del disegno di forme (12.)

NOTE BIBLIOGRAFICHE

1. G. Semevans, Le origini della cultura europea. Vol. II, Dizionario etimologico. Parole semitiche delle lingue europee. Tomo II, Dizionario delle lingue latine e voci moderne, Leo Olski Editore, Firenze 1994, p. 457.
2. <https://www.treccani.it/vocabolario/disegnare/>.
3. G. Semevans, Le origini della cultura europea ... p. 565.
4. Ibidem, pp. 543-544.

5. *Ibidem*, p. 380.
6. Novalis, *Opera filosofica*, Vol. II, Giulio Einaudi editore, Torino 1993, p. 678.
7. *Ibidem*, p. 127.
8. Novalis, *Opera filosofica*, Vol. I, Giulio Einaudi editore, Torino 1993, p. 224.
9. M. Strasson, *Il linguaggio degli scarabocchi. Segni del processo di incamminazione nel disegno infantile*, Filadelfia editore, Milano 2019, p. 21.
10. R. Steiner, *Lo sviluppo dell'essere umano*, Editrice Antroposofica, Milano 2011; J. Schwerck, *Il caos sensibile. Monografie fenomenologica dell'acqua e dell'aria*, Edizioni Archibaleo, Milano 2012; M. Strasson, *Il linguaggio degli scarabocchi...*
11. W. Kandinsky, *Lo spirituale nell'arte*, SE, Milano 1989, p. 17.
12. R. Kutali, *Il creativo disegno di forme*, Natura e Cultura Editrice, Milano, 2021.

ELENCO DELLE IMMAGINI

1. Scarabocchi di baccolina di età intorno ai due anni: "Il gomitolo di vortici", G. Adami 2025 CC BY-SA.
2. Scarabocchi di baccolina di età intorno ai due anni: "La croce

privilegiata», G. Adamei 2025 CC BY-SA.

3. Newgrange, Irlanda, Neolithic 2005 CC BY-SA.

4. Petroglifo di Rosa Camuna, Area di Foppe, R.24, Valle Camonica,
Luca Giarelli 2007 CC BY-SA.

5. Valley of Fire, State Park, Nevada CC0.

6.7.8. Scavolocchi di baccini, di età intorno ai sei, cinque e quat-
tro anni, G. Adamei 2025 CC BY-SA.

9. Joan Miró, Peinture, Fondation Joan Miró, Barcelone 1926
CC BY-NC-SA 2.0.

10. Wassily Kandinsky, Keine Werten, 1922, Original from The
MET Museum. Digitally enhanced by zoompixel, Free Public Domain image.

11. Paul Klee, Früchte auf Rot FA291134-PICTYL- Public Domain Media
Source: Wikimedia Commons.

12. Il Calvario universale di Cossio; ankh egiziana, detta anche croce
ausata o chiave della vita, simbolo della vita e dell'immortalità; simbo-
lo del Cristo nelle catacombe, "stauvogramma" formato dalla lettera
P (rho) del nome greco del Cristo e T (tau) che indica la croce,
G. Adamei 2025 CC BY-SA.

SCRITTORI DRITTI E SCRITTORI CURVI

Mattia Oss Bals

Negli ultimi anni il mercato editoriale ha assistito ad un vero e proprio boom. Romanzi, saggi e libri d'inchiesta si sono moltiplicati e in più grazie alla globalizzazione oggi possiamo leggere libri di autori provenienti da tutto il Mondo.

In accordo con il tema della rivista, vorrei prendere in esame alcuni scrittori contemporanei e fare una distinzione tra scrittori dritti, ovvero scrittori che usano un determinato tipo di genere o tematica, e scrittori curvi cioè quelli a cui piace sperimentare. Molto spesso le cose possono coincidere come nel caso di Stephen King.

Nato a Portland (Maine) nel 1947 è considerato

dal pubblico, ma anche dalla critica, il maestro del brivido data la sua predisposizione al genere horror, pertanto lo potremmo ritenere uno scrittore dritto ma in realtà le sue opere racchiudono una grande vastità di tematiche. Il suo primo romanzo ad esempio *Carrie* del 1974 può sembrare un romanzo horror e basta, ma qui King affronta varie tematiche come il bullismo, il fanatismo religioso e la violenza sulle donne. La sua opera più famosa invece, *Shining*, affronta il tema dell'alcolismo e della violenza domestica. Insomma King si serve del genere horror per affrontare i "mostri" che attanagliano le nostre società.

Al contrario il britannico Ken Follet (*Cardif* 1949) usa vari generi per sottolineare sempre un aspetto, il ruolo delle donne. Che sia una storia di spionaggio come *La*

cruna dell'ago, o un romanzo storico come I pilastri della Terra oppure una avventura a carattere catastrofico come Nel Bianco, le donne sono protagoniste appieno delle storie di Follet, donne forti ed indipendenti ostacolate da degli uomini, cosa non tanto diversa della realtà. Ci sono svariati esempi di altri scrittori dritti e curvi; dall'italiana Silvia Quallone che tratta i temi della fragilità umana al francese Olivier Norek che con il noir affronta i temi dell'attualità socio-politica, è bene comunque sottolineare che uno scrittore non si giudica solo da che cosa tratta e dalla sua variabilità ma dalla sua forza narrativa e dalla capacità di emozionare i lettori. Insomma un buon scrittore può essere sia dritto che curvo.

BIBLIOGRAFIA

- 1) Hlin, Stephen; Enciclopedia on line; Istituto della Enciclopedia Italiana Giovanni Treccani.
- 2) Follet, Hen; Enciclopedia on line; Istituto della Enciclopedia Italiana Giovanni Treccani.
- 3) Olivier Norek, lo scrittore poliziotto: "Vi porto nella banlieu, tra ladri e cannibali"; di Riccardo De Palo, Il Messaggero, 2 marzo

2024.

NEOGIACOBINI E CONSERVATORI LIBERALI. I CONGRESSI DEI GIOVANI TURCHI A PARIGI 1902-190

Luigi Bramanti

Nel 1889, esattamente un secolo dopo l'inizio della Rivoluzione Francese, un gruppo di studenti dell'accademia medica militare di Istanbul guidati dall'ottomano Ibrahim Temo fonda la Società per l'Unione Ottomana, il primo nucleo di quello che diventerà il movimento di opposizione ottomano noto più tardi come Comitato Unione e Progresso o Giovani Turchi.

Il movimento stesso ama il parallelismo con la Francia rivoluzionaria anche per la natura del "dispotismo costituzionale" instaurato dal sultano Abdülhamid con cui si trova a doversi confrontare. Il monarca, a sua volta salito al potere con un colpo di palazzo nel 1876, soppone, sebbene senza abolirla, la costituzione da lui stesso concessa. Con lo stesso atteggiamento autoritario cambia rapidamente il Gran Visir in modo da impedire il consolidamento di un vero interlocutore istituzionale, e nega la formazione di un consiglio dei ministri, che rispondono invece personalmente al sovrano. Il vero potere è nelle mani di un gruppo di consiglieri e ministri noti come Camarillo di Yıldız, il palazetto-fortezza del sultano, e l'impero con la sua ciclopica burocrazia funziona come uno Stato di polizia, con un sistema di passaporti interni, un efficiente apparato securitario e il costante incoraggiamento di denunce e delazioni tra sudditi. Il sultano si presenta al popolo (e nei due anni in cui è attivo anche al parlamento) come "Padre del popolo" e non esita a rimemorare il ruolo di Califfo dell'Islam globale.

