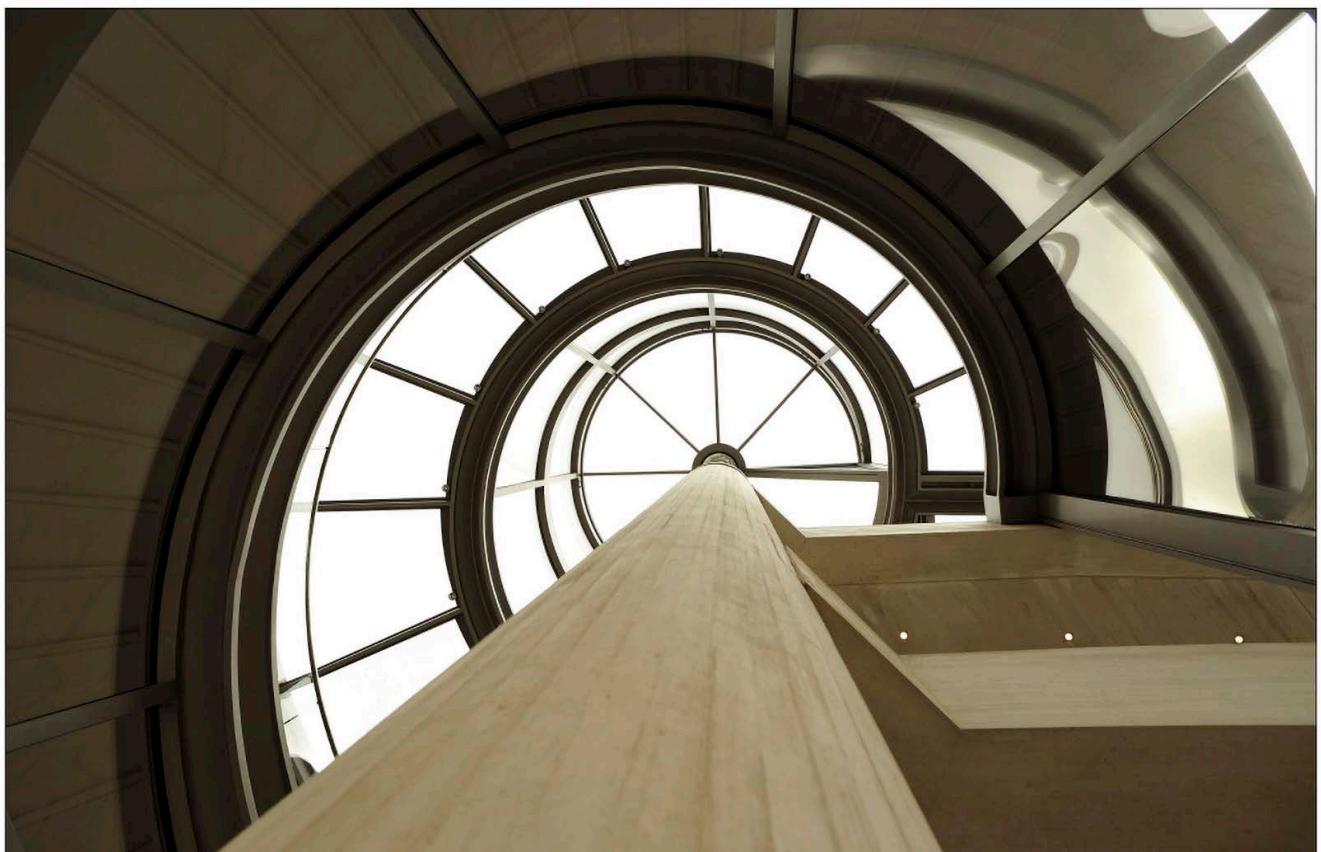


DIGITI



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 diritte alle linee curve p. 9

UB(E)R I 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 CAPPELLETTI, Linee diritte 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 diritta 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 FRACCIA, Viaggioare, un Cammino fra le curve p. 56

Lorenzo Tucci, Trinacrie p. 68

STORIE ECULTURE

- Maddalena BALDO, Confini tracciati col righezzo: la conferenza di Berlino e la spartizione dell'Africa p. 72
- Francesca De Mola, Tra linee diritte 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 diritti 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 Roffi), Linee diritte in un mondo storto. Intervista a Carlo Martinelli p. 105

SGUARDI

- Teresa FRISCHIA, Sogno e Curvopoli p. 111
- Elisabetta MORELLI, Quincy 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 digitii 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 studenti*, dottorandi* 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 Paolini

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

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

Pubblicato da

Università degli Studi di Trento
via Calepina 15, - 38122 Trento
casaeditrice@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

Ideazione, progetto grafico e impaginazione del quarto numero di *Digitì* a cura del Comitato di Redazione; impaginazione della copertina a cura di Paolo Christè. 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 *Fabriccharte* di Trento (DIGITI: "umbra" corpo 48pt; nr. 4 giu. 2025: Sponton corpo 16pt, Titolo del numero: Sponton 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 Grgre" avorio 80 g/m²; mentre per la copertina la carta Fabriano Elle Erre formato 100 x 70cm 200 gsm

In copertina:

Luca Christè

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

In IV:

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

LINEE DI SCRITTURE E DI ORIZZONTI

di Adriana Padini

La scrittura può essere fatta di linee che si stagliano dritte sul bianco della pagina a costituire lettere da leggere senza fatica, affumicate da linee curve che, addolcendole, le completano: andamenti posati perché chiunque desideri avvicinarsi a un testo abbia l'ago di farlo, cogliendone segni e parole. Per realizzare questo, se sciriamo a mano, possiamo utilizzare il cosiddetto stampato minuscolo: alla lontana somiglia alla forma della scrittura corsiva, utilizzata a cominciare dalla fine del sec. VIII e il IX, nel periodo in cui Carlo Magno con 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 doverà essere chiara e posata, tracciata lettere per lettera. A queste forme si rivolse Francesco Petrarca, quando lanciava sforzi contro le spicciolissime scritture gotiche, sfravate e confuse, e a queste linee dritte e curve si riferirono gli umanisti nel Quattrocento.

la scrittura può complicarsi in legamenti efficaci per andamenti veloci, ma quelli, a volte, quasi depredano le lettere, che si lasciano scivolare con svolazzi e tratti artificiosi, tanto raffidi quanto difficili da leggere.

Potremmo tornare alle minuscole corsive altomedievali, alla cancelleresca e anche alle forme grafiche di epoca moderna, ma basterà sfogliare questo numero di *Digitì* per vedere le variegate forme cui autori e autori hanno affidato parole e pensieri. E osservi (a volte troppo) veloci, scritte più posate: oltre ai contributi sono arrivate le testimonianze di fatiche fisiche e intellettuali inafferrate, di rese davanti alle (profie) scritture 'ingovernabili'.

Sono stati disegnati corpi tondeggianti, aste che si muovono sopra e sotto il rigo; gli spessori sono legati agli strumenti, così come lo erano in epoche più antiche, quando la punta delle penne d'oca veniva tagliata in modi diversi, tenuta, 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 sfavolato, coloro che hanno raccolto le sfide sono riuscite/i nell'intento di tracciare linee di

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

Ci sono state raccolte storie di linee su quaderni di scuola, su carte geografiche, su materiali così rilevanti da 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 seguirle, una linea, che sia diritta o che sia curva. Risognerebbe sapere quanto la linea debba essere lunga, quanto sforzo; se, in certe circostanze, sia più efficace una linea retta o una che si inarchi. Le linee si intrecciano, a volte sono indistinte, in discese o in salite; girano in tondo a formare un cerchio o un'ellisse, forse sono cerchi concentrici. Indicano fuori 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 chiuse e chiuse dentro.

Si cerca coerenza in una linea di pensiero, per tentare di fare ordine dividiamo con una linea (immaginaria) abitati e parti della nostra vita, o ci timiamo una linea soffice...

Ne tracciamo una e cerchiamo di arrivare in fondo, a quella linea... ci sarebbe da chiedersi che cosa ci sarei mai, in fondo. Li auguriamo che alla fine ci sia un tesoro, come al termine delle linee curve di 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 minbarbo (dei miei passi che mi inseguono)

percepisco l'ansimare (del mio fato mentre fuggo)

distinguo i rumori della tempe che mi diafama in auto

presto attenzione al cadere delle foglie

mi tengo in equilibrio sulla rotta 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 Minotero, e Ammanna partito
l'ha ritrovato.

DALLE LINEE Dritte 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 costituite, il rigo di scrittura.

Il rigo più comune, con le righe equidistanti tra loro, dà il semplice riferimento del rigo di base, ovvero 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: _____

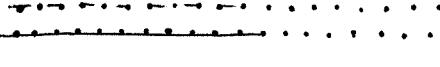
_____ } → parte ascendente: la zona superiore del rigo

_____ } → 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/descendenti per stile di scrittura, come nel caso di stili calligrafici differenti; ma c'è possibile costruirli sul proprio stile di scrittura o per meglio adattare il testo allo spazio del foglio.

Compresa come è composta un rigo è ora necessario capire come le lettere vengano disposte su di esso. Prendendo come esempio l'italica", po' c'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: □ è 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:

D E. P. M. N. D. i. N. :

Nel seguire il tracciato delle lettere si uniscono 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.

iedagh

Dal punto in cui termina la prima lettera si procede, attraverso il tragitto 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 i i i i i

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

con ascendenti e discendenti:
ghljf : : : : : :

(1)-(2) Il numero di DigiTi p.13 "Il movimento del corsivo"
(3) il metodo utilizzato è stato insegnato da Maria
Valentinuzzi che l'ha utilizzato nei suoi corsi di scrittura

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

"La Rilegatura e' l'arte di riunire, con estetica e solidita, 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 belle le biblioteche ed il salotto, facilita l'uso del libro e ne assicura la conservazione,"

Pio Colombo

Nella seconda metà del XV secolo, mentre la stampa e 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

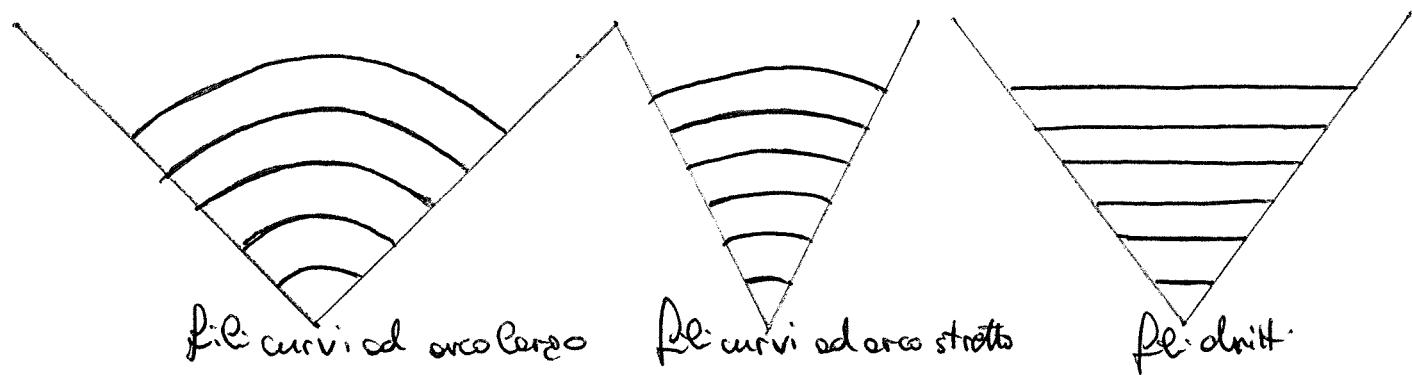
lacche e oro liquido o in polvere, che veniva applicato a pennello.

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

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

Filetti diritti e filetti curvi sono utilizzati per delineare gli spazi geometrici di decorazione, ed erano largamente impiegati nelle rilegature rinascimentali. Una serie completa di filetti curvi comprende due o più ordini, e per ciascuno diversi gradi di curvatura. Per realizzare i filetti diritti, a seconda delle lunghezze si possono utilizzare: filetti diritti, corti ma molto prof,

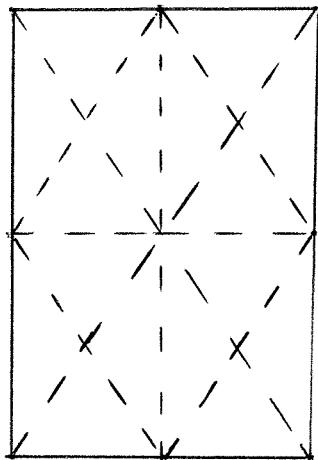
oppure palette e rotelle, per decorare l'intera lunghezza delle coperte.



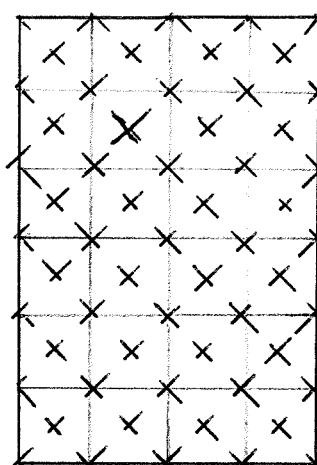
Qui sopra è riprodotto il saggio di diversi piccoli ferri: alcuni tipi di curvatura per ~~diversi~~ due archi diversi, e diverse lunghezze di ferri diritti.

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

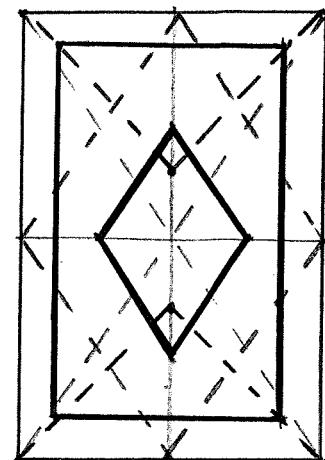
su cui venivano costruite le rilegature e fili
diritti e curvi fino al tardo Rinascimento italiano.



divisione in quadranti e diagonali



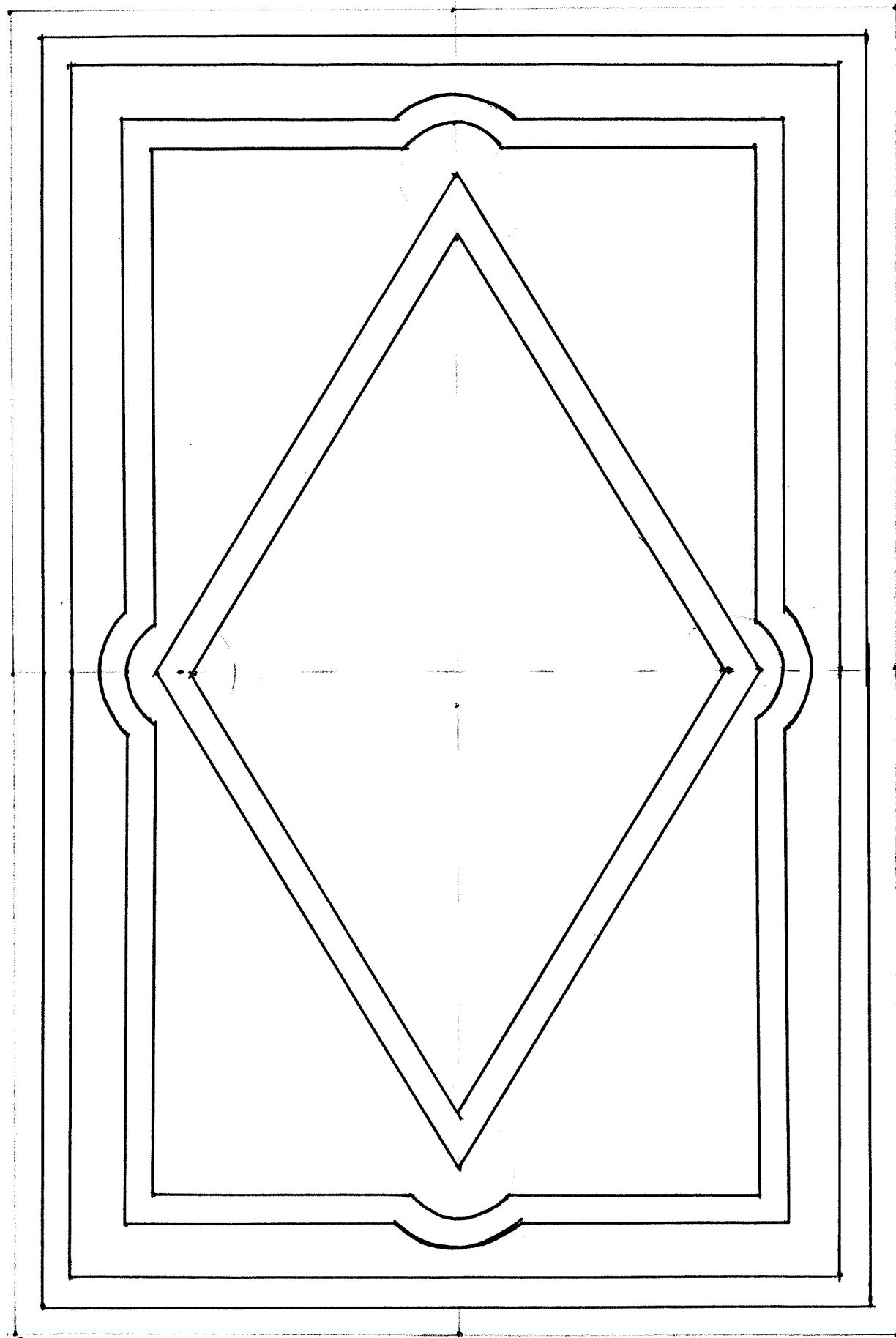
griglia per la decorazione a seminato

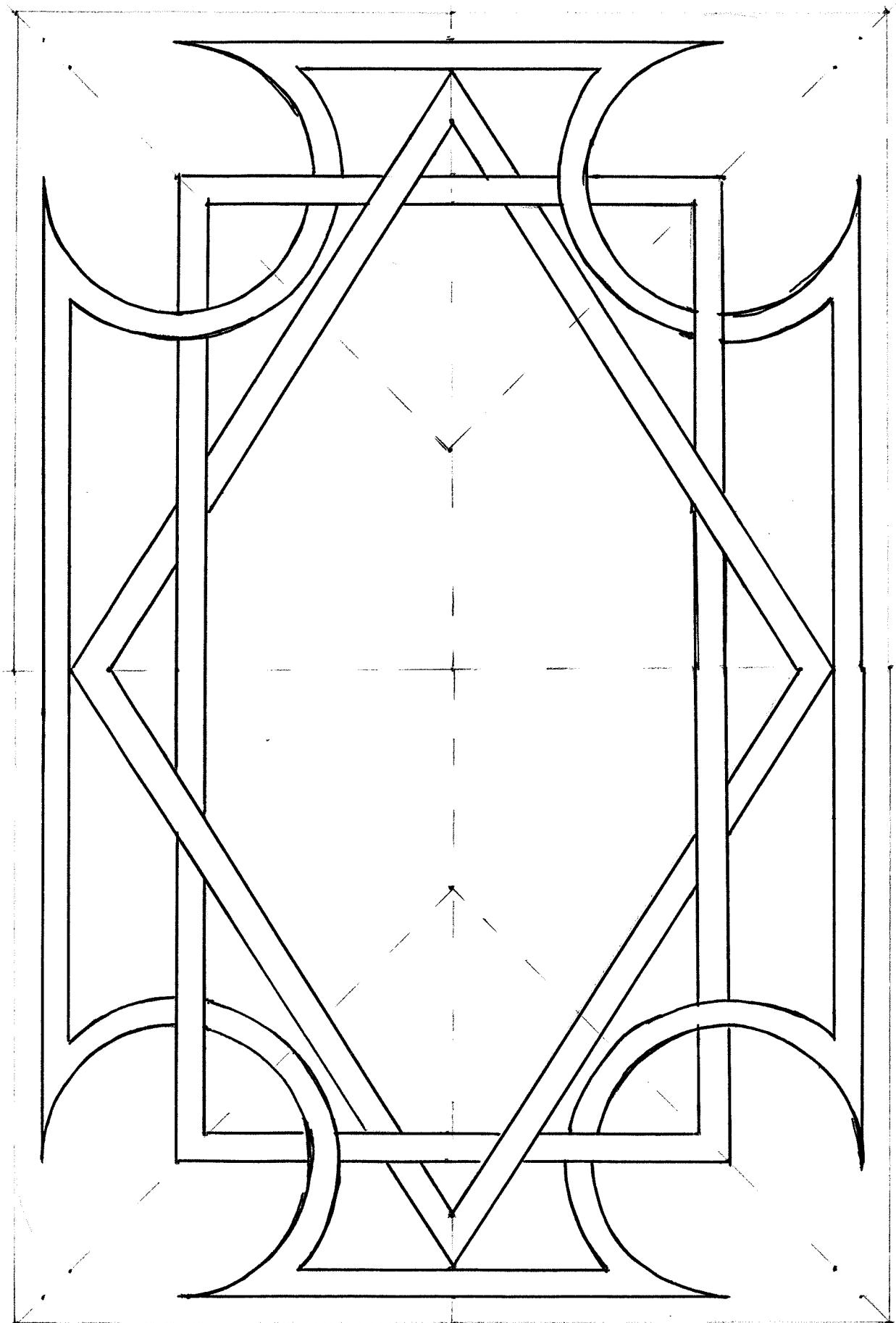


schema base di rettangolo e losanga

Nelle pagine seguenti sono presentate due legature rinascimentali, costruite sullo schema rettangolo-losanga - fili doppii, diritti e curvi. Non c'è riprodotta solo la schema di base, tralasciando fregi e ornati.

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





Bibliografia

- Pio Colombo, La Legatura artistica - Storia e critica, Editrice Roggio, Roma 1952
- Pio Colombo, Il Legatore di Libri, vsc. 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, accompagnano 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 tranca, 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 pro-
porzionale 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 co-
pertina 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-
si 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 richindersi in senso circolare, l'alternanza tra lettere maiuscole e minuscole e la presenza di ascendi e discendi ridotti, che mantengano 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 guidarono il protagonista del romanzo nelle sue ricerche.

codex
detectus

codex
insidiarum

codex
mirabilem

codex
imperfectus

codex
obscurus

linee dritte e linee curve nella pratica dell'apprendimento:

Sottolineatura, evidenziatura e cerchiatura

Danièle Cappelletti

Nell'ambito dell'istruzione, i giovani studenti che si approcciano 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 suffice un'indagine nell'approfondimento preliminare all'apprendimento della sottolineatura, dell'evidenziatura e della cerchiatura, incentrato non tanto su principi di correttezza applicativa, bensì sulla coerenza dello svolgimento. Nella pratica, sottolineature, evidenziature e cerchiature sono prodotte dall'impiego di linee ovvero 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 comodità di chi le utilizza secondo quanto ritenuto dall'autore di questo elaborato come "vantaggiosa"^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'evidenziatura 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 Maragi. Così come è stato da lei spiegato, l'evidenziatura 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 cedolare 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 limitato l'uso dell'evidenziatura, in quanto richiede la presenza di strumenti scrittori adatti^⑤ che andrebbero a compromettere la velocità e l'economicità richieste (sebbene non sia raro vedere il loro uso 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 mutuabile per via delle libertà applicative. Ciò conduce all'assenza di una rigidità normativa e all'assenza di una codifica ben definita, quindi ad un uso imprevedibile e incoerente che, per necessità o volontà di differenziazione conduce ad un mutamento dello svolgimento pratico^⑥. Questa dimensione, tuttavia, non va a contrapporsi o compromettere

le forme dell'istruzione, le quali concorrono per mezzo degli insegnanti a codificare e normalizzare certe pratiche, piuttosto che abituarle^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 scarsi di documentazione riscontrata 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 molto con finalità di rappresentazione. Tale dimensione "soggettiva" è derivata da un esame grammatico- lessicale sui significati dei termini individuati in questo studio su: Dizionario Medio; Dizionario Italiano con grammatica essenziale ~~et alii~~, Garanti Linguistica, UTET, Milano, 2003 per quanto riguarda i termini e significati di sottolineatura e cerchiatura; Accademia della Crusca: <https://www.accademiadellacrusca.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'efficienza tali 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 passo è meramente incentrato su un sondaggio proposto dall'autore a individui che dichiarano di far uso di tecniche di sottolineatura, evidenziatura ed evidenziazione. 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 nolostri come le tecniche in esame, mentre i minori di 30 anni danno un riscontro positivo all'istruzione di queste. Il campione fra i 30 e i 30 anni, invece, dichiara di non aver mai appreso delle pratiche di assistenza all'apprendimento.
- ⑤ Si tratta di strumenti scrittori quali evidenziatori, pennarelli a punto largo, matite colorate, ovvero strumenti in grado di porsi 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 particolarità

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

⑦ Sempre per ipotesi personale dell'autore (e redatta* a causa dei pochi testi/ evidenze scientifiche ricerche in merito allo argomento), il vantaggio offerto da certe tipologie di scrittura (quali i tratti ondulati o inclinati rosso) potrebbe essere riconducibile alle pratiche messe in risalto in questo passo. A rafforzare l'ipotesi vi è l'alta quantità di siti online e video riferimenti 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 comparte tra loro ma funzionali alla cosiddette proposte da alcuni insegnanti o studenti attivi 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

Garcia Bodegas Raul

Perché scriviamo come scriviamo? O, meglio, perché scriviamo con lettere di queste forme?

Nei casi 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 dire una storia interessante, in questo articolo mi concentrerò piuttosto sul Subcontinente indiano, e la ragione per questo scelta è la peculiare differenza tra i sistemi di scrittura tipici delle lingue del nord (caratterizzati da linee diritte) e quelli delle lingue del sud (caratterizzati invece da linee curve), differenza probabilmente in gran parte determinata (o quanto meno influenzata) dai supporti materiali su cui si è cominciato a scrivere, e quindi di cui si sono sviluppate le lingue.