Il movimento dei Giovani Turchi, nato in contrapposizione a questa situazione, sarà il risultato dell'agglutinarsi di un arcipelago di piccoli gruppi con idee generali come modernizzazione (1) e uguaglianza dei diritti di

cittadinanza e conoscerà alterne vicende e un'esistenza in sostanziale sbandamento almeno fino al 1902, quando a Parigi si terrà il primo Congresso dei Liberali Ottomani. Questo evento offre alla nostra analisi due protagonisti, leader delle rispettive fazioni e dell'opposizione nel suo complesso: Ahmed Rıza, guida e ideologo del gruppo raccolto attorno periodico Mesveret ("la Consultazione") e il principe Sabaheddin, carismatico nipote del sultano ottomano e leader della maggioranza congressuale. Attraverso i ritratti intellettuali di questi due protagonisti della loro temperie culturale si potrà forse luce su una forse poco studiata dell'evoluzione dell'opposizione ottomana e della maturazione delle condizioni che porteranno lo stesso Stato ottomano alla sua fine. Questo lavoro si prefigge appunto lo scopo di presentare, in maniera ricurivamente sintetica, le due linee di pensiero della prima fase di sviluppo ideologico e intellettuale del movimento dei Giovani Turchi. È proprio l'apparente paradosso che si delinea durante questo segmento della vicenda del movimento a permettere al contributo di collocarsi nel presente numero della rivista dedicato a "Linee dritte e linee curve", interpretato qui in senso politico-ideologico. Come vedremo, infatti, la sezione più "giacobina" del movimento anziché aspirare a una polingenesi totale si ritrova su posizioni più gradualiste e riformiste, mentre quella più classicamente liberale abbraccia posizioni apertamente rivoluzionarie e idee di riarrangiamento sociale radicale. Prima che questa dialettica tra le "linee curve", i neogiacchini riformisti, e le "linee dritte", i liberali rivoluzionari, si dissolva tra i due congressi parigini di 1902 e 1907, avremo modo di osservare le più importanti linee di pensiero delle due correnti e dei rispettivi ideologi. Ahmed Rıza prende da Camte, tra le varie cose, anche l'idea di "Ordine e Progresso", che implica una radicale spulsione nelle incontrollabili masse rivoluzionarie; Rıza vuole distruggere solo ciò che ritiene migliorabile, attraverso un golpe disciplinato piuttosto che con una rivoluzione popolare. Per lui dopo il 1908 la rivoluzione sarà da considerarsi

compiuta. Sobaheddin invece crede nella possibilità di un cambiamento radicale e rapido della struttura sociale stessa dell'impero, riflesso turco della tradizione rivoluzionaria francese di modello francese. La rivoluzione unionista del 1908, tuttavia, non si allineerà a nessuna delle due tendenze di pensiero, non amalgamerà le mosse popolari e non sarà il risultato di alcun processo di primificazione o preparazione.

La letteratura recensoria su cui questo lavoro è basato è per forza di cose limitata, essendoci la storiografia concentrata su fasi più torde della medesima vicenda come il periodo della guerra d'indipendenza turca guidata da Mustafa Kemal, pilastro dell'identità nazionale della nuova repubblica turca, o il collasso dell'impero in corrispondenza della grande guerra. Oltre all'ottima sintesi di Zükrü Hanioğlu nel periodo dell'opposizione ad Abdülhamid e al suo regime, parte della mia corpora serve sull'evoluzione del movimento unionista (2), ci si è potuti basare nel lavoro dottorale di Stefano Taglia, concentrato sul pensiero politico dei due protagonisti (3), e nell'utile articolo di Ömer Korkmaz relativo all'atteggiamento di Ahmed Rıza e del principe Sobaheddin di fronte all'idea di rivoluzione e alle prospettive di transizione dopo l'eventuale detronizzazione di Abdülhamid. (4)

Prima di procedere all'analisi del congresso e dei suoi esiti conviene ora definire le due principali correnti ideologiche dell'opposizione ottomana in esilio. Ahmed Rıza, funzionario pubblico ottomano e giornalista, sceglie l'esilio volontario nel 1889, quando si reca a Parigi per le celebrazioni del centenario della Rivoluzione francese e vi rimane. Lì si avvicina al Positivismo di Comte e alle teorie di psicologia sociale di Le Bon, fonda poi il giornale di opposizione Mevlevet, datato secondo il calendario positivista (5) dall'1 gennaio 1789 e presentato come voce del "parti de la Jeune Turquie". Affascinato dalle conquiste scientifiche dell'Occidente si propone di adattare all'impero ottomano, fornendogli gli strumenti fondamentali

per la modernizzazione dello Stato. Con un atteggiamento che potremmo definire "neogiacobino" Rıza teorizza un processo evolutivo graduale per le istituzioni ottomane, guidato dall'alto da un'élite di intellettuali che si fa carico di interpretare la volontà e le necessità delle masse. Le idee occidentali, segnatamente quelle di Rivoluzione francese, Positivismo e Liberalismo, sono da conciliare con la natura essenzialmente islamica delle masse dell'impero. La religione, che nel sistema di Rıza va ridotta a un fatto privato, costituisce il nucleo dell'integrazione delle varie comunità nazionali in un tutto organico imperiale per cui il movimento elabora il concetto di Ottomanismo (Osmanlılık). Questo è un'idea di cittadinanza inclusiva, che renderebbe i sudditi, qualunque sia la loro appartenenza etno-religiosa, prima di tutto Ottomani, legati allo Stato dalla fedeltà alla comune dinastia regnante, la Casa di Osman, dai Balcani all'Ibrovia. Naturalmente questa idea di "Libertà, uguaglianza e cittadinanza" (6) presuppone la reintroduzione della Costituzione e delle istituzioni rappresentative da essa previste, dopo la sospensione da parte del sultano Abdülhamid II nel 1878, dopo appena due anni dalla sua concessione. Il tiranno kuttarica non verrà sostituito da una repubblica ma, anche su pressione di ambienti massonici molto attivi nell'impero e contigui al movimento di opposizione, da un altro sultano della stessa Casa, un monarca illuminato che possa guidare un impero riformato. Per questo ruolo gli ambienti della massoneria greca di Istanbul, ben rappresentati dal potente banchiere Cleonthe Scaliéri, hanno pronto il già deposedo sultano Murad V, innalzato e al contempo vicino all'opposizione, confinato dal successore nel palazzo di Girgaon nel 1876.

Le idee di Ahmed Rıza e del gruppo del Mesveret nel governo dell'impero non sono chiaramente esplicitate ma la stella polare di questa componente che ha definito "neogiacobino" è un rigido centralismo, fondata sull'idea

a tratti ingenui di poter accentrare a Istanbul il governo e l'amministrazione di un immenso impero multietnico e multireligioso soltanto con la forza ideale del progetto ottomanista, propugnato con metodi non violenti e gradualisti.

Di diversa avviso è certamente il principe Sabaheddin. Questi, fuggito in Francia nel 1899 con il padre Damat Mahmut Paşa e il fratello Lutfullah, studia in Europa ed entra presto in contatto con la scuola della "Science Sociale" e con i testi di Demolins, da cui deriva la contrapposizione fondamentale tra società comunitariste e individualiste, sviluppando una particolare teoria antitetica al classico conservatorismo liberale di tradizione anglosassone. Il principe addita come colpa fondamentale dell'impero l'aver inghiottito la classe media nell'elefantina burocrazia imperiale, soffocando l'iniziativa privata sotto la capra del pubblico impiego. Accompanya questa idea sociale una proposta politica di decentramento politico-amministrativo e giudiziario nella cornice di uno Stato federale con un ampio ruolo concesso alle minoranze etnoreligiose. Completano il pensiero di Sabaheddin una particolare attenzione all'istruzione, di cui auspica una riforma totale, e l'idea di una limitazione radicale del ruolo dello Stato nelle vite dei sudditi. Sabaheddin è, per Bataillon, un "revolutionnaire de droite" (7), che rigetta positivismismo e dominismo sociale e dà all'Ottomanismo il significato ampio di comune patria federale.

Queste due visioni del futuro dello Stato ottomano arrivano a un confronto al congresso unitario dell'opposizione convocato a Parigi nel 1902. Il congresso si riunisce inizialmente altrove ma si sposta rapidamente nella residenza parigina di Sabaheddin, sotto la sua presidenza. Sono presenti quarantasette delegati arabi, greci, urdi, albanesi, circo, ebrei, omeni e turchi (8). Il piano generale dell'opposizione

è più di una dichiarazione di fedeltà alla dinastia ottomana ma con il ripristino della Costituzione del 1876 e l'implementazione dell'idea ottomana (intesa dalle due correnti con accensioni radicalmente diverse) e lo scopo dell'evento non è più ambizioso della creazione di una piattaforma condivisa di opposizione al regime hamidiano.

La rottura culturale si consuma attorno al tema del coinvolgimento delle potenze europee nel processo di transizione. La maggioranza congressuale composta dal gruppo di Sabaheddin e dalle minoranze sostiene un intervento europeo, in particolare anglo-francese, mentre il gruppo del Mesveret accusa le potenze europee delle recenti sconfitte ottomane e del sostegno alle cause indipendentiste nei Balcani e nel Caucaso. Ahmed Riza accusa direttamente Sabaheddin di tradire la comune causa ottomana per conto delle minoranze interne e degli interessi europei.

Il fallimento del congresso del 1902 ha come conseguenza la cristallizzazione delle due correnti sulle rispettive posizioni, elemento che debilita l'opposizione in esilio a beneficio della versione interna, più pragmatica e militarista, risorta dopo l'ondata di repressione hamidiana che ne aveva costretto l'arresto completo nel 1896 con l'arresto e l'imprigionamento nella fortezza di Trepoli dei suoi membri.

Nel 1906 la Società di Unione e Progresso si fonde con la Società per la Libertà Ottomana di Salonicco, guidata da Mehmed Talât e composta da funzionari pubblici e ufficiali militari di medio livello. Nella nuova "Società Ottomana di Unione e Progresso" il gruppo paramilitare di Salonicco assume la direzione, grazie all'Alto di Unione che designa Salonicco come sede interna e Parigi come sede esterna, subordinata in fase decisionale. Come ben sintetizza Korkmaz "Salonicco agirà e Parigi guarderà" (9).

Nel congresso del 1907 questa nuova configurazione del Comitato Unione e Progresso, erede dei neogiacchini del Mesveret e ormai definibile

pienamente "unibonista", si confronta con la Società per l'impresa privata e la decentralizzazione del principe Sabaheddin, ormai messo in minoranza dal potere sovrachiarante delle sezioni militari dalconiche di Monastir, Salonicco e Işküb. Nel 1906, su un totale di duemila membri del Comitato i due terzi sono già militari (10). La discussione del secondo congresso, la cui partecipazione è estesa soltanto a un gruppo rivoluzionario armeno (le altre minoranze sono completamente assenti), si limita a questioni di principi e non considera questioni politiche o progetti costituzionali. I dibattiti di cui si è detto, e che saranno ripresi nel periodo primo-repubblicano turco in una fase di intensa elaborazione teorica, vengono qui raccontati da un'opposizione decisamente più pragmatica, bellicosa e rivoluzionaria, vicina al progetto centralista e neogiacolista del gruppo del Meşveret ma radicalmente più violenta e autoritaria, pronta a guidare una vera insurrezione armata contro il sultano Abdülhamid.

Il 3 luglio 1908 un ufficiale di stanza a Resne in Macedonia, Niyazi Bey, sale in montagna con i suoi sottoposti armatissimi dopo le voci sugli accordi di Reval e sulla possibile spartizione dell'impero. Il celeberrimo Enver Bey e altri ufficiali lo seguono, dando inizio alla lunga fase rivoluzionaria che porterà, attraverso vicende complesse e tragiche, alla formazione della Turchia moderna.

Note:

(1) "Modernizzazione" per questi gruppi di opposizione significa sostanzialmente l'introduzione di istituzioni rappresentative occidentali e di una costituzione su modello europeo; per il sultano invece ha il significato di avvenimento tecnico-economico che ha nel più ampio contesto della modernizzazione autoritaria ottomana e primo-novecentesca.

(2) M. Ş. Hanioglu, The Young Turks in opposition, Oxford University Press, Oxford, 1995

- (3) S. Taglia, *The intellectual's dilemma*, SOAS University of London, 2012
- (4) Ö. Korkmaz, Ahmed Rıza ve Prens Sabaheddin, *Journal of economics and political science*, 1 (1), 2021, 23-34
- (5) Il calendario positivista è un sistema calendariale proposto dal filosofo August Comte nel 1849, con 13 mesi da 28 giorni e festività e giorni aggiuntivi strutturati in modo tale da standardizzare il ciclo delle settimane e far iniziare ogni mese con un lunedì. Il calendario positivista inizia con l'anno 1 (l'anno "della Grande Trinità"), il 1789, anno d'inizio della Rivoluzione francese. A differenza del calendario repubblicano francese però i mesi non prendono il nome dal ciclo agricolo della regione parigina ma da personaggi fondamentali per lo sviluppo dell'Occidente come Amaro, Aristotele, San Paolo e Dante.
- (6) Taglia, *The intellectual's dilemma*, 47
- (7) ibidem, 175
- (8) ibidem, 225
- (9) Korkmaz, Ahmed Rıza ve Prens Sabaheddin, 27
- (10) Taglia, *The intellectual's dilemma*, 255

BIBLIOGRAFIA

- Hanioglu, M. S., *The Young Turks in opposition*, Oxford University Press, Oxford, 1995
- Korkmaz, Ö., Ahmed Rıza ve Prens Sabaheddin Beylerin Devrim Bakışları, *Journal of Economics and Political Sciences*, 1 (1), 2021, 23-34
- Taglia, S., *The intellectual's dilemma: the writings of Ahmet Rıza and Mehmet Sabahettin on reform and the future of the ottoman empire*, PhD thesis, SOAS University of London, 2012

VOCI: LINEE DIRITTE IN UN MONDO STORTO

Intervista a Carlo Martinelli

di Sergio Roffi

Questa è "Voci", la rubrica di Digiti che si occupa di portare una testimonianza, sotto forma di intervista, nel tempo che stiamo trattando nel numero.

La testimonianza di questo numero è quella di un personaggio molto noto nel mondo giornalistico trentino, il quale, da buon «devoto alla cortea» come ama definirsi, con la nostra rivista ha un legame particolare: è stato il primo a scrivere di Digiti, in un articolo uscito il 6 gennaio 2024 su *Il T*. Stiamo parlando di Carlo Martinelli. La sua collaborazione con *Il T*, iniziata nel 2011, è solo l'ultima tappa di una lunga carriera, giornalistica e non solo. «Da grande voglio fare il libraio o il giornalista», diceva alla mamma e, come ammette egli stesso, «sono riuscite tutte e due le cose». Il primo impiego in realtà lo ha ottenuto come insegnante: esito naturale del percorso di studi alle scuole magistrali. «Ho fatto tre

giorni e ho capito che quella non era la mia strada», mi racconta. Dunque, la decisione di licenziarsi e di andare a lavorare presso la storica libreria di Ulisse Meraviglio a Trento, dove rimanere quattro anni. Il suo ingresso nel mondo del giornalismo avviene per caso, nel 1980. Un giorno entra in libreria il caporedattore della testata Alto Adige: «Ero un giovane ribelle», ammette, «e, una volta che mi è stato presentato, ho avuto l'ordine di dirgli: "Che schifo di giornale!"». Chiuso il rapporto, il caporedattore gli propone di scrivere un articolo: così, con un passo sulla tifoseria giovanile del Trento Calcio, ha inizio la quercientennale collaborazione di Carlo con Alto Adige, la cui sezione trentina nel 2002 prese il nome di Trentino, terminata solo con la chiusura della testata nel 2021. Nel 2000 viene anche ingaggiato dall'ufficio stampa della Provincia autonoma di Trento, dove per cinque anni è curatore delle riviste Il Trentino e Poster Trentino. All'attivo ha anche la pubblicazione di quattro libri: Storie di pallone e bicicletta, Un orso strano Bontico, Campo per destinazione - 70 storie dell'altro calcio e Antramanacco del calcio.