Immagine:

Subcontinente indiano

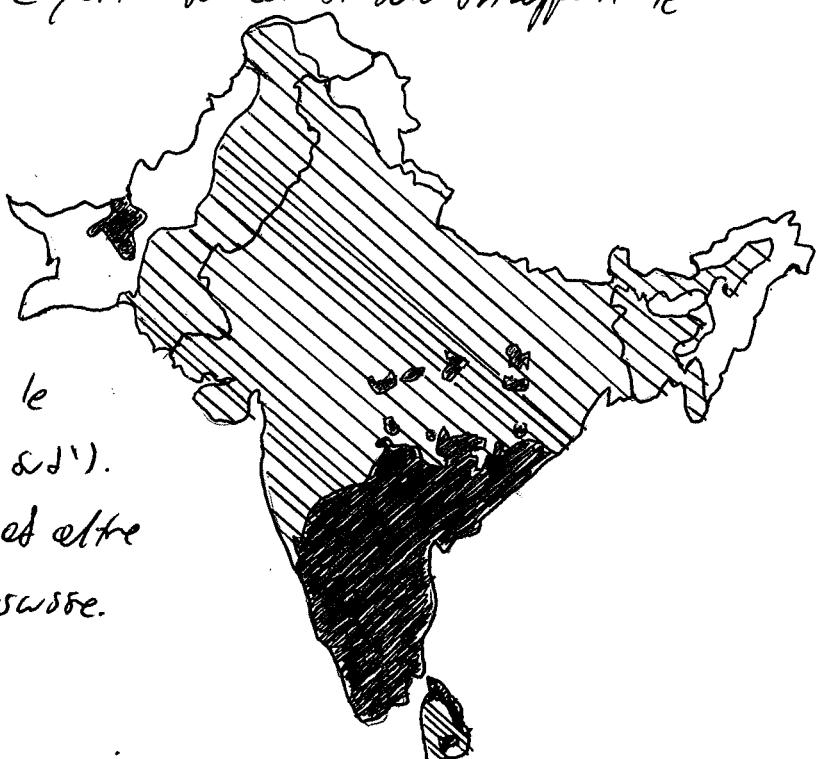
con segnate le lingue

Indocarie (■, "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 indiane". Esse sono un sottogruppo delle famiglie delle lingue indo-europee. 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 indiana che ad oggi possediamo, e corrispondono circa al secolo IV a.C. (ristrutturazione).

Queste lingue sono caratterizzate da un'abbondanza (seppur non esclusività) di linee dritte (orizzontali e verticali) e spesso presentano molti angoli. La ragione di ciò è che nel nord del subcontinente i supporti su cui si scrivevano di solito (o perlomeno quelli a cui si è cominciato a scrivere) costituivano in ~~quasi~~ cortecce di betulle (specialmente quelle pendici dell'Himalaya), di altri alberi, oppure rocce. Seppur la corteccia sia un supporto abbastanza fragile, era molto semplice incidervi sopra delle linee rette, giustate che curva, e ciò non è stato cambiato neppure quando successivamente si è passati alle carte e all'inchiostro. Molto più misteriosa invece è la questione dei limiti imposti dai supporti su cui si è cominciato a scrivere nel sud del paese.

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

2 - LINGUE DEL SUD

Il termine con cui da ora mi riferirò alle "lingue del sud" sono "lingue dravidiche". Per quanto riguarda la classificazione delle famiglie linguistiche la questione è ancora parecchio dibattuta: non si conoscono entrambi 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 86 milioni di parlanti). Le prime iscrizioni di una lingua dravidica risalgono al II secolo a.C. (ristrutturazione), e sono dei monoscatti di foglie di palma. Questo infatti era il principale supporto su 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 imprimerono le lettere sulle foglie.

La conformazione delle foglie, con le sue fibre e venature, ha reso necessario che le lettere si adattassero per scrivere, e non strappare il delicato materiale. È esattamente per questo motivo che le lettere non possono essere dritte, ma devono essere curve, e adattate alle foglie. Anche in questo caso però, l'introduzione delle carte 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 supporti disponibili nel momento di sviluppo delle lingue abbiano influenzato, in qualche misura, le loro scritture. Le fragili foglie del sali richiedevano curve, non linee dritte che le avrebbero strappate, mentre le arce e le noce usate di non permettevano linee dritte, e rendevano più complesso l'utilizzo di curve. Oggi le lingue del subcontinente utilizzano tutte gli stessi supporti, 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. 424-441
- [3] V.A. Smith, *Materials for Writing in Ancient India*. In "The Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland" (1800) pp. 141-160

LINEA Dritta e Linea Curva: Metàfore dell'Esistenza Umana

Sara Ermini Matteo Théodule

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 configuranano 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 ordini, e la linearietà rappresenta la forma più elementare di questa organizzazione cognitiva del mondo, emblema di progresso e avanzamento senza divagazioni né ostacoli. 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 metaforeiche potenti all'interno delle produzioni culturali umane. La linea dritta è diventata 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 vivida 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 "cincevoluzioni" del pensiero, i "meandri" dell'animo umano.

Particolarmente emblematico, nella sua capacità di darre 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 lineo 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.

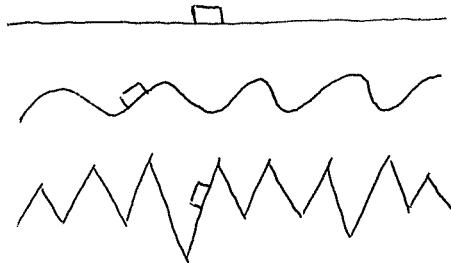
La tensione tra linearità e curvatura dell'esistenza si traduce invariabilmente in una riflessione sul rapporto tra predestinazione e libertà.

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! Me 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.

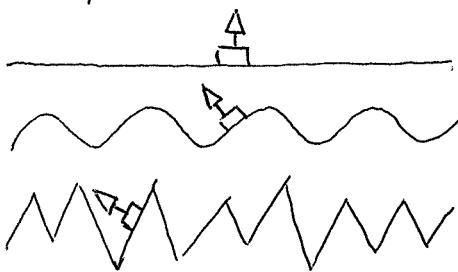
La linea, come metafora del processo esistenziale e dell'interrogativo senza risposta che contiene - ma che al tempo stesso ne costituisce anche la sua essenza e bellezza - si ritrova nella misteriosa poesia visiva che viene attribuita, nel «*I Detective Selvaggi*» di Roberto Bolano (4) all'altrettanto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

«Sion»



La poesia, che rappresenta l'oggetto di una ricerca di oltre 500 pagine compiuta dai protagonisti, dopo tanto cercare si snela 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 pico 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? Oissi io. Esatto, Amadeo, una nave. È 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, *Corto Maltese. Una ballata del Mare Salato*, Rizzoli zigzag, Milano 2020, pp. 93
- (4) R. BOLAÑO, *5 detective selvaggi*, Sellerio, Palermo 2009
- (5) R. BOLAÑO, *5 detective selvaggi*, Sellerio, Palermo 2009, pp. 501, 503-504

GRAFIE

Scritto da: Sara Ermitt (pp. 1-4, 6), Matteo Theodoli (pp. 5)

PER DISPETTO BAUER

di Cristina Giovannini

Non sono così memorabili i casi in cui, nel corso di tradizione orale, è possibile riconoscere frammenti di testi poetici di volgare medievale o rinascimentale. Se caso che intendo esaminare brevemente concerne una minuscola mannaia documentata, con importanti varianti, in Emilia Romagna, Romagna, Trentino e Lunigiana, in cui riconosco il ritornello di un testo poetico in ottava rima di autore ignoto che si è conservato in una raccolta manoscritta di poesie puramente affettive a Isola d'Este (Trento, Biblioteca Comunale Terziana, ms. 4, cc. 204r-205r). Nella minuscola mannaia di tradizione orale che prendevo in esame, il ritornello del testo originale si ricomincia con una serie di storni che dirigono una nazione immaginaria non senso che ha per protagonisti alcuni animali.

In alcune celebri pagine del volume Le fennies
(1) Alveggio, Claude Féni-Strauß ha studiato l'emergere nel gioco di oggetti e pratiche usate, per spiegare il rapporto tra conoscenza scientifica, arte, fennies mitica e gioco, Féni-Strauß

impiega le notizie di struttura e evento. Se lo scienziato costruisce eventi con i quali agisce sul mondo trasformandolo, per mette di struttura, il bricoleur e il pensiero mitico fanno allo stesso modo eventi per elaborare struttura applicata in modo ripetitivo, le quali di per sé servono ad affrontare situazioni specifiche senza però mettere le condizioni di vita. In queste relazioni tra eventi e struttura si può cogliere una connessione con il rapporto tra linee diritte e linee curva: se le creazioni dei eventi, durante la ~~trasformazione~~^{trasformazione} del mondo, si può idealmente associare a un percorso rettilineo, l'applicazione di una moderna struttura costruita è ricongiungibile alle circoscrizioni.

L'arte, secondo Féni-Stroum, è egualmente allo scienziato e pensiero mitico, purtroppo purtroppo dire che si fornisce una linearità, le sommette ma in forme di continue ricorsi. L'emergere di un ritornello di un testo poetico redatto a cavallo tra Quattrocento e Cinquecento in minne manne documentate nel Novecento può rappresentare uno di questi ricorsi. Ma le minne manne e i repertori infantili sono partecipi del gioco che, secondo Féni-Stroum, ha una sua parentesi col mito, esce col rito. Féni-Stroum vede una relazione tra gioco e mito per il fatto che entrambi fanno bisogno di una dimensione performativa: il rito infatti è il modo in cui il rito viene "giocato".

Se il rito trasforma gli eventi in strutture, il gioco (come lo scarto, ma in una dimensione ministeriale) trasforma le strutture in eventi.⁽³⁾ Per tornare al rapporto tra il testo poetico nel manoscritto mantovano e le minne nanne, si vedrà come le linearità del testo in stile non antico venga, nelle minne nanne, trasformata in un contenuto nonsense e intonato in un motivo ripetitivo. Fra allo stesso tempo, la riduzione del testo originale a refertario infantile in qualche modo è riconducibile a un gioco, finalizzato ad adattare il bambino, dunque creando un evento. L'inerzia e la linearità in queste relazioni tra il testo poetico nel manoscritto mantovano e le minne nanne si "giocano" in termini di profondità storica (diacronia) ed emozionale contemporanea per un uso lessico-funzionale (sincronia) e di confronto tra le presenti di una struttura narrativa nel testo originale e l'elemento di narrazione nelle minne nanne, che si presenta come nonsense ed è cantata in un motivo ripetitivo.

Se testo poetico mantovano è riconducibile al tema della "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, la
memoria che prende le parole nel manoscritto
di Isabella d'Este è una donna gioiosa che,
al diritti di essere infarto dal marito
a causa della morte di una cavalle, risponde
con la dichiarazione di voler bollare per diritti.
Il ritornello della canzone infatti recita:

Te mari' non vole che vale
che l'è morta la cavalle
se ge fu' morta un bo
per diritti io bollare.

Le strofe sono costituite menzionando una serie di
valli e tempi popolari già indagati dalle
storiografie mericole, come «⁽⁶⁾romedino»,
«⁽⁶⁾trente ore», «di ze de fo, di lè dal mare»,
«Scaremee fo le gale». Non c'sono peraltro
intonazioni mericole di questo testo, dunque
non appiamo come potesse "scorrere" all'efoce,
ma le costruzioni in un ritornello, una
quarantina di ottaveri, e sei strofe di dieci
ottaveri (8 + le ripetizioni degli ultimi due
versi del ritornello in ogni strofa) fa pensare ad
una intonazione che distingue, appunto,
ritornello e strofe.

Come già detto, è soltanto il ritornello che trova
riscontro nelle minime norme documentate delle
ricche etnografie ed etnomicologiche.

Che le minne nenne fanno "affatto" è tema delle malattie nonché delle offerte stupore. L'esempio di vari testi a destinazione infantile ha già dimostrato come, nelle culture di tradizione orale, le minne nenne costituisce un momento in cui una madre può rendere esplicita una condizione di sofferenza o addirittura minaccia di morte è esempio, in una forma poetica e di fatto innocua.⁽³⁾

In queste pagine propongo l'esempio di una minne nenne registrata da Giuseppe Bellati a Forniglano (RA) il 18 aprile 1975 dalla voce di Paolina Tanelli (per l'ascolto si veda Diminilino di Paolina Tanelli nell'account Soundcloud dell'autrice). In queste versioni a prendere le parole, tramite la voce delle madri che cantano le minne nenne, è il bambino che dice:

Le mi mame le n'vo ch'a bille
ch'u si j'è mort una nobile
s'u i mures la voce e l'eo
diminilene a bollerò.

(Trad.it: La mia mamma non vuole che bollerò
perché le è morta una cavalle
se le moriranno le vacche e i buoi
diminilene bollerò).

Se però però non paragono con l'enumerazione dei buoi, bensì esprimendo l'intento di uccidere

piano perché non sente il braccio giam, che
ha paura dei rancori, i quali sono nelle
stalle a mettere le unghie alle carrette.
Dunque in queste nimne nonne, quelle che
originariamente era il ritornello delle malmanate
moschee con le descrizioni di una scena atroce.
E anche il mondo alle rovescie e le situazioni
paradossali, come ha dimostrato Lucio Del
Ghidice, sono temi frequentissimi nelle nimne
nonne.