Carlo mi racconta scherzosamente di essere affetto fin da bambino da «bibliofilia», una forte passione, quasi un'ossessione,

per la lettura: dalla riflessione su questo attaccamento ai libri nasce «Un libro ogni trenta secondi», spettacolo del quale è autore e interprete. Inoltre, egli cura un blog in cui raccoglie scritti, recensioni e storie: PIONE. L'opera, però, di cui forse Carlo va più fiero è POCOLIBRI: «Una casapola editrice, del tutto minuscola, per pochi intimi e al di là di ogni logica commerciale». Questi tutti i numeri sono in «tiratura felina», come afferma scherzosamente: «Quarantaquattro copie numerate». Le pubblicazioni riguardano per lo più racconti tratti dal sapere antico, che sembrano rievocare un mondo che non c'è più. Tra fonte d'ispirazione sono Gianni Brera e Gianni Mura, noti giornalisti che «seppero trasformare la cronaca sportiva in opera letteraria». Il suo motto è: «L'intelligenza ci guida». «La memoria è una ricchezza indispensabile», mi spiega, «che serve a superare l'hic et nunc dettato dal consumismo». O tal proposito, mi racconta di dichiarazioni «juventine dissidente», tifoso ancora legato alla formazione del 1967, la cosiddetta Juve operaia che vinse lo scudetto superando all'ultima giornata l'Inter di Helenio Herrera, al tempo una delle squadre più blasonate d'Europa. A questo punto, chiedo a Carlo quale sia il ruolo di linee dritte e linee curve nello sport. «Le linee sono fondamentali

nel campo», perché nel loro rispetto si basa ostentatamente il regolamento di molti sport, «ma sono davvero in grado di assicurare la giustizia?», mi chiede provocatoriamente. Cito, per esempio, il caso della finale del Mondiale di calcio del 1966, quando l'attaccante inglese Geoff Hurst segnò un controverso gol nei tempi supplementari che permise alla sua squadra di passare in vantaggio, finendo poi per vincere la partita e quindi il torneo. Da molti quel gol fu giudicato inesistente e il fatto che l'Inghilterra fosse paese la nazione ospitante il Mondiale non fece che alimentare le polemiche. «Con le tecnologie di adesso», mi spiega Carlo, «questa situazione si sarebbe risolta in pochi minuti, andando a togliere il piacere del dubbio». Egli ritiene, però, che le nuove tecnologie non si siano limitate a dare soluzioni esattiche a problemi di cuore, ma in alcuni casi abbiano dato origine a nuovi momenti di emozione: «il VAR, per esempio», ossia Video Assistant Referee, strumento che permette agli arbitri di rivedere a video situazioni dubbie, «ha creato nuove linee», ossia quelle virtù che vengono bracciate sullo schermo, «che finiscono per dare minuti di suspense magici». Mentre l'arbitro sta rivedendo a video un episodio, magari decisivo, della partita per poi prendere

dorati, prevedimenti, lo stadio si forma «in un silenzio che è virtù», come tiene a sottolineare Carlo.

Ma le linee, inviolabili in campo, sono fatte soprattutto per essere superate fuori dal campo: «Lo sport è società e politica», afferma sicuro. Mi porta l'esempio del St. Pauli, squadra tedesca della città di Amburgo: il suo stadio si trova nelle zone del grande porto, a pochi passi da Reeperbahn, il quartiere a luci rosse. I suoi primi tifosi, dunque, erano operatori portuali e lavoratori dei locali di Reeperbahn. Ottimo a queste basi finì per aggregarsi una grande tifoseria particolarmente nota per il proprio ottimismo politico: il St. Pauli fu la prima società calcistica in Germania a bandire l'ingresso allo stadio ai tifosi di estrema destra. «Quando mi proposero di aprire un locale a luci rosse anche dentro lo stadio, le tifoserie insorse, facendo naufragare il progetto», mi racconta Carlo. Altro al calcio, ammette di avere un debito per l'etica leggera: «È uno sport pieno di storie di follia e di ardore», nonché di linee superate, ovviamente. A tal proposito è celebre il caso dei corridoi Carmie Smith e John Carlos, i quali, durante la premiazione dei 200 metri piani alle Olimpiadi di Città del Messico del 1968, mostrandosi il pugno alzato con il guanto nero, simbolo

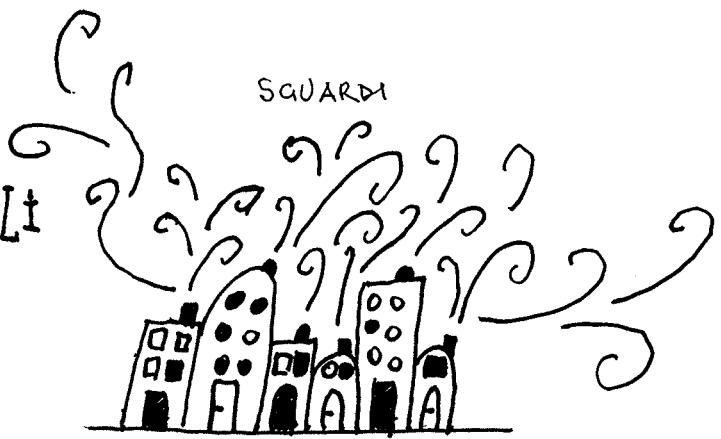
della rivolta dei cittadini afroamericani degli Stati Uniti in
risposta alle discriminazioni razziali.

A questo punto, vorrei sapere se anche nel giornalismo le
linee assumano grande importanza. Carlo mi spiega che, per
prime cose, come nello sport anche nel giornalismo ci
sono delle linee fisiche da rispettare: per esempio quelle
dei manobas, nelle quali si basa la corretta impostazione
del giornale. Ci sono, però, anche delle linee immaginarie, che
in quanto tali si rischia di dimenticare e capire quando si sono
superate: «Vedendo che molti giornali sono digitalizzati, diventa
sempre più importante ottenere clic e per far questo tutto diventa
retorica. Dunque, dov'è in questo caso la linea?».

Prima di sdraiarmi, gli chiedo se le linee di cui abbiamo parlato
finora, e non solo, siano per lo più linee dritte o linee
curve. Dopo un attimo di riflessione, mi guarda negli occhi e
affirma sicuro: «⁹In un mondo fatto come questo, vorrei
vedere più linee dritte».

SOGNANDO CURVOPOLI

Teresa Friscia



Curvopoli è una città muta, una piazza, non esiste più nessuno che la oltrepassi, e se ancora esistesse qualcuno, se ci fossero bambini a riempirla di allegria, direbbero « che ci fate qui, non c'è niente, tornate a casa ». Perché Curvopoli è un quartiere senza comunità, una strada senza direzioni; i raggi del sole la offuscano e si poggiano su quei panni stesi e mai raccolti, le porte delle case al piano terreno si aprono solo nell'ora della notte. All'apparenza nessuna traccia di vita, solo spazio in mezzo al vuoto e una finestra semichiusa. Mi addentro in questo luogo dimenticato dal mondo, seguo il vento, vengo trascinata ai piedi di una porta, la varco, silenziosamente. Dall'altro lato c'è una piccola stanza buia e un lume che svela i tratti di un volto rugoso, lo scintillio di due occhi azzurri.

- Entrate signorina, entrate...

- Chi è là?

- Sono il custode ragazza mia...

- E cosa custodite?

- Nessuna cosa in particolare, solo il TEMPO.

Si avvicina, intravedo scaffali ricolmi di libri, pietre e cristalli, ogni passo che avanza scopre un muro tappezzato da fotografie. Percepisco il suo sguardo, le curve taplienti del suo respiro, i suoi occhi rigidi, ma non se ne.

- Curvopoli ragazza, è la città dei baneri dimenticati, delle stoffe perdute e dei sogni consumati.

L' uomo mi narra di un viandante,

un gran signore, un tempo era

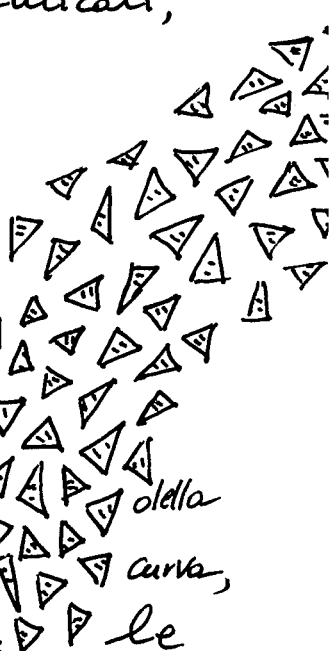
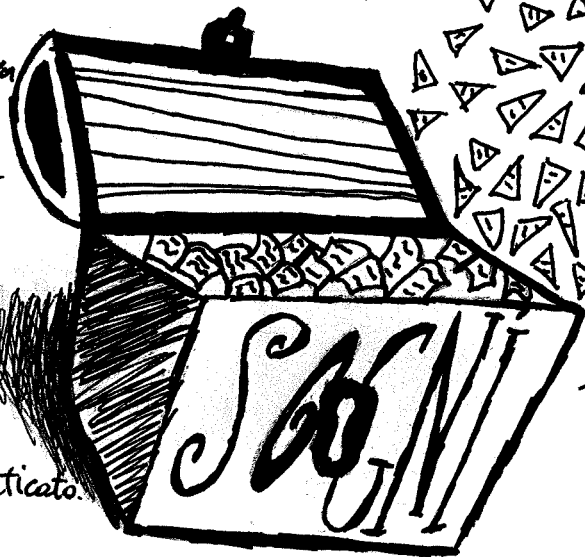
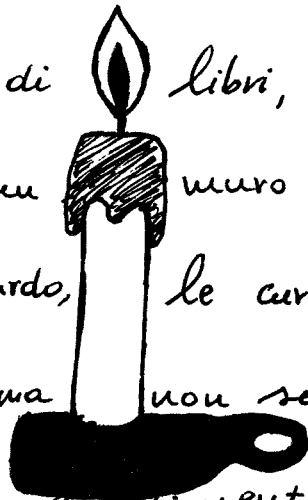
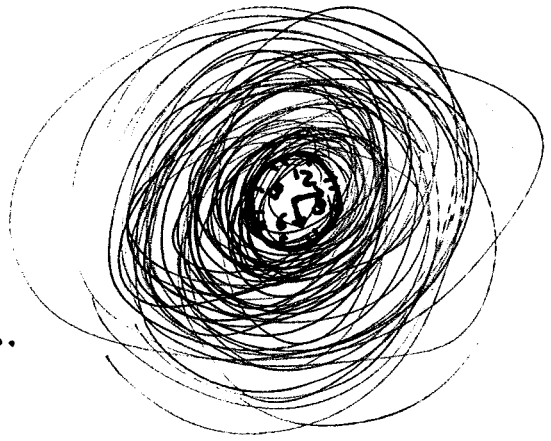
amato, ma la linea

sua vita si era fatta

così lui si era storto,

sue braccia cedettero

delle scelte e fu dimenticato.



- Che c'è, non mi credete? È questo che fanno i sogni quando li abbandonate...



L'unica vita che rimaneva a Euvopoli era la scintilla nei suoi occhi.



- Qui non c'è niente per voi, ragazza, tornate a casa.

Euvopoli la campano i morti, e se ci fosse un bambino direbbe...



Ma io sapevo che una città non muove fin quando le curve del respiro di un uomo non diventano dritte.

Così speravo, speravo che le rughe del suo volto mi parlassero ancora, speravo che quel lume non si spegnesse, di guardare con i miei occhi quelle fotografie. Il vento entrava da una finestra, sempre più polveroso, offuscava quel lago già sbiadito di suo.



- La vita è così, linee dritte e linee curve ragazza mia, ma qua l'unica cosa che si muove è il vento...

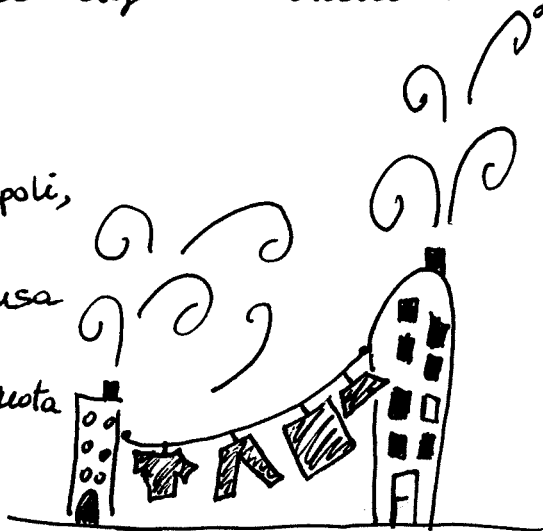
I suoi occhi parlarono di una violinista che aveva venduto la sua anima al diavolo. Il giorno suonava

a Curvopoli, mentre la notte piangeva l'amarezza d'esser
sola. E vento, vento forte entrava in quella stanza ricoperta
di libri e foto e minerali.

- Che ci fate in questo posto abbandonato da dio, qui
non c'è niente...

Ma le curve delle sue rughe disegnavano le linee
delle traiettorie dei carusi che entravano e uscivano
dalla miniera, delle lavandaie che canticchiavano attendendo
il ritorno dei loro figli, dei marinai che partivano
e non sarebbero tornati, delle vedove che tessavano
la lana per l'inverno e degli anziani che giocavano
d'azzardo.

Curvopoli, la piccola Curvopoli,
oggi c'è una locanda chiusa
di fronte a una piazza vuota
e un' enorme montapneuma
dove osservare le stelle.



Curvopoli la città muta,
114

Curvopoli la città che ti parla di notte,
fatta di roccia senza sostanza.

COSA VEDO IO IN TE, ME LO STO ANCORA CHIEDENDO.

Intanto ^{MA} TI SOGNO,

e svegliandomi

guardo sempre dalla FINESTRA:

solo grattacieli all'orizzonte,

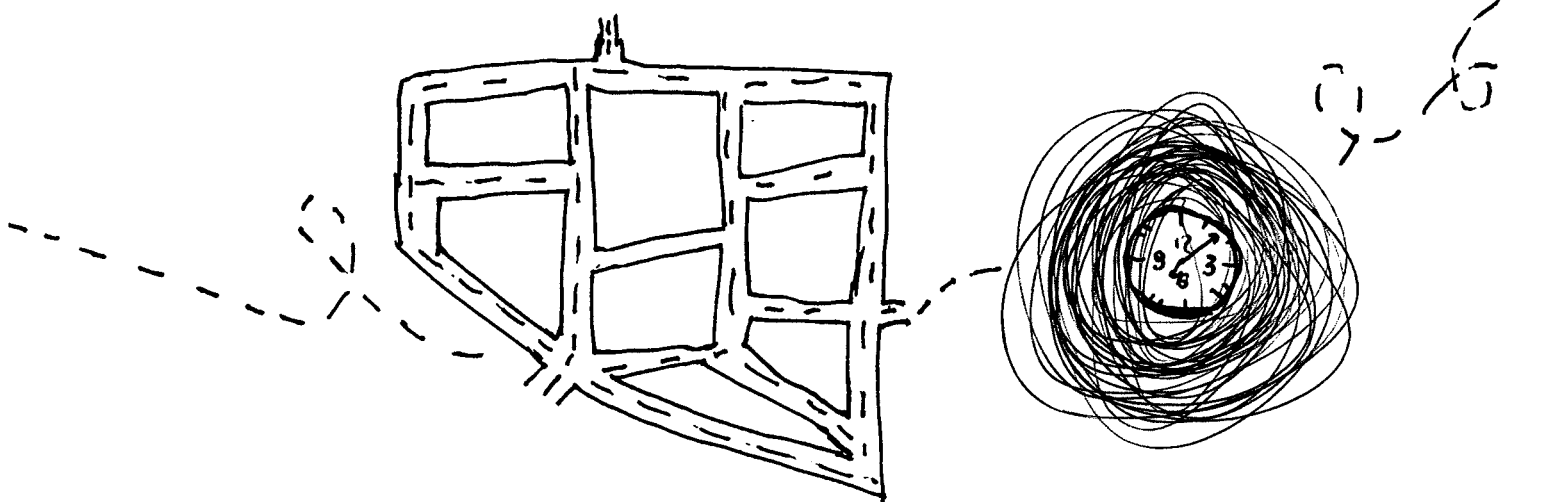
impilati,

un labirinto di vicoli e strade

senza passato.