(9)

Come ha notato Tullio Ragnini, le nimne nonne
di Padre Tassan sono costituite, nel piano melodico,
in un «motivo circolare», cioè sempre uguali, che
si riferisce ad ogni verso = ogni due versi. È F. B.
Piatelli che ha coniato il termine, riscontrando
simili formule melodiche, con funzioni incantatorie,
in riferimento infantili e carni ⁽¹⁰⁾ devozionali.

Soltanto quando un oggetto o formule versali
discende da una funzione sacra al gico, perde
le potenti magie iniziali. Nel caso del ritornello
delle malmanate, le versioni di Padre
Tassan ne diradano le cariche rivendicative,
dato che il diritto di credere non è attribuito
al mondo, inoltre il verso dà inizio a una
catena personale di eventi grotteschi. Si forse
anche la predisposizione a cantare strofe e
ritornello, dato che il testo è cantato in un
motivo circolare a distici di ottonari.

L'innombrare è sempre ricondotto ad un principio
modellare minima e ifettiva, come se il
ritorno alla memorietà alle fosse conservate
nelle memorie proprie grazie alla familiarità di
aggregarsi ad altre parole adattate allo stesso
schema metrico-musicale.

NOTE

- (1) C. LÉVI-STRAUSS, *Le jenier selvaggio*, trad. it. di P. Corrao, *Le Saggiatori*, Milano 1976 [Parigi 1952]. Per ulteriori riflessioni, G. AGAMBEN, *Ufante e storia*, Einaudi, Torino 1978, fn. 73 n.
- (2) C. LÉVI-STRAUSS, *Le jenier selvaggio*, p. 35.
- (3) *Ivi*, p. 43.
- (4) D. PESCE, *The memorie in the Thirteenth-Century Italy*, Routledge, London and New York 2023.
- (5) F. NOVATI, *Memorietà. Cantone a proposito lombarde del secolo XIV*, Tipografie Sordomuti, Genova 1895.
- (6) C. GALLO, *Rimerie musicali popolare italiane nel Rinascimento*, LIT, Piacenza 1996.
- (7) C. GALLO, *Un libro di poesie per muore all'foco di treccie d'ente*, Tipografie Sordomuti, Genova 1961.
- (8) L. DEL GIUDICE, *Ninnananna non sente? Angoscie nafuse e cadute nelle ninnananne italiane, le le Ricerche folkloristiche*, 22 (1995), fn. 105-114.
- (9) G. BELLISI - T. MAGRINI, *Romagna, 1*, elenco allegato al disco Alcatraz, VPA 8467, 1980.
- (10) F. B. FRATERI, *Saggio di greci, cantori, canzoni e danze del popolo italiano*, Dorigianni, Bologna 1919.

L'incisivo commento antico: Il 'ponlando-rubato' nell'opera corale del primo Ligeti
di Maura Rossi

Il 'ponlando-rubato' è uno stile che contraddistingue i lavori
della musica tradizionale ungherese arcaica. Caratterizzato da
un canto ricamente ornato ed una melica libera, presenta una
linea melodica fluida e particolarmente artile, che viene variata
dall'esecutore di volta in volta.

Lo stile appartiene ai canti popolari più antichi ed è sconsigliato alle tradizioni musicali dell'Europa Occidentale, mentre
mentre conquista molti reputati (oltre a quelli maghi)
Novacchi, Wmuni e Mddau.¹

La flessibilità ritmica del 'ponlando-rubato' è profonda-
mente radicata nella prosodia materna della lingua
ungherese; gli esecutari ne possiedono una profonda com-
prensione a livello ritmico e nel piano degli accenti ed delle
pause, traducendo efficacemente questi elementi linguistici
nell'interpretazione musicale.

Questa pratica esecutiva comporta l'utilizzo di un tempo per l'appunto 'rubato', conattuizzato purtanto da sottili accelerazioni e decelerazioni, impregnate dall'interpretazione per esaltare l'impatto emotivo del testo. I canti adottano tipicamente un tempo lento, consentendo ampie sfumature espressive, e presentano ricchi abbellimenti ed elaborate ornamentazioni vocali; spesso si anticidano entro l'ambito della scala pentatonica armonica e presentano un profilo d'affacco tendenzialmente tetico. Molti compositi ungheresi, in particolare nelle prime metà del Novecento, si sono ispirati alle espressive linee curve del 'parlando-rubato'; tra cui Ferenc Farkas, Sándor Veress, Lajos Bánkay e György Kurtág. Ciò riuscisce sull'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 altrettanto 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 - vibrato' ("Inaktelki noták III, 1953) e ne ha tratto ispirazione per la composizione di brani originali come "A vanó lányok" (1942) e "Temetés a temetőn" (1943).²

In queste pagine corali, Ligeti affida spesso la linea melodica alla voce soprano, vi concede la massima libertà espressiva, mentre le altre parti sostengono il canto con lunghi ronzi 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, più coro a quattro voci in un'ottava) alle battute 56-73. Non di rado, tuttavia, Ligeti adotta soluzioni diverse: in "Temetés a temetőn" (Funerale in mare, più coro a quattro voci in un'ottava) il canto è inizialmente preposto da soprano e tenore (bb. 1-3); successivamente

la sinfonia femminile mantiene una metà fissa, mentre la linea melodica passa a contralto e basso (bb. 4-6), poi poi muta in modo diversamente 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 megiana. La sonorità, contraddistinta da una fitta trama di cromatismi e densi impatti dissonanti, e espansione delle primissime fasi creative di Ligeti, in cui il riferimento al linguaggio bontàciano emerge in maniera ancora prevalente rispetto all'elaborazione di uno stile personale.

Più sobrio, e armonicamente meno avulso, è lo stile di Inaktelki Noták III (Musica di Inaktelke III, per coro a due voci in sordina) in cui Ligeti utilizza un canto da lui stesso trascritto durante un periodo di studio sul campo delle musiche transilvane. La scelta di un linguaggio più semplice rispondeva sia alla finalità didattica delle raccolte, in cui il brano è stato inserito, sia all'enigma di aderire ai dettami del realismo socialista.

imposti dalle autorità ufficiali ungheresi come modello esatto: uno stile musicale accessibile, legato al patrimonio folklorico nazionale e privo di sperimentazioni formali o armoniche. Ciò non significa, tuttavia, che "Inaktelki noták III" rivolti un brano convenzionale e 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 fruire dall'Ungheria.

Nonostante la diversità di scrittura, il trattamento delle linee melodiche in 'parlando-ribato' rimane più simile a quelli ai brani precedenti: il canto popolare utilizzato in "Inaktelki noták III", dal titolo "En az utcám" (le per la strada) si alterna fra le due voci, che si sostengono a vicende attraverso toni tenuti, ma queste convergono occasionalmente in brevi sincronie armoniche le quali, oltre a introdurre una certa varietà strutturale, infondono una particolare intensità emotiva.

all'andamento del brano.

Linee d'insieme e linee unive si intrecciano in un delicato equilibrio, dove l'eredità della tradizione rivive in un sofisticato gioco di ulteriori e superfici, dando luogo a una tensione dinamica che rivela tanto il rispetto delle radici quanto l'esigenza di una rielaborazione moderna.

Nota

¹ Béla Bartók, "Műsica popolare ungherese", in *Id.*, "Scritti sulla musica popolare", a cura di Ditta Capitella, 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 ^{el} Francesco Luigi ^{el} Fracchia

Saint Jean Pied de Port - ^{el ni} Fisterra, 37 giorni, 900 km.

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

Quello che i bambini erano, 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 oséthor "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,

dobbiamo raccontare quelle avventure, analizzarne le curve. Ed eccomi quindi a ritrovarmi nuovamente lì, verso la fine del luglio del 2021, quando sono pronto, 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 Finisterre, 100 km oltre. 

Volevo camminare, volevo vedere il mondo, volevo riflettere e conoscere nuove persone.

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

Solo una volta tornato a casa ho scoperto come, anche in estate, le fitte nebbie mattutine riano un compagno costante dei pellegrini che, nella loro prima tappa, si inseriscono per i Pirenei verso il paese di Ronairolle; in quell'estate ancora non lo sapevo: totalmente inaltero 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 non soltanto quasi magicamente le ultime strade trafficate, i palazzi moderni ed i quartieri residenziali: mi sono ritrovato un pellegrino fra i tanti che nei secoli hanno percorso quel sentiero.

Ma, oltre ai palazzi, la coltre ha celato anche i cartelli 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 ~~acida~~ ma già così succosa, colta direttamente dal ramo è stata il primo dono trovato dopo una curva inaspettata.

Poco dopo, quando 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.

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

 Più tardi quel pomeriggio, scendendo verso Roncisvalle, la nebbia è tornata a salutarmi ancora una volta; ora senza confusione di strada ma nuovamente immersi nel paesaggio il segnale della meta raggiunta non è stata la vista del paese ma le campane che suonavano, rintoccano 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 che inevitabilmente sarà: 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 folti petali sottilissimi ed impalpabili; nella sua semplicità, col suo coreggioso crescere fra i licheni secati dal sole mi ha rapito a se portandomi, quasi senza accorgermene, a fermarmi in contemplazione di quella bellezza così semplice.

Ripensando a quel momento sono andato a rivedere, 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 caricate, i petali leggermente tinti di azzurro.

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

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

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

Risfogliando 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, scontnuo, del nostro inadere.

È scrivendo di curve, di linee non uniformi, mi

tornano in mente le colline della Navarra, dove la strada per l'autonomia non è obblata, fra i sentieri di terra rossa che ad ogni passo, come seguendo il respiro di un gigante adormentato, sollevano nubi di polvere.

Fra quegli aridi saliscendi i villaggi non si comunicano, scelti 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'incontro attende, nascosto sotto un crinale, pronto a spuntare assecondando il ritmo del nostro passo.



Perfino nelle mesetas, dove si la strada prosegue diritta per chilometri e chilometri, fra campi e boschi nemmeno li ci si limita a transitare: superata la loggia 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 si chiedono costretti a tornare indietro fino al borgo precedente, ho dormito in un parco, sulla riva del fiume Cia; l'umidità e il primo sole della mattina sono stati una sveglia nella mente migliore di tutte quelle che l'avevano preceduta e, ridendo, ci hanno portato in un giorno a coprire più del doppio della tappa prevista.

Pabbito; 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 riaffirmo che precede il tipico saluto "Buen Camino peregrino, Ultraia". 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 viaggisti che volessero sostare.

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,

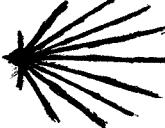
mi hanno mostrato nella sua pienezza il valore di questo dono: la sera, osservando le prime stelle dal mio giaiglio improvvisato (nel caldo torrido di agosto basta una tettoia e una coperta a creare il più confortevole riparo) ho pensato a come, solo grazie ad un bicchiere d'acqua donato al momento giusto,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

Butte storie di deviazioni dalla tratta 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, senso, senso.

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, sorprese, 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 separano,

no, è un percorso irregolare che sta tutto nei nostri occhi.



Ora sono tornato a casa, le mie giornate non sono più riempite dal ritmico 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 diritto perché in fondo, appunto, le "nostre" curve siamo noi a vederle e tutto sta nel sapere seguire per poter poi mostrare, al bimbo che chiede "e poi?", un nuovo piccolo, prezioso, fiore dai petali azzurri.

Come il cielo di quell'estate spagnola.

TRINCEE

di Lorenzo Tucci

Ho questo ~~lettera~~ che, non so come, mi è capitato fra le mani durante una ricerca sulla storia del mio vecchio e piccolo comune al tempo della Grande Guerra. Non posso sapere a chi sia appartenuta perché in parte è illegibile e scarabocchiata via e la vecchissima parrocchiale che me l'ha dato - gentilissima per carità - non ha voluto saperne nulla. Ho deciso comunque di trascrivere questo ~~lettera~~ cercando di riconporlo al mio miglior sentire guastare il significato perché mi pare autentico e davvero singolare.

Son Michele 1915

Dopo venti giorni in trincea sto tutto riupostato e non raccapra le mie proprie membra. Ti dico che se questa guerra che fa molti storpi e smemorati ha ancora a durare io non so se se ne la caverò. Ho visto il Capor. Meneghini che si era deto volontario coi tubi di gelatina per mandare un po' di lire a casa. Povera bestia si teneva

gli occhi con le mani per non vedersi morire. Tortelli, che gli voleva bene, se l'è trascinato in spalle fino alle nostre buche ma quello era già crepato e per forza non ci rimaneva pure lui con le scarpe sotto al sole.