DRITTOPOLI è la nuova CURVOPOLI,

il TEMPO non la scalfisce.



QUENCY A SPASSO OSSERVA

di Elisabetta Relli

5 5

Una cifra molto semplice, composta di due linee dritte e una linea curva, dove però la linea curva potrebbe essere vista come ... un naso!

Forse è così che nella mente di me ragazzina ha preso forma un personaggio. Certo, le linee dritte costituivano un ostacolo, che un volto non ha linee tali, generalmente. E così, con molto sforzo, anche le due linee dritte sono state forzate a trasformarsi in un'unica linea curva, andando a formare la base del personaggio che ora presento nella sua interezza:

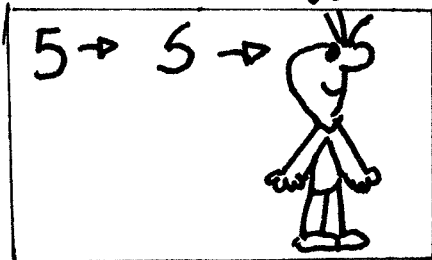
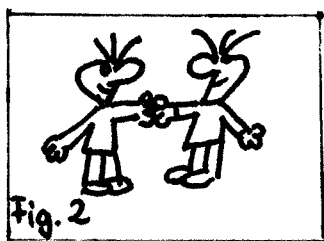


Fig. 1 Il personaggio brillantemente in TV nel Carosello possa aver avuto

Non ricordo se avesse un nome, ma intravedo come il grande Linea di Osvaldo Cavandoli visto muoversi

una qualche influenza su questa mia modesta creazione. Che per quanto modesta servì nel recapitare messaggi illustrati o segreti alle amiche di scuola. Il problema emerso per i dialoghi fu risolto in fretta: capovolgendo il 5 'truccato' (Fig. 2). Lo ammetto: è stato più



complicato disegnare la cifra 'truccata' a rovescio, per via dell'origine e abitudine

al 5, ma tant'è: non avevo l'ambizione del signor Lavarelli.

Mi è rimasta questa tendenza a leggere in termini di incroci e combinazioni di linee le forme che incontro quotidianamente. Per esempio, se il mio personaggio, chiamiamolo Quency, se ne andasse a fare una passeggiata, sicuramente si imbatterebbe in qualche segnale stradale: delle meraviglie! (Fig. 3) Una

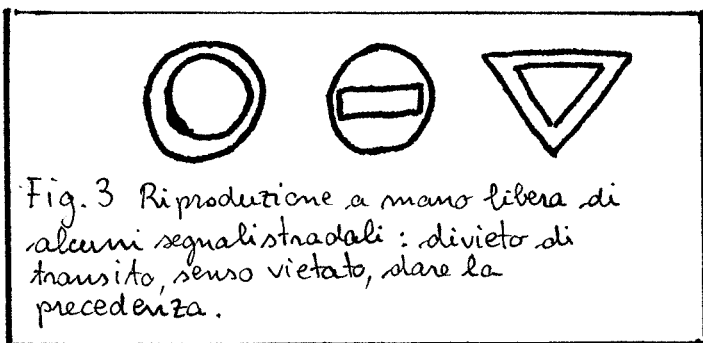


Fig. 3 Riproduzione a mano libera di alcuni segnali stradali: divieto di transito, senso vietato, dare la precedenza.

combinazione, per cominciare, di linee curve e linee dritte, che

vanno a costruire un significato. Non mi se ne voglia se, a questo punto, spontaneamente viene alla mente Ferdinand de Saussure e i suoi studi su lingua e linguaggio dato che in Fig.4 si 'condensano' dei significati (condivisi) in alcuni tratti grafici, facilmente riconoscibili e comprensibili immediatamente. Forse Quency ha trovato quello che ^{per} André Martinet potrebbe essere un esempio di economia del sistema in chiave grafica. Ma il palo che sorregge il cartello? Qualcuno dovrebbe spiegare a Quency che lì entra in gioco tutta una questione di problem solving, il cui risultato è stato un oggetto di forma cilindrica, in metallo non ossidante, il che ci porterebbe a concordare con Karl T. Ulrich che « because problem solving essentially includes the steps in the design process, problem solving is the more general human activity of which design is a critical element. » (1) Certamente un cartello stradale non ha ambizioni artistiche, ma Quency potrebbe intravedere una qualche relazione con il

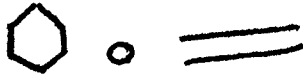
movimento Bauhaus, il cui elemento fondante sta nel fatto che «good design arises from the seamless integration of art and craft» (2), e nell'utilizzo caratterizzante di forme geometriche nelle opere di artisti che da quel movimento trassero ispirazione, come ad esempio l'artista Paul Klee e l'artista tessile Anni Albers. Ricordiamo qui in Fig. 4 Roter Ballon (1927) del primo e Wandbehang Nr. 175 (1925) della seconda, dove risulta evidente come linee dritte e linee curve stiano alla base dell'opera. Questa poi, riassumendo con le parole di Karl T. Ulrich, produrrà in chi la vedrà una risposta estetica che è rapida, involontaria, nonché un «aggregate assessment biased either positively [...] or negatively» (3).

Riportando però Quency ad una dimensione più quotidiana e pratica dopo

questo esercizio di osservazione, sicuramente prenderebbe a divertirsi nello scomporre taluni oggetti nei tratti

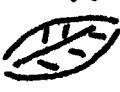
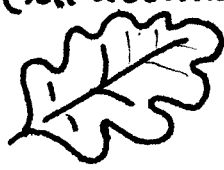


all'origine della loro creazione, cioè nel design, oppure nei tratti diritti o curvi necessari per rappresentarli graficamente, ad esempio:

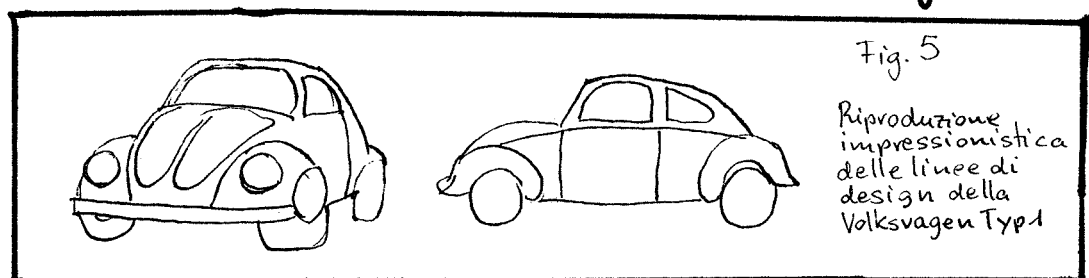
• una matita 

• un bicchiere 

ma anche altri oggetti, come (stilizzando):

una foglia  (lauroceraso)  (quercia)

E chissà se imbattendosi in un esemplare di Volkswagen Typ 1/13 H15, conosciuta come 'Maggiolino', si lascerebbe andare a « nothing and nothing over collections of sheet metal that resembles babies » (4) per via della rotondità delle forme o, graficamente, l'attraente combinazione di linee dritte e linee curve (Fig. 5)



NOTE

(1) KARL T. ULRICH, Design: Creation of Artifacts in Society,
University of Pennsylvania 2005, p. 14.