Su in quota si parla ancora di far l'assalto e dar leguote a Cesar Beppe, ma in verità siano arrengati col fango e la pioggia che non smette ed è tutto un pazzo che questo basterebbe per risolvere d'imboscarsi. E poi ci mancano i comuni: l'Amoffi tona ma quelli prima si rintanano e poi escono e sonar la musica con la mitragliatrice. Sai meglio di me che questa guerra è fatica e lavoro sopratutto, e si finisce per dimenticar sé stessi nelle occupazioni giornaliere: ci spidocchiamo, acciuffiamo (e tene ed aspettiamo il rancio. Poi si prova a tirar qualche fucile e ammetter ungheresi, povere bestie pure loro. Ma ora mi sento il corpo un po' rimbombato e la lingua più sciolta e davvero non comprendo come si possa star quassù in fila come cani allucinati ed aspettare di morire mentre giù quei quattro scarpaforte fanno la sopa. Oppure a sentir quei farfalai con le pance sotto le giubbhe che a vorrebbero gariboldini con le fucilate a valer Savoie! Convinti che sui reticolati si impigliano

soho vigliacchi. Al corso ci si era esaltati parlando d'esser tutti un
congegno d'acciaio, una macchina sola delle linee dritti al comando.
Di tener saldo il fronte che deve esser tutto saldo come un sol pugno.
E che si deve tener le linee sopratutto e che tutti siano pistoni e bulloni
e molle e cinghie. Mi son convinto che se a comandar ci fosse il papa
a toccherrebbe di scavare croci per trincee. Ma ci son questi strateghi
Signori delle mappe e quindi le firmano dritte. E mi tocca pure
di agitare le glisenti solo per dar ordini a questi poveri
disgraziati che lavorano come muli e vorrei a morire perché
certi figli di domesce e pescioni, pinzocheri e vigliacchi e
più celebri imboscati riescono a veder solo grandi monoville e
le loro linee sulla topografica. Come quel generale che se me
va tomburellando ritto e scottante con la caramella e la
mantellina ben stirata. Sempre tra le moni quelle sue
belle mappe gli è venuto a far la guerra come gioca 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 mandarci

e morire per l'assalto e per difendere la linea a tutti i costi.
Vanno molti per questi confini che vorrebbero scolpiti nelle rocce
ma che ci grattiamo via e vicende e colpi di fucile.
In uno di questi giorni vedo e denunciare il comando di questo
ermate e a formi passare per le armi che deve sperare che questo
suo bel congegno e macchina addestrata non si giri che se si
gire su quei. 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 mosse. Ma questo ergine di macerie e di rottami è
divenuto ormai patria tutta nostra e noi siamo qui ridotti
come zingari. Bacio il coltello e me lo metto in tasca
che in fondo quel che so è che il mondo si divide fra veloci
e lenti; io son moto veloce e mi tocca correre. Torno quindi
a questa guerra che è mia sbudellamenti lagrime e miserie
dove in queste buche si lavora e fuori per di malfogere
sento neanche poter cantare in pace gli ultimi delle canzine.

Se vivo, caro fratello, ci rivedremo

CONFINI TRACCIATI COL RIGHETTO: 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 certamente 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 siamo 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, molto controversi. Innanzitutto, per quella che si può dire la loro 'metà rea' di qualcosa di reale e allo stesso tempo inesistente. Il comune 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 'fisiografici', 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 diritte 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 meridiane 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 pianisfero si può infatti notare

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 maggiori 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 colomizzatori, 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

civilità. Poiché le contese per il suolo africano minacciavano l'equilibrio precario tra le nazioni, il cancelliere Bismarck decise come soluzione di chiudere 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 sanò 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 tempestiva della corsa all'Africa. Durante la Conferenza i rappresentanti europei davanti a una

Ma appa dell'Africa si divisero le aree di interesse tracciando sul
Carta con il nighello delle linee di demarcazione arbitrarie, che
con maggiore correttezza si possono definire dei confini "traccia-
ti a priori". I confini veri e propri vennero infatti delineati nel
periodo immediatamente successivo alla Conferenza, quando si pro-
cedette alla conquista effettiva delle zone individuate. Una buona
parte dei confini fu tracciata previa esplorazione delle aree scon-
osciute e seguendo la morfologia di laghi e fiumi. La maggiore
parte fu tracciata seguendo meridiani e paralleli e solo una
piccola parte in base alle suddivisioni tra gruppi etnici, dividen-
do appositamente per indebolire possibili alleanze tra le popola-
zioni. Bisogna precisare che non tutti i confini stabiliti dopo
la Conferenza sono rimasti i confini attuali, ma resta indub-
bio che le loro basi vennero gettate in quegli anni dopo il 1885,
cosa che dimostra la gravità del ruolo che Berlino ebbe nel
la 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, me-
glio su carta, ma effettiva nei fatti, dei colonizzati.

BIBLIOGRAFIA

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

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

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

TRA LINEE DIRITTE E LINEE CURVE: UNO STUDIO SULLA PROSPETTIVA

di Francesca De Mola

Un tratto peculiare 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 quindi delle 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'uniuerso 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 tenda 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 convergersi in lontananza fino a convergono in un unico punto, e di casi analoghi si potrebbero richiamare ancora innumerevoli esempi. Già dall'antichità, tali caratteristiche

Siugoloni della percezione visiva d'esterioro curiosità e furono studiate fino a diventare oggetto di specifiche discipline scientifiche. Euclide, padrone 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'intuito 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 applicazioni 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 geometrichi indubbiamente suggerivano. Tuttavia, a partire dai suoi studi, la geometria inizia a imporsi: come quell'unico sapere in preda di descrivere, tramite precise regole e rapporti matematici, il funzionamento della percezione visiva. Le teorie elaborate da Euclide sono state studiate, dunque, da innumerevoli antisti successivi sia in epoca romana sia medievale, fino a costituire, in seguito, le fondamenta teoriche dell'invenzione.

delle prospettive durante il periodo rinascimentale. E, non a caso, l'ottica è stata tradotta in latino usando proprio i termini 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 mentre essa si costituisce come una tecnica prefissa 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 si sente una rete delle profondità spaziali: inserendo diversi elementi l'uno dietro l'altro si genera inevitabilmente un effetto di profondità speciale sulla tela. Tuttavia, nell'arte pre-rinascimentale c'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 concepire e di rappresentare lo spazio

circostante si basa esclusivamente sulla percezione visiva e sull'omozazione empirica. Con il contributo teorico di Brunelleschi, invece, la prospettiva si sviluppa dai suoi cominciamenti meramente empirici per diventare un contenitore rigorosamente matematico, diventando, 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 prospettiche 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 delle quali è possibile istituire un sistema di linee diritte 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 delle possibilità di astrarlo in un sistema geometrico di linee, punti e figure matematiche. Se la prospettiva serve al servizio delle arti, tuttavia si impone più da subito anche come una rigorosa interpretazione geometrica dello spazio e del modo in

ciò gli emeri umani lo percepiscono visivamente. In tal senso, la prospettiva elaborata da Brunelleschi è l'emblema dell'espressione più limpida e chiara che il nazionalismo proprio del primo Umanesimo. Rimescolato ha saputo elaborare. L'emerito umano si scopre e si riscopre in una posizione perfettamente centrale tanto nell'universo quanto nell'opere d'arte, delle quali riesce a cogliere e intuire nell'ipnosi con un solo colpo d'occhio proprio grazie all'ausilio del dispositivo prospettico. E non è sfuggita agli antisti e teorici numerici: un'implicazione fondamentale inserita nel concetto stesso di prospettiva: essa può permettere di rendere un'immagine quanto più verosimile delle realtà, rimanendo un modello, un'estrazione, una deformazione del reale, che viene ripreso in contenuti geometrico-artistici. Il pericoloso è che l'immagine reale, dunque, si rivelà essere il risultato di un artificio. E non è dunque un caso se, a partire dalla constatazione della profonda ambiguità che caratterizza le prospettive classiche, ci si sia chiesti se non vi ponendo anche altri modelli e altre forme di astrazione del reale. Se ci si affianca delle pretese di restituire un'immagine fedele del reale, si può sfruttare le prospettive per scoponere forme di realtà fuori del consueto e dell'ordinario. Tali nuove utilizzate dello strumento

prospettico ha dato origine all'elaborazione di altri sistemi prospettici, che invece di poggiarsi su un insieme di linee dritte convergenti in un unico punto, tentano di sfruttare la superficie di sovraccarico, ottenendo effetti prospettici peculiari. La tecnica dell'ente, musicologa e neurologa, Fernand Saint-Martin a lungo si è occupata di tale fenomeno e ha indicato come da sempre vi siano molteplici mode di prospettiva quanto a quelle linee: delle prospettive orizzontali, a quelle concave, a quelle circolari. Essi sfruttano l'effetto dovuto alla curvatura della superficie del solo di riferimento, 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 delle realta' reale e reale è il modo con cui esse si lascia scrutare e riprodurre in molteplici forme diverse: non solo tracce aristoteli di linee dritte e geometrichi, ma anche di linee curve e sinuose.

BIBLIOGRAFIA

G. DORFLES, C. DALLA COSTA, G. PIERANT, Capire l'arte. Dal Quattrocento al Rococò, Atlas 2026

LINEA RETTA E LINEA CURVA: FORME 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, traccia, 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, « figere, creazione » (3). Retta è da rectus, dritto, conforme a regola, giusto, da rego che significa dirigo, comando che nelle sue basi accademiche ve'ō (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 in fatti scrive che « ogni linea è un'asse del mondo » (6); La linea retta è legge (7), mentre la linea curva è il « tempo della libera materia sotto re

gola» (8); la linea retta, che si estende all'infinito e quella curva, che si piega avvolgendosi 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 anni, a ben vedere, sono le uniche due possibilità del nostro movimento nel campo grafico - come; le altre non sono che combinazioni di queste.

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



1.



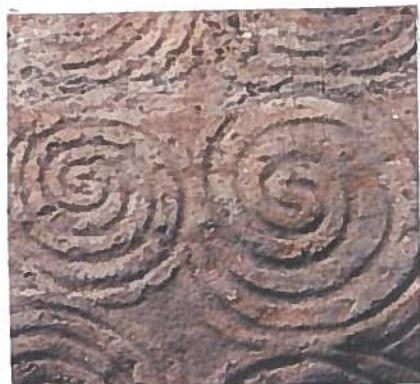
2.

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

mo 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 figure sembri 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 come così come del processo evolutivo dell'umanità. Tale ipotesi è stata accolta dagli studi di etnologi (Scheltema, Wirth e Karutz) 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, richiamino da vicino gli scavabocchi.

Proprio a queste forme originarie d'espressione grafica, al loro portato anche tipico e simbolico, si richiamano artisti della modernità come Miró, Klee e Kandinsky. Quest'ultimo dichiarava di sentirsi vicino ai 'primitivi' che avevano le

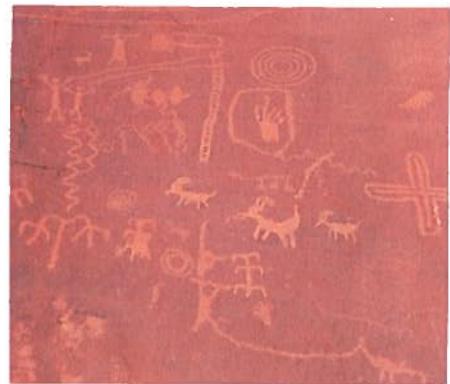
sue stesse «aspirazioni interiori e ideali [...]. Come noi, questi artisti puri miravano all'essenziale e rinunciavano ai particolari esteriori» (11).



3.



4.



5.



6.



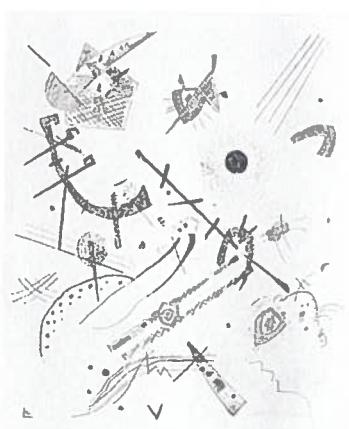
7.



8.



9.



10.



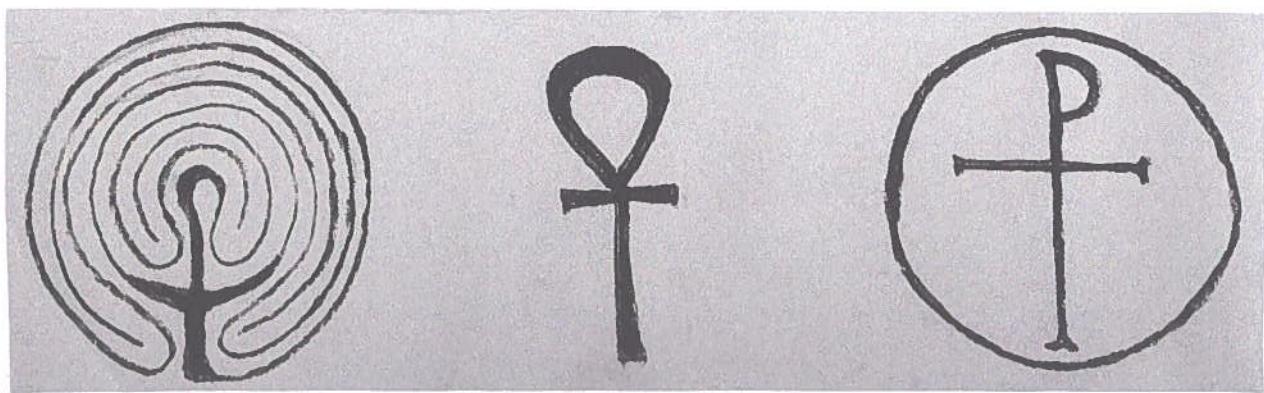
11.