(2) Ivi, p. 99

(3) Ivi, p. 97

(4) Ivi, p. 104.

BIBLIOGRAFIA

Cavandoli, una Linea, << La Stampa >>, < <https://lastampa.it/cultura/2007/03/04/news/cavandoli-una-linea-1.37131153/> >

Ferdinand de Saussure, Corso di linguistica generale,
trad. di T. De Mauro, Laterza, 1983.

André Martinet, Elementi di linguistica generale, Laterza, 1960.

Karl T. Ulrich, Design : Creation of Artifacts in Society,
University of Pennsylvania, Edition 1.0, PDF version, 2005.

DAL CONTENIMENTO ALLA LIBERAZIONE

di Sara Uboldo

Quando si parla di linee dritte non posso che pensare al pittore olandese Piet Mondrian (1872-1944). Mi sale un'irritazione e sono rapito allo stesso tempo. Cerco di capirne il motivo e mi inoltro nella ricerca.

Ricordo di aver visto un Mondrian diversi anni fa, era alla Tate Modern? O a Palazzo Grassi... o a Bucerius... immobile, davanti alla tela - griglia intitolata Composizione C (n. 11) del 1935: due tipi di linee rette nere, orizzontale e verticale, di diversa spessore, su fondo bianco, due forme geometriche, quadrati e rettangoli, con i tre colori primari: giallo, rosso e blu. Sullo sfondo della Prima Guerra Mondiale Mondrian sentiva di poter riconciliare i grandi conflitti della vita snellendo una forma di pittura distillata in un sistema semplificato. Quel core di completamente nuovo, di cui sentiva prima: il Neoplasticismo (1). Il suo fine era «esprimere plasticamente un rapporto attraverso la contrapposizione di colori e linee»², per esprimere ciò che in natura rimaneva nascosto. È questa convinzione che lo conduce al passaggio graduale dal figurativo all'astrattismo per cercare di coprire l'universale. È questa universalità che si esprime in una ricerca di essenzialità e semplicità. Un'arte in bilico

tra ordine e disordine, alla ricerca di equilibrio e dove linee, colori e vuoti hanno il compito di comporre le tensioni presenti nelle forze opposte della vita⁽³⁾. Di fronte all'essenzialità di Mondrian si mangia stenta: non sento i suoni sintonici e vibranti delle tele-concerto di Kandinsky, ma mi trovo imbrigliata in una forte pulsante di opposizioni che mi spingono a volgere lo sguardo e a cercare altro. Le linee curve

Nella mia galleria d'arte immaginaria comincio ora per lungh' considerazioni e, girato l'angolo, di colpo, come in uno squarcio di luce oscura, mi trovo davanti all'opera n. 17 della serie Il rosso (1915) della pittrice svedese Hilma af Klint (1862-1944). Sono catturata, ipnotizzata da linee curve precise che formano cerchi concentrici divisi da una unica linea dritta, verticale. Uno specchio d'occhio su fondo rosso in cornice quadrata rossa su sfondo bianco. Vero piacere dell'arte estratta occidentale, ben prima di Wassily Kandinsky, la sua opera esprime «un'arte totalmente disancorata dalla figurazione» (4). Ritorno nella geometria del cerchio rosso, e comincio a comporre in me un quadro diverso, anche interiore, dove linee dritte e curve iniziano a intessere. Un'arte, quella di Hilma, potente, eppure negletta, fino ad essere notata e mobilitata con la grande mostra del 2019 al Guggenheim di New York (5). È così che mi spinto di qualche passo per concentrarmi sull'opera La Colomba, No. 1 (Gruppo IX/UV, No. 25): linee vibranti e sfumature intense pastello rosa-bianco: sfumure, dentro a un cerchio che segge e moribide linee curve a ricordare la forma di un cuore; in mezzo, una colonna edicolale si innesta e si innedia nel cromatismo multicolore del prisma.

Una rotondezza che infonde pace. Creature che muove dal regno superiore a quello inferiore, la Colomba plasmata dalla luce collega simbolicamente «lo spirito con la materia, il cielo con la terra, riflettendo il desiderio di Hilma af Klint di superare le dualità e raggiungere l'armonia» (6).

Colpita dal simbolismo di Jung, vengo guidata alle profondità dell'inconscio.

Nelle sale più buie dell'inimmaginabile galleria invecchiata, mi imbotto nel Libro Rosso, o Liber novus (7) di Carl Gustav Jung. Il libro racconta le esperienze immaginative vissute tra il 1913 e il 1916, dopo la rottura con Sigmund Freud, e contiene una serie di disegni, illustrazioni e calligrafie. La Tavola 54 è impressionante. Nella parte bassa del disegno un serpente spaventoso

a rambini, blu e gialli, racchiuso in un cono rosso, spinge verso l'alto con energia rutilante:

dalle due facce spalancate scivola un'ingenua Rosa Klotz sulla cui sommità poggiano parole in gotico; deciso Ende e Anfang, la fine e l'inizio. Il serpente è poi generativo dell'albero della vita. In una conversazione con Aniela Jaffé del 1957 Jung ricorda che «ciò che era esploso dall'inconscio mi aveva inondato come un torrente enigmatico, minacciando di spezzarmi» (8).

Le parole di Jung mi ricordano la Colomba spezzata di Frida Kahlo. La tela a olio della pittrice messicana, creata nel 1944, ritrae Frida stessa, seminuda sotto un cielo cupo, sullo sfondo un deserto arido e desolato. La figura trafitta da dolori impensabili, solitudine, fragilità. Le linee dritte di questa colomba verde bruciata, rotta e piena di buchi, sono memoria dell'incidente che danneggiò la sua spina dorsale, costringendola a letto per

lunghe mesi e, in seguito, a indossare un busto d'acciaio. Un corpo frantumato, il suo, tenuto
insieme dalla rigida impalcatura del corsetto metallico che l'artista riequilibra con i
semi tondi, compensetische di uso to talta ritrovate con l'arte, simbolo della minuscule
colombe bianche in ognuna delle sue pupille (9). L'autoritratto di Frida Kahlo esprime,
attraverso il linguaggio figurativo, sofferenza fisica e spirituale (10) e un guida d'imbuto
alla arte contemporanea.

Sono davanti ai celebri ritratti in bianco e nero di Shirin Neshat, artista e regista iraniana.
La mostra al PAC di Milano fino all'8 giugno 2025 è intitolata Body of Evidence (11): una rassegna
retrospectiva sull'artista, e punto di arrivo dei suoi film degli anni Novanta e i recenti progetti
fotografici negli Stati Uniti. Esposta sulla balconata è la serie di stampe Women of Allah
(1993-1997), forse tra le immagini più conosciute di Neshat. Volti velati, tra cui il suo, sulle
cui parti libere l'artista ha vergato e ucciso con inchiostro segni calligrafici in lingua
farsi: brani di scritture iraniane, segni tondi, ovali, tratti, quasi tatuaggi o ricami sulle
pelle delle protagoniste; donne che sperimentano il silenzio, voci che si dissolvono nelle fotografie
per esprimere la resistenza, che convivono con sottomissione e violenza: un'arte anche politica.
Ogni volto è affiancato da versi: frasi lucide, conne verticali contrastanti con le lettere curve
e con gli occhi dell'artista stessa: sicuri, morbidi, penetranti.