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

è vista la loro valenza archetipica, ed è interessante che ad essa si arrivhi pure indagando le qualità, anche esse essenziali, dei due segni grafici. Se concentrati muoviamo a mano libera su un foglio abbastanza grande la traccia delle linee rette sufficientemente lunga, possiamo percepire sinesteticamente come questo elemento grafico ordini, colleghi o separi; abbia un'azione incisiva, rigorosa e compatti 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 continuare costantemente direzione, ma anche di entrare in una sorta di atmosfera soggiacente. Possiamo fare un'ulteriore indagine disegnando la linea curva di un cerchio, magari ricercando la sua esattezza e precisione in un movimento quanto più possibile continuo e fluido; poi, tenendo fissi i due punti del diametro verticale, restringendolo progressivamente la direzione orizzontale. Tracciando una serie di curve ellittiche sempre più aperte arriveremo infine alla linea retta verticale, sperimentando le differenze di movimento e la diversa qualità di due segni.

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

Non a caso un'immagine terrestre dell'ordine divino è il Labirinto, anche esso, nella sua rappresentazione grafica più antica, fondato sulla linea retta e la linea curva. Limitandoci qui alla forma grafica, senza approfondire la molteplicità di significati ad esso legati, il Labirinto unico corsale cretese a sette spire ha infatti come cerchio il simbolo di una croce. Un elemento 'retto', non immediatamente visibile, da cui trae forma, si genera e si organizza il maniero curvilineo. Questa croce, che a Creta ha il 'capo' 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 grafia ornamentale di tutte

le culture. L'arte di tracciare lineerette 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, pulsante. Dalle forme archetipiche semplici a quelle composte, come per esempio il labirinto ma anche la spirale e la Cernisca, accompagnate il linguaggio grafico dal suo apparire fin'ad oggi. Qui abbiamo visto i fondamentali e alcune tappe ma le varietà di modi in cui si presenta nella storia, dagli intrecci fondazionali 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. Scuievano, Le origini della cultura europea. Vol. II, Dizionari etimologici. Bassi semitiche delle lingue europee. Tomo II, Dizionario della lingua Latina e voci moderne, Leo Olschki Editore, Firenze 1994, p. 957.
2. [https://www.treccani.it/vocabolario/disegnare/.](https://www.treccani.it/vocabolario/disegnare/)
3. G. Scuievano, 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. Strelcoss, Il linguaggio degli scarabocchi. Segni del processo di incarnazione nel disegno infantile, Filadelfia editore, Milano 2019, p. 21.
10. R. Steiner, Il senso sviluppo dell'essere umano, Edizione Antroposofica, Milano 2011; T. Schenck, Il caos sensibile. Monografia fenomenologica dell'acqua e dell'aria, Edizioni Archetipo, Milano 2012; M. Strelcoss, Il linguaggio degli scarabocchi ...
11. W. Kandinsky, Lo spirito nello arte, SE, Milano 1989, p. 17.
12. R. Kufali, Il creativo disegno di forme, Natura e Cultura Editrice, Milano, 2021.

ELENCO NELLE IMMAGINI

1. Scarabocchi di baccalà di età intorno ai due anni: «il gomito di vortici», G. Adami 2025 CC BY-SA.
2. Scarabocchi di baccalà di età intorno ai due anni: «la croce

- privilegiato», G. Addeei 2025 CC BY-SA.
3. Newgrange, Irlanda, Normadtales 2005 CC BY-SA.
 4. Petroglifo di Rosa Canecca, Area di Foppe, R. 24, Valle Canecca, Luca Giavelli 2007 CC BY-SA.
 5. Valley of Fire, State Park, Nevada CC0.
 6. 7. 8. Scavabocchi di baccabici, di età intorno ai sei, cinque e quattro anni; G. Addeei 2025 CC BY-SA.
 9. Joan Miró, Peinture, Foundation Joan Miró, Barcellona 1926 CC BY-NC-SA 2.0.
 10. Wassily Kandinsky, Kleine Welten, 1922, Original from The MET Museum. Digitally enhanced by zedgepixel, Free Public Domain image.
 11. Paul Klee, Früchte auf Rot PA281134 - PICRYL - Public Domain Media. Source: Wikimedia Commons.
 12. Il labirinto universale di Chosso; anche egiziano, detta anche croce ansata o chiave della vita, simbolo della vita e dell'immortalità; simbolo del Cristo nelle catacombe, «staurografia» formato dalla lettera P (rho) del nome greco del Cristo e T (tau) che indica la croce, G. Addeei 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 attanagliono le nostre società.

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

onna 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 forte ed indipendenti ostacolate da degli uomini, cosa non tanto diversa della realtà. Ci sono svariati esempi di altri scrittori diritti e curvi; dall'italiana Silvia Chavallone 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 diritto che curvo.

BIBLIOGRAFIA

- 1) Hlin, Stephen; Enciclopedia on line; Istituto della Encyclopédia Italiana Giovanni Treccani.
- 2) Follet, Glen; Encyclopédia on line; Istituto della Encyclopédia 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.

NEO GIACOBINI E CONSERVATORI LIBERALI. I CONGRESSI DEI GIOVANI TURCHI A PARIGI 1902-1903

Luigi Bramonti

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

Il movimento stesso amava il parallelismo con la Francia rivoluzionaria anche per la natura del "dispatismo costituzionale" intonato dal sultano Abdul-hamid con cui si trovò a doversi confrontare. Il monarca, a sua volta subito al potere con un colpo di polizia nel 1876, sospese, sebbene senza abolirla, la costituzione da lui stesso concessa. Con lo stesso atteggiamento autococratico combi- rapidamente i Young Turc in modo da impedire il consolidamento di un vero e interattivo costituzionale, 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 mistici noti come Camarilla di Yıldız, il palazzo-fortezza del sultano, e l'impero con la sua ricoperta burocracia funziona come uno Stato di polizia, con un sistema di passaporti interni, un efficiente apparato reccitorio e il costante interrogamento di alleanze e delle tensioni 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 rinnovare il ruolo di Califfa 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 riconquista dei diritti di

cittadineriva e conoscere altre vicende e un'esistenza in sostanziale sconsigliata almeno fino al 1902, quando a Parigi si tenne 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 Riza, guida e ideologo del gruppo radicale attorno periodico *Mesveret* ("la Consultazione") e il principe Sabaheddin, carismatico mitico del cattivo ottomano e leader della maggioranza congressuale. Attraverso i ritratti intellettuali di questi due protagonisti della loro tempesta culturale si potrà fare luce su una forza poco studiata dell'evoluzione dell'opposizione ottomana e della maturatione delle condizioni che porteranno lo stesso Stato ottomano alla sua fine. Questo lavoro si prefigge appunto la scena di presentare, in maniera sicuramente 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 centro-destro di collocarsi nel presente numero della rivista dedicato a "Linee diritte e linee curve", interpretato qui in senso politico-ideologico. Come vedremo, infatti, la sezione più "giocolina" del movimento avrà invece aspirazioni a una polingenesi totale si ritrova su posizioni più gradualiste e riformiste, mentre quella più classicamente liberale abbraccia posizioni apertamente rivoluzionarie e idee di rinnovamento sociale radicale. Prima che questa dialettica tra le "linee curve", i neogiacchini riformisti, e le "linee diritte", i liberali rivoluzionari, si dissolva tra i due congressi parigini di 1902 e 1907, occorre molto di osservare le più importanti linee di pensiero delle due correnti e dei rispettivi ideologi. Ahmed Riza prende da Lamte, tra le varie cose, anche l'idea di "Trotine e Progresso", che implica una radicale sfiducia nelle incontrollabili masse rivoluzionarie; Riza vuole distruggere quel che ritiene inigliorabile, attraverso un golpe disciplinare piuttosto che con una rivoluzione popolare. Per lui dopo il 1908 la rivoluzione non da considerarsi

compiuto. Sabaheddin invece crede nella possibilità di un cambiamento radicale e rapido della struttura sociale stessa dell'impero, riflessa nella tradizione rivoluzionaria larghese di modelli frenere. 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 giunzione o preparazione.

La letteratura sconsigliata su cui questa tesi è basata è per forza di cose limitata, essendosi la storiografia concentrata sui fatti più tardi 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 Sükrü Hanioglu nel periodo dell'opposizione ad Abdülhamid e al suo regime, parte della sua corposa serie sull'evoluzione del movimento unionista (2), si è potuti lavorare nel lavoro dottorale di Stefano Tagliari, concentrato sul pensiero politico dei due protagonisti (3), e nell'utile articolo di Ömer Korkmaz relativo all'atteggiamento di Ahmed Riza e del principe Sabaheddin di fronte all'idea di rivoluzione e alle progettive di transizione dopo l'eventuale dethronizzazione 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 Riza, sfruttando 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. Qui si avvicina al Positivismo di Comte e alle teorie di psicologia sociale di Le Bon, fondando il giornale di opposizione Megveret, datato secondo il calendario positivista (5) dall'1 gennaio 1789 e presentato come voce del "parti de la Jeune Turquie". Affascinato dalle compiute scienze dell'Occidente si prepara di adattarle all'impero ottomano, fornendole gli strumenti fondamentali

per la modernizzazione dello Stato. Con un atteggiamento che potremmo definire "neogiacobino" Riza 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, soprattutto 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 Riza 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 Ottomonismo (Osmanlıcılık). 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 identità religione, la Fara di Timur, dai Balcani all'Africa. Naturalmente questa idea di "Libertà, ugualanza 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 ottomano non verrà sostituito da una repubblica ma, anche su pressione di ambienti massoneri molto attivi nell'impero e contigui al movimento di opposizione, da un altro sultano della stessa Fara, un monarca illuminato che possa guidare un impero riformato. Per questa ruolo gli ambienti della massoneria greca di Costantinopoli, ben rappresentati dal potente banchiere Cevatî Scalieri, hanno pronto il già depresso sultano Murad II, inviato e al contemporaneo all'opposizione, confinato dal successore nel palazzo di Topkapı nel 1876.

Le idee di Ahmed Riza e del gruppo del Meşveret nel governo dell'impero non sono chiaramente esplicitate ma la stessa palore di questa componente che ha definito "neogiacobino" è un rigido centralismo, fondato sull'idea

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

Di diversa avvista è certamente il principe Sabaheddin. Questi, legato 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 comunitarie e individualiste, sviluppando una particolare teoria amicibile al classico conservatorismo liberale di tradizione anglosassone. Il principe addita come colpa fondamentale dell'impero l'aver inghiottito la classe media nell'elettorato liberale e imperiale, soffocando l'iniziativa privata sotto la tappa del pubblico impiego. Accompagna questa idea sociale una proposta politica di decentramento politico-amministrativo e giuridicario 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 cittadini. Sabaheddin è, per Borsigian, un "révolutionnaire de droite" (7), che rigetta positivismo e dominismo sociale e da' all'Ottomanismo il significato ampio di *comme potvis* federale.

Queste due visioni del futuro dello Stato ottomano avranno 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, curdi, albanesi, circassio, ebrei, armeni e turchi (8). Il piano generale dell'opposizione

è però 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 comune di opposizione al regime nominalista.

La rottura tuttavia 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 Meşveret accusa le potenze europee delle recenti sconfitte ottomane e del sostegno alle cause indipendentiste nei Balcani e nel Caucaso. Ahmed Rıza 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, elementi che debilita l'opposizione in esilio a beneficio della reazione interna, più pragmatica e militarista, risorta dopo l'andata di repressione nominalista che ne aveva corrotto l'azionamento completo nel 1896 con l'arresto e l'imprigionamento nella fortezza di Trípoli 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 Pera/İstambul come sede esterna, rivelandola un luogo decisivo. Come ben intuisce Korkmaz "Salonicco agirà e Pera/İstambul guarderà" (9).

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

pienamente "unionista", si confronta con la Società per l'impresa privata e la decentralizzazione del principe Sabaheddin, ormai meno in minoranza del potere sovridente delle sezioni militari delle colonie di Monastir, Salonicco e Istrub. 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 armato (le altre minoranze sono completamente assenti), si limita a questioni di principio e non considera questioni politiche o progetti costituzionali. I dilattati di cui si è detta, 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 neogiacchino 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 Desno in Macedonia, Niyazi Bey, sale in montagna con i suoi sottoposti armatissimi dopo le voci degli accordi di Revel e sulla possibile sospensione dell'impero. Si celebra così Enver Bey e altri ufficiali la seguono, dando inizio alla lunga fase rivoluzionaria che farà, 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 avanzamento tecnico-economico che ha nel più ampio contesto della modernizzazione autoritaria ottomana e primo-novecentesca.