Mi fermo, ora, a pensare, e a sentire, e a rivivere la galleria d'opere qui raccontate,

in un tour tra realtà e immaginazione. E per tenere insieme i tutto, linee curve, dritte, simbolismo e pittura, astratto e figurativo, ricorre a un'ultima arte: Maria Lai. Scoperto nel 2013, l'artista sarda ricamava e scriveva, anticipava le pratiche dell'arte Relazionale 'legando' persone e comunità alle montagne della sua Ulassai, con operazioni artistiche collettive; componeva concetti e materie in tele di stoffa e profondi significati, come nell'opera che, personalmente, riassume il percorso di questo scritto, Cantiglio, realizzata nel 2007. La preziosa opera tessile, creata su tela in cotone con filo nero e parole dritte e mano con pennelli neri, mostra un intricato garbuglio di linee con le message :

« tre trinità nell'arte :

Autore / opera / interprete

ingenuo / verità / mistero

uomo / donna / divinità » (12).

NOTE

- (1) W. GOMPERTZ, *Espresso lo chiamerete?* pp. 188-198
- (2) *Ivi*, p. 188
- (3) F. Giannini, I. Bonetta, *Dalla natura morta al neoplasticismo... «La finestra sull'arte»* 29/08/2020.
<https://www.finestra sull'arte.info>
- (4) T. Villa, *Fu Hilma af Klint a inventore...* «Arttribune» 13/02/2025. <https://www.arttribune.com>
- (5) M. Mattielli, *Landscape di Hilma af Klint* «Lucysulloculture» 4/12/2024. <https://lucysulloculture.com>
- (6) Hilma af Klint. *Discovered the visionary artist...* «Artgallery of NSW». <https://artgallery.nsw.gov.au>
- (7) C.G. Jung, *Il libro rosso. Liber novus*, a cura di S. Shamdasani, trad. it G. Sore, Torino, 2010
- (8) G. Letgson, *Carl Jung's feared book...* «The incubator» 18/11/2016. <https://theincubator.live>
- (9) V. Sidelnikova, *La colonna Spertak* «Arthive». <https://arthive.com>
- (10) *Enide Kinko: l'arte che libera i peccati* «Patrius di arte». <https://patriusdiarte.com>
- (11) Shiron Neshet, *Body of evidence. Guida alle usanze «PAC. Padiglione di arte contemporanea»*. <https://www.pacmilano.it>
- (12) Mariela i. Jiveze *Le rythme* «Shmepoline» 28/11/2019. <https://www.shmep.it>



CEHINNA

EP. 2

EGITTO ORIENTALE,
1416 a.C.

CINQUE ANNI FA
QUESTA CITTA' NON
ESISTEVA.

MOLTE COSE SONO CAMBIATE
DA QUANDO IL NUOVO RE SI
È INSEDIATO NELLA GRANDE
CASA.

NON ADORIAMO
PIÙ GLI STESSI
DEI.

ADORIAMO QUALCOSA
DI PIÙ VISIBILE.

MALEDETTO
SOLE DEL
DESERTO!

VUOI PERDERE
IL LAVORO IL PRIMO
GIORNO?

PIANO
CON LA
BLASFEMIA!

SEI DIVERTENTE, NAY. ASPETTA
QUI IL CARICO D'INCHIOSTRO
MENTRE RIFERISCO DEL NOSTRO
ARRIVO ALLA REGINA.

ESERCITATI A
DISEGNARE LE
MANI.

VA BENE,
MISCREDENTE!

OGGI DEVO PARLARE
CON TROPPE DONNE.
NAY, TUTTE LE
MOGLI DEL RE...



SONO STUFO DI
TUTTE QUESTE
NOVITÀ! ORA
VOGLIONO UN NUOVO
STILE!



EH, QUANDO C'ERA
IL VECCHIO RE, LUI
SÌ CHE...



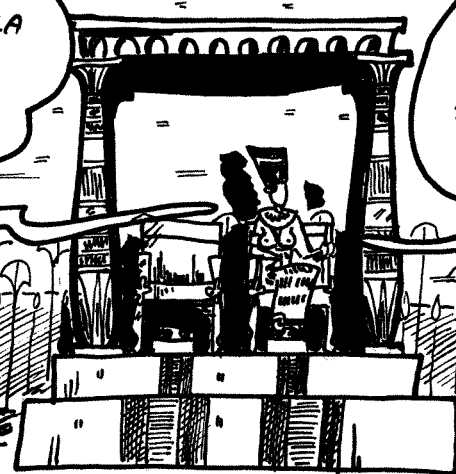
TOH! IL PALAZZO.
SONO ARRIVATO.



... QUESTO NELLA
SALA DEL
TRONO.



POI DOVRETE
RAPPRESENTARE IL
RE CHE ADORA IL SOLE
IN TUTTI I CORRIDOI.



SPERO DI NON DOVERTI
SPECIFICARE CHE IL MODO DI
DISEGNARE CHE USAVATE A
TEBE NON VA PIÙ BENE.



DAVVERO MASTRO
HAPU. IL NUOVO DIO
RICHIEDE LINEE
CURVE.



NON PIÙ
RETTE.



3

IL FARAONE
SI FIDA
DI TE.

TU TI FIDI DI TUTTI
I TUOI COLLABORATORI?

CONTINUA...

LE AUTRICI E GLI AUTORI
Una breve presentazione

GIANNA ADAMI
responsabile Ufficio Editoria Scientifica di Ateneo (Unitn)

GIOVANNI ALMICI
studente LM Scienze storiche (Dipartimento di Lettere e Filosofia, Unitn)

ANDREA ANDREATTA
Artigiano rilegatore (Fabri charte)

MADDALENA BALDO
Studentessa LM Filologia e critica letteraria (Dipartimento di Lettere e Filosofia, Unitn)

DANIELE CAPPELLETTI
Studente LM Scienze storiche (Dipartimento di Lettere e Filosofia, Unitn)

FRANCESCA DE MOLA
studentessa LT Filosofia (Dipartimento di Lettere e Filosofia, Unitn)

SARA ERMINI
dottoranda in Social Sciences and Humanities (UniSi)

ANDREA FOCHESS
graphic e multimedia designer (Trentino Art Academy)

FRANCESCO LUIGI FRACCHIA
Studente LT Studi storici e filologico-letterari (Dipartimento di Lettere e Filosofia, Unitn)

TERESA FRASCIA
studentessa LM Filologia e critica letteraria (Dipartimento di Lettere e Filosofia, Unitn)

RAUL GARCIA BALESTENA

studente Master of Arts in Philosophy (Università della Svizzera Italiana)

CRISTINA GHIRARDINI

dottoranda in Culture d'Europa. Ambiente, Spazi, Storie, Arti, Idee, Unitn

SARA MAINO

artista, studentessa LT Filosofia (Dipartimento di Lettere e Filosofia, Unitn)

CARLO MARTINELLI

giornalista e scrittore

ELISABETTA MORELLI

docente Centro Linguistico di Ateneo Unitn

MATIA OSS BALS

studente LM Scienze Storiche (Dipartimento di Lettere e Filosofia, Unitn)

ADRIANA PAOLINI

docente di Paleografia (Dipartimento di Lettere e Filosofia, Unitn)

PAXA PISTIA

docente metodo corsivo (Associazione S.M.E.D.)

SERGIO ROLFI

dottore in Scienze storiche (Dipartimento di Lettere e Filosofia, Unitn)

MARINA ROSSI

dottoranda in Culture d'Europa. Ambiente, Spazi, Storie, Arti, Idee, Unitn

MATTEO THÉODOULE

borsista di ricerca DIRM, Dipartimento di Ingegneria dell'Informazione e Scienze Matematiche, UniSi

LUIGI TRAMONTI

studente LM Scienze storiche (Società e Istituzioni dal Medioevo all'età contemporanea; Università di Trento e Verona)

LORENZO TUCCI

studente LM Italianistica (Dip. Italianistica e cultura letterarie europee, Unibo)

I manoscritti non bruciano

(Michail Bulgàkov, Il Maestro e Margherita)