(2) M. S. Hanioglu, *The Young Turks in opposition*, Oxford University Press, Oxford,

- (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 Auguste 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 fornire iniziale 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. La differenza del calendario repubblicano francese però i mesi non prendono il nome del ciclo agricolo della regione parigina ma da personaggi fondamentali per lo sviluppo dell'Occidente come Timero, 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

- Hanioğlu, M. S., *The Young Turks in opposition*, Oxford University Press, Oxford, 1995
- Korkmaz, Ö., Ahmed Rıza ve Prens Sabaheddin Beyler'in Devriye Bakıtları, *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 Rolfi

Queste è "Voci", la rubrica di Digit che si occupa di portare una testimonianza, sotto forme di intervista, nel tondo 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 «deusto della costa» come diceva definirsi, con la nostra rivista ha un legame particolare: è stato il primo a nominare di Digit, in un articolo uscito il 6 gennaio 2024 su 11 T. Stiamo parlando di Carlo Martinelli. La sua collaborazione con 11 T, iniziata nel 2022, 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 riuscito 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 Merrettico a Trento, dove rimane quattro anni. «Il suo ingresso nel mondo del giornalismo avviene per caso, nel 1980. Un giorno entra in libreria il caporedattore dello *testata Alto Adige*: «*È un giovane ribelle*», ammette, «e, una volta che mi è stato presentato, ho avuto l'ordine di dirgli: "Che schifo di grande!». Chiedé scusa, il caporedattore gli propose di scrivere un articolo: così, con un pezzo sulla tifoseria giovanile del *Grata Calcio*, ha inizio la quarantennale collaborazione di Corlo con *Alto Adige*, la cui sezione trentina nel 2002 prese il nome di *Trentino*, terminata solo con la chiusura dello *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*. Dall'altro ha anche la pubblicazione di quattro libri: *Storie di pallone e bicicletta*, *Un orso strano*, *Baricco, Campo per distinzione - 70 storie dell'altro calcio* e *Antimatrimonio del calcio*.

Corlo mi racconta scherzosamente di essere affatto finito bambino da *«a bibliofilia»*, una forte passione, quasi universale,

per la lettura: delle riflessioni su questo atteggiamento ai libri nasce «Un libro ogni trenta secondi», spettacolo del quale è autore e interprete. Inoltre, egli cura un blog in cui raccolgono scritti, recensioni e storie: Piove. L'opera, però, di cui forse Carlo va più fiero è Pocoilibri: «Una casapola editrice, del tutto minuziosa, per pochi intimi e al di là di ogni logica commerciale». Quasi tutti i numeri sono in «tiratura felina», come afferma scherzoso: «Quarantiquattro copie numerate». Le pubblicazioni riguardano per lo più racconti sportivi del secolo scorso, che sembrano rievocare un mondo che non c'è più. Due fonte d'ispirazione sono Gianni Brera e Gianni Mura, noti giornalisti che «sempre trasformavano la cronaca sportiva in gergo letterario». Il suo motto è: «L'industria ci vuole». «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 «Juventino dissidente», tifoso ancora legato alla formazione del 1967, la cosiddetta Juve operaia che vinse lo scudetto superando all'ultima giornata l'Inter di Ghelani Gherarza, al tempo una delle squadre più blasonate d'Europa. O questo punto, chiedo a Carlo quale sia il ruolo di linee diritte e linee curve nello sport. «Le linee sono fondamentali

nel campo), perché nel loro rispetto si base sostanzialmente il regolamento di molti sport, «ma cosa dovere in grado di assicurare la giustizia?», mi diede parrocchialmente. Cito, per esempio, il caso delle 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 per le nazioni ospitanti il Mondiale non fece che alimentare le polemiche. «Con le tecnologie di adesso», mi spiega Corbo, «questa situazione si sarebbe risolta in pochi minuti, andando a togliere il piccolo dubbio». Egli ritiene, però, che le nostre tecnologie non si siano limitate a dare soluzioni esattistiche ai 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 le video situazioni dubbie, «ha creato nuove linee», ossia quelle virtuali che vengono tracciate 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

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

Ma le linee, inviolabili in campo, sono fatte sgrattutto per
essere separate fuori dal campo: «Lo sport è società e
politica», afferma sicuro. Mi parla 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. Gli suoi primi tifosi, dunque,
erano operai portuali e lavoratori dei locali di Reeperbahn.
Ottiene a questa base finì per aggregarsi una grande tifoseria
particolarmente nota per il proprio ottimismo politico: il
St. Pauli fu la prima società colantica in Germania a bandire
l'ingresso allo stadio ai tifosi di estrema destra. «Quando mi
propose di aprire un locale a luci rosse anche dentro lo stadio,
le tifoserie insorse, facendo naufragare il progetto», mi
racconta Carlo. Oltre al colpo, ammette di avere un debito per
l'atletica leggera: «È uno sport pieno di storia di fatica e
di costanza», mondine di linee separate, ovviamente. A tal
proposito è celebre il caso dei corridori Lamine Smith e
Jahn Carlos, i quali, durante la maratona dei 200 metri
piani delle Olimpiadi di Città del Messico del 1968,
mostrarono il pugno sbusto con il guanto nero, simbolo

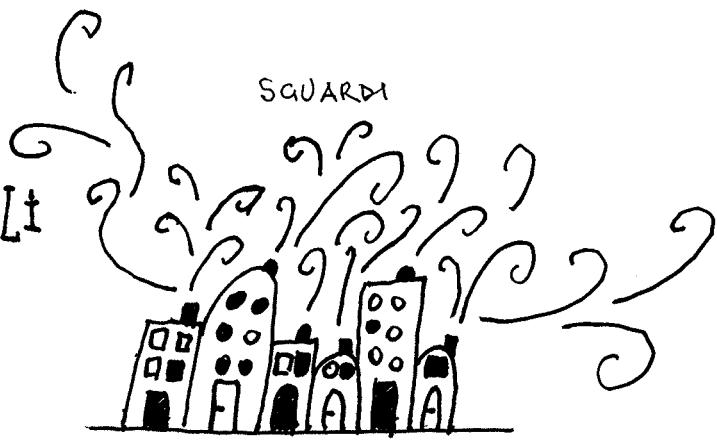
delle rivolte dei cittadini afroamericani degli Stati Uniti in risposta alle discriminazioni razziali.

O questo punto, vorrei sapere se anche nel giornalismo le linee assumono grande importanza. Cerlo mi spieghi che, per prime cose, come nello sport anche nel giornalismo ci sono delle linee fisiche da rispettare: per esempio quelle dei membrò, nelle quali si basa la corretta imprecisione del giornale. Ci sono, poi, anche delle linee immaginarie, che in quanto tali si rinvia di fatto a capire quando si sono superate: «Credessi che molti giornali sono digitalizzati, diventa sempre più importante ottenere clic e per far questo tutto diventa notizie. Dunque, dov'è in questo caso la linea?».

Prima di soltanto ci, gli chiedo se le linee di cui abbiamo parlato finora, e non solo, siano per lo più linee diritte o linee curve. Dopo un attimo di riflessione, mi guarda negli occhi e afferma sì così: «In un mondo fatto come questo, vorrei vedere più linee diritte».

SOGNANDO CURVOPOLE

Teresa Frisia



Curvopolis 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 Curvopolis è un quartiere senza comunità, una strada senza direzioni; i raggi del sole la offuscano e si poggiano su quei pavimenti stesi e mai raccolti, le porte delle case al pian 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, seguendo 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 tappetato da fotografie. Percepisco il suo sguardo, le curve tali enti del suo respiro, i suoi occhi rigidi, ma non severi.



- Curropoli ragazza, è la città dei ~~bauer~~ dimenticati, delle stoffe perdute e dei sogni ~~consumati~~.

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

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

- Qui non c'e' niente per voi, rapazza, tornate a casa.

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

Ma io sapevo che una citta' non muore 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 e' cosi', linee dritte e linee curve rapazza mia, ma qua l'unica cosa che si muove e' il vento...

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

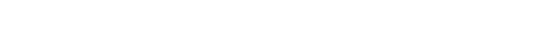
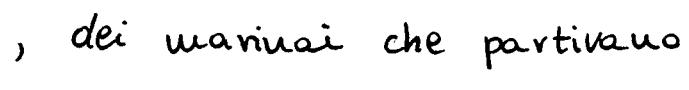
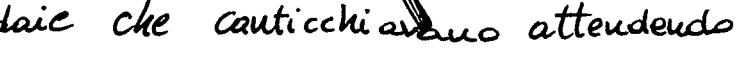
a Curvopoli, mentre la notte piangeva l'amarezza d'esser sola. E vento, vento forte entrava in quella stanza ricoperta di libri e foto e minerali.

- 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 montagna dove osservare le stelle.

Curvopoli la città muta,



Curvo^{poli} la città che ti parla di notte,
fatta di roccia senza sostanza.

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

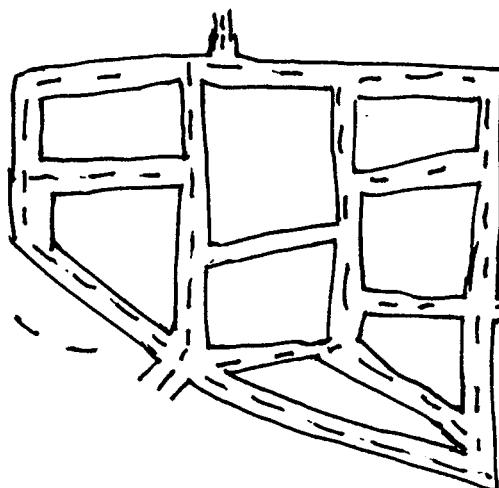
Intanto ^{MA} TI SOGNO,

e svegliandomi
guardo sempre dalla FINESTRA:

sol^o grattacieli all'orizzonte,
impilati,

un labirinto di vicoli e strade
senza passato.

DIRITTOPOLI e' la nuova CURVOPOLI,
il TEMPO non la scalfisce.



QUENCY A SPASSO OSSERVA

di Elisabetta Morelli

5 15

Una cifra molto semplice, composta di due linee diritte 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 diritte costituivano un ostacolo, ché un volto non ha linee tali, generalmente. E così, con molto sforzo, anche le due linee diritte sono state forzate a trasformarsi in un'unica linea curva, andando a formare la base del personaggio che ora presenta nella sua interezza:

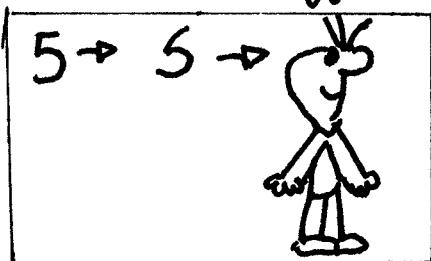


Fig. 1 Il personaggio

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 auguri 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

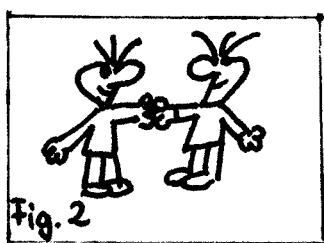


Fig. 2

complicato disegnare la cifra 'truccata' a rovescio, per via dell'origine e alitudine al 5, ma tant'è: non avevo l'ambizione del signor Lavandoli.

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

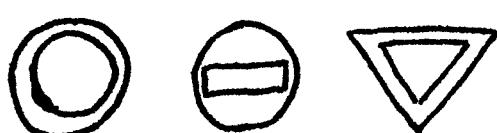


Fig. 3 Riproduzione a mano libera di alcuni segnali stradali: divieto di transito, senso vietato, dare la precedenza.

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

vanno a costituire 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 Quençy ha trovato quello che André Martinet potrebbe essere un esempio di economia del sistema in chiave grafica. Ma il palo che sorregge il cartello? Qualcuno dovrebbe spiegare a Quençy che l'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 si potrebbe 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 Quençy potrebbe intravedere una qualche relazione con il

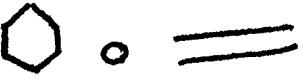
movimento Bauhaus, il cui elemento fondante sta nel fatto che «good design arises from the seamless integration of art and craft» (2), e nell'utilizzo caratterizzante di forme geometriche nelle opere di artisti che da quel movimento trassero ispirazione, come ad esempio l'artista Paul Klee e l'artista tessile Anni Albers. Ricordiamo qui in Fig. 4 Roter Ballon (1922) del primo e Wandbehang Nr. 175 (1925) della seconda, dove risulta evidente come linee diritte 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 Queney ad una dimensione più quotidiana e pratica dopo questo esercizio di osservazione, sicuramente prenderebbe a divertirsi nello scomporre taluni oggetti nei tratti



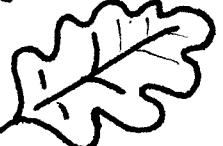
Fig. 4

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

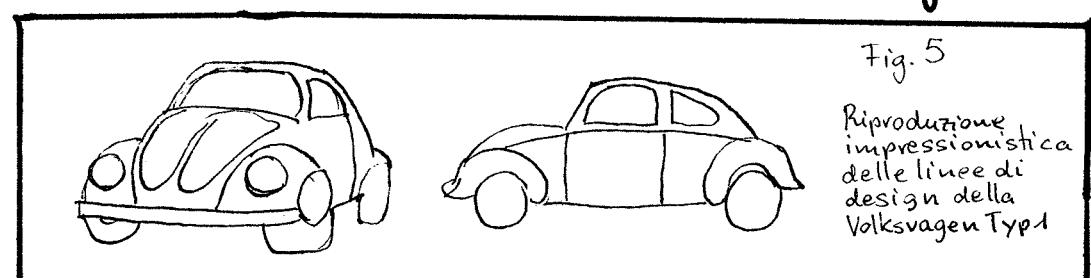
• una matita 

• un bicchiere  O || ,

ma anche altri oggetti, come (stilizzando):

una foglia  (larice)  (queria)

E chissà se imbattendosi in un esemplare di Volkswagen Typ 1/113 M15, conosciuta come 'Maggiolino', si lascerebbe andare a « looking and taking over collections of sheet metal that resembles babies » (4) per via della rotondità delle forme o, graficamente, l'attraente combinazione di linee diritte 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 Sera Moiso

Quando si parla di linee dritte non posso che pensare al pittore olandese Piet Mondrian (1872-1944). Mi sale un'irritazione e sono rapita allo stesso tempo. Cercò di capire il motivo e mi tolgo nella ricerca. Ricordo di aver visto un Mondrian diverso anni fa, era alle Tate Modern? O a Palazzo Gressi... o a Barcellona... immobile, davanti alle tele - griglie intitolate Composizione C (n. III) del 1935: due tipi di lineerette nere, orizzontale e verticali, di diverso spessore, su fondo bianco, due forme geometriche, queste rettangoli, con i tre colori primari giallo, rosso e blu. Sotto sfondo della Prima Guerra Mondiale Mondrian sentiva di poter risanare i grandi conflitti della nità snellendo una forma di pittura stilizzata in un sistema semplificato. Quel che è completamente nuovo, di mai sentito prima: il Neoplasticismus (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 queste convinzioni che lo condusse al passaggio graduale del figurativo all'astratto suo per cercare di cogliere l'universale. È questa universalità s'espresse in una ricerca di essenzialità e semplicità. Un'arte in bilico

tre ordinarie e discordanti, alle ricerche di equilibrio e salse due, colori e vuoti hanno il compito di comporre le tensioni presenti nelle forze opposte delle NTC⁽³⁾). Di fronte all'essentialità di Mondrian non mancano altre: non sento i suoni sintonici e vibranti delle tele - concerto di Kandinsky, ma mi trovo imbrigliato in una forte pulsante d'opposizioni che mi spingono a volgere lo sguardo e a cercare altro. Le linee curve

Nelle sue gallerie d'arte immaginavo cominciavano per lunghe considerazioni, girato l'angolo, di colpo, come in uno sguardo di luce avvincente, mi trovo davanti all'opera n. 17 della serie Ruggine (1915) della pittrice svedese Hilma af Klint (1862-1944). Sono catturate, i photostat da linee curve precise che formano cerchi concentrici: d'int' de esse invece linee diritte, verticali. Una specie di occhio su fondo rosso in cornice quadrata rossa scura su sfondo bianco. Vene più vicine dell'arte estremista occidentale, ben più di Wassily Kandinsky, la sua opera esprime «un'arte totalmente disancorata dalle figurazioni» (4). È tutto nella geometria del cerchio rosso, e comincia a comporsi in me in questo diverso, d'alto interiore, dove linee diritte e curve intrecciano e interagiscono. Un'arte, quella di Hilma, patente, eppure negletta, fino alla notorietà mondiale con la grande mostra del 2019 al Guggenheim di New York (5). E' ciò che mi spinge di qualche forza per concentrarmi sull'opera La Colonna, No. 1 (Gruppo IX/UW, No. 25): linee vibranti e sfumature intense su sfondo rosso-bianco. All'interno, dentro a un cerchio che scaglia morbide linee curve a ricordare la forma di un cuore; in mezzo, una colonna di cristallo si innesta e si innesta nel cristallo suo multicolore del prisma.

Una potondità che infonde pace. Creature che L'incarna del regno superiore e quello inferiore, le colonne piovute dalla luce collega simbolicamente «lo spirito con la materia, il cielo con le terre, riflettendo il desiderio di Hilma af Klint di superare le dualità e raggiungere l'armonia»(6).

Solpita dal simbolismo di quele traslati, vengo guidata alle profondità dell'inconscio.

Nelle se le più buie dell'immaginante gallerie inceppate, mi imbocco nel Libro Rosso, o Liberum (7) di Carl Gustav Jung. Il libro racconta le esperienze inafferrate riportate tra il 1913

e il 1916, dopo la rottura con Sigmund Freud, e contiene una serie di disegni, illustrazioni e collage. La Tavola 54 è in pietraforte. Nella parte bassa del disegno un serpente s'apre verso

a Pambi neri, blu e gialli, racchiuso in un cono rosso, springe verso l'alto con energico rafforzato: dalle sue fauci spalancate scivola un lingue Röw Krotz sulla cui sommità poggiato penne in gesso; deciso Ende e Anfang, la fine e l'inizio. Il serpente è qui generativo dell'altro della vita. In una conversazione con Aniela Jaffé del 1957 Jung ricorda che «cio' che era esploso dall'inconscio mi aveva inviato come un torrente enigmatico, inaccessibile di spettacoli»(8).

Le parole di Jung mi ricordano La colonna spezzata di Frida Kahlo. La tela a olio della pittrice messicana, creata nel 1944, ritrae Frida stessa, semi nuda sotto un velo nero, sullo sfondo un deserto arido e desolato. La figura tratta da itself: impasse dolorosa, solitudine, fragilità. Le libere drite di quella colonna vertebrale grigie, rotte e piena di buchi, sono memoria dell'incidente che danneggiò la sua spina dorsale, costituzionale e letto per

lunghe metà, in seguito, a indossare un busto d'acciaio. Un corpo fratturato, il suo, tenuto insieme dalle riposte impalcature del condotto metallico che l'artista riequilibrare con i segni tondi, compensative di una totale e totale ritrovata con l'arte, simbologica delle minuscole cubature bianche in ognuna delle due pupille (8). L'autoritratto di Frida Kahlo esprime, attraverso il linguaggio figurativo, sofferenze fisiche e spirituali (9) e un grande d'ombra all'arte contemporanea.

Sono davanti ai celebri ritratti in bianco e nero di Shirin Neshat, artista e regista iraniana la cui sala al PAC di Milano fino all'8 giugno 2025 è visibile Body of Evidence (10): una vasta retrospettiva sull'artista, e partendo dai film degli anni Novanta ai recenti progetti fotografici degli Stati Uniti. Esposta sulle balconate è la serie di stampa 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 regalato e messo con inchiosura segni dell'identità: i linguaggi ferri: brani di scritte iraniane, segni tondi, ovaletti, punzettati, quasi tatuaggi o ricami sulle pelli delle protagoniste; donne che spettano il silenzio, vocali che ritornano dalle fotoprefiggono e esprimere la neopropria, che contiene la sottolineazione e intimità: un'arte anche politica. Ogni volta è affascinante: fuochi lucidi, come verticali contestanti con le lettere curve e con gli occhi dell'artista stessa: scuri, morbidi, penetranti.

Mi ferisco, ora, a pensare, a sentire, a rivedere le gallerie d'opere qui raccolte,

in un tour tra realtà e immaginazione. E per tenere insieme il tutto, linee curve, diritte, simbolismo e raffigurazione, ostacoli e figurazioni, ricorso a un'ultima anticoda: Maria Lai Scamparsa nel 2013, l'artista Linda Rilancia e scrittori, anticipa le pratiche dell'arte relazionale 'legando' persone e comunità alle montagne delle sue Uccelli, con operazioni artistiche collettive; Componenti concettive materiali in tela di ferro 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 scritte a mano con ferocella nera, mostra un intreccio formicolante di linee con le messaggio:

« tre trinità nell'arte :

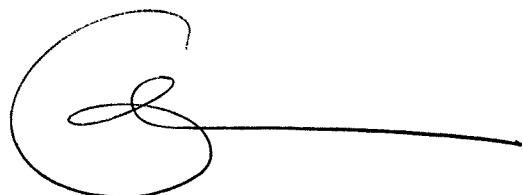
Autore / opera / interprete

inganno / verità / mistero

verità / dunque / dimostra » (12).

NOTE

- (1) W. GOMPERTZ, Epuer le chien arte? pp. 188-198
- (2) Ivi, p. 188
- (3) F. Giannini, I. Bonella, Dalle nature morte al neoplasticismo... « La fine del neoplasticismo » 29/08/2020.
<https://www.finestrelleartiste.info>
- (4) T. VILLA, Fu Hilma af Klint a inventare... « Anthrisme » 13/02/2025. <https://www.Anthrisme.com>
- (5) M. Mitchell, L'insospettabile linea di Hilma af Klint « Lucy Culture » 4/12/2024. <https://lucyculture.com>
- (6) Hilma af Klint. Discover the visionary artist... « Art gallery of NSW ». <https://artgallery.nsw.gov.au>
- (7) C.G. Jung, 19 libri nello libro rosso. Libri morali, raccolti di S. Shambhavini, trad. di G. Sorge, Torino, 2010
- (8) G. Letson, (Carl Jung's) the red book... « The incubator » 18/11/2016. <https://theincubator.live>
- (9) V. Sidel'nikova, La colonne spezzata « Anthrisme ». <https://anthrisme.com>
- (10) Fundo Kink : l'arte choc oltre il cubismo « Pubblico d'arte ». <https://pubblicod'arte.com>
- (11) Shirin Neshat, Body of evidence. Guida alla mostra « PAC. Padiglione d'arte contemporanea ». <https://www.pacmilano.it>
- (12) Maria Lai : Drivez le Rythme « Shmofine » 28/11/2019. <https://www.shmof.it>



CHIARA

EP. 2



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



ADORIAMO QUALCOSA
DI PIÙ VISIBILE.



VUOI PERDERE
IL LAVORO IL PRIMO
GIORNO?

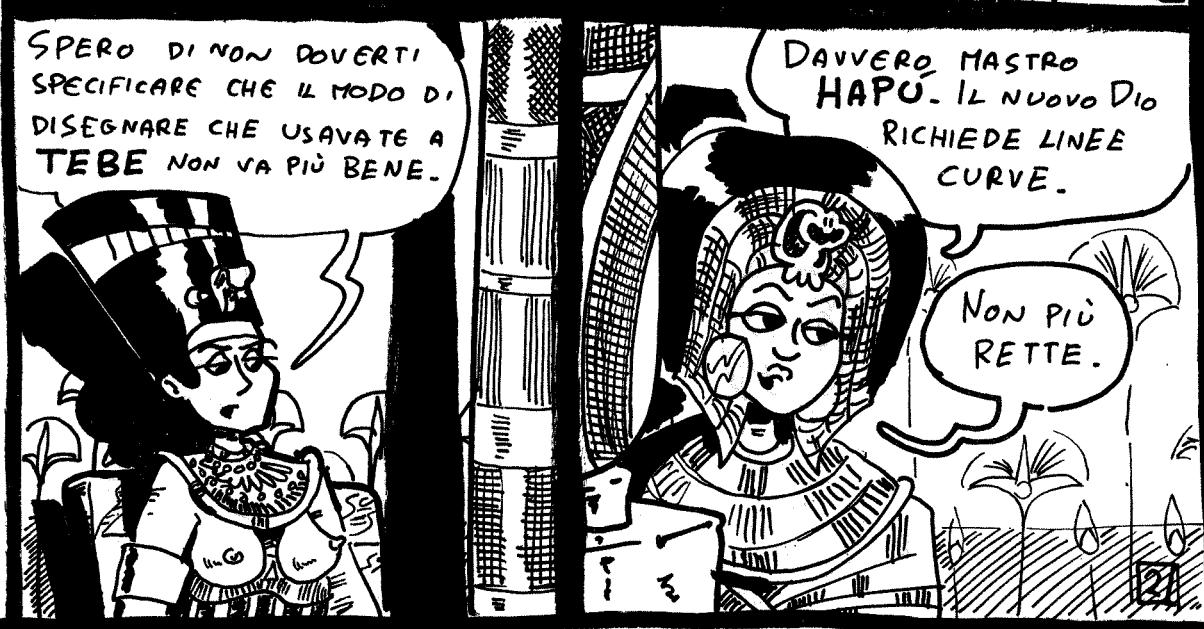


SEI DIVERTENTE, NAY. ASPETTA
QUI IL CARICO D'INCHIOSTRO
MENTRE RIFERISCO DEL NOSTRO
ARRIVO ALLA REGINA.



VA BENE,
MISCREDENTE!

1



IL FARAONE
SI FIDA
DI TE.

13

TU TI FIDI DI TUTTI
I TUOI COLLABORATORI?

CONTINUA...

LE AUTRICI E GLI AUTORI

Una breve presentazione

GIANNA ADAMI

responsabile Ufficio Editore Scientifica di Ateneo (Unitn)

GIOVANNI ALMICI

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

ANDREA ANDREATTI

artigiano rilegatore (Fabriccharte)

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 FOCHES

graphic e multimedia designer (Trentino Art Academy)

FRANCESCO LUIGI FRACCHIA

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

TERESA FIASCIA

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 LM Filosofia (Dipartimento di Lettere e Filosofia, Unitn)

CARLO MARTINELLI

giornalista e scrittore

ELISABETTA MORELLI

docente Centro Linguistico di Ateneo Unitn

MATILDA OSS BALS

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

ADRIANA PAOLINI

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

PASCA PISATI

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 THÉODULE

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

LUI GI 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, Uniba)

I manoscritti non bruciano

(Michail Bulgàkov, Il Maestro e Margherita)

