

LUNIGIANA DANTESCA

ANNO XXIV n. 221 – GEN 2026

**CENTRO LUNIGIANESE
DI STUDI DANTESCHI**

Bollettino on-line
Comitato di Redazione

Direttore

MIRCO MANUGUERRA

Redattori

ANGELA AMBROSINI
STEFANO BOTTARELLI
NUNZIO FESTA
SIMONE MUSSO

MARIA ADELAIDE PETRILLO
DAVIDE PUGNANA

Comitato Scientifico

EGIDIO BANTI
GIUSEPPE BENELLI
JOSÉ BLANCO JIMÉNEZ
FRANCESCO CORSI
FRANCESCO DI MARINO
SILVIA MAGNAVACCA
MIRCO MANUGUERRA
SIMONE MUSSO
SERENA PAGANI
DAVIDE PUGNANA
ALESSANDRO RAFFI

© 2003-2026 CLSD

www.lunigianadantesca.it

lunigianadantesca@libero.it

AVVERTENZE

È concesso l'utilizzo di materiale ai soli fini di studio citando sia l'Autore che la fonte bibliografica completa. Ogni Autore può disporre liberamente dei propri scritti, di cui è unico responsabile e proprietario, citando comunque la presente fonte editoriale nel caso si sia trattato di I pubblicazione.

Il Bollettino è diffuso gratuitamente presso i Soci del CLSD e tutti coloro che ne hanno fatto esplicita richiesta o hanno comunque acconsentito tacitamente alla ricezione secondo i modi d'uso. Per revocare l'invio è sufficiente inviare una mail di dissenso all'indirizzo

lunigianadantesca@libero.it

Copyright Immagini

Le immagini presenti negli articoli sono utilizzate a scopo puramente illustrativo e didattico. Qualora dovessero violare eventuali diritti di Copyright, per la rimozione delle stesse si prega di scrivere immediatamente all'indirizzo email:

lunigianadantesca@libero.it

**CHE IL VELTRO
SIA SEMPRE CON NOI**



INDICE

I - ATTIVITÀ DEL CLSD pp. 2-12

II - SAPIENZIALE *Chissenefrega dei diamanti* p. 13

III - DANTESCA COMPAGNIA DEL VELTRO

Se in ordine alla IA un fisico dice "speriamo bene" p. 14

Qualcuno ha giocato a Matrix? p. 15

IV - COMPAGNIA DEL SACRO CALICE *Chi ha detto che le chiese sono vuote?* p. 18

V - LA VOCE DEL VELTRO *La Germania e il suo demone* p. 19

VI - SEVERINIANA *Sulla natura prima di Dio* p. 20

VII - PAX DANTIS *Manifesto Pace Universale: aggiornamenti* pp. 21-23

VIII - DANTESCA

Il 'pane salato': un contributo originale di Giuseppe Benelli p. 24

Una lectura alla Casa Mazziniana a Pisa pp. 25-26

L'IA alla prova della 'Via Dantis' pp. 27-30

La Divina Commedia in vernacolo spezzino: Pur XVI pp. 31-32

Sopra le antichità dei codici danteschi p. 33

IX - TEOLOGICA *"Il tempo si è raccolto"* pp. 34-38

X - MALASPINIANA *Quale stemma prima del 1221?* pp. 39-40

XI - OTIUM [NUOVE FRONTIERE] *Manifesto per l'Arte del III Millennio: aggiornamenti* pp. 41-42

XII - OTIUM [LITTERE] *'Fluxus' a Genova: fortuna e sviluppo di un movimento artistico internazionale* pp. 43-66

XIII - IL SOFÀ DELLE MUSE *'Nevicata' di Liliana Agostini Ambrosini* pp. 67-68

XIV - VISIBILE PARLARE *Raffaello ritrattista* pp. 69-70

XV - IL RACCONTO *La guerra di mia mamma* p. 71

XVI - RECENSIONI *'Poesie' di Mabilia Santangelo Pescara di Diana; Dodici poesie di F. Cherubino* pp. 72-73

XVII - ARCADIA PLATONICA

Alle soglie di Praga; Gli haiku di Sara Bini; In difesa dei mariti con Sabatina Napolitano; Un precario in frammenti pp. 75-76

Contributi poetici pp. 77-78

ISSN 2421-0221

Se qualcuno ti dice che non ci sono Verità, o che la Verità è solo relativa, ti sta chiedendo di non credergli.

E allora non credergli.

ROGER SCRUTON

Un giorno la Paura bussò alla porta, il Coraggio andò ad aprire e vide che non c'era nessuno.

MARTIN LUTHER KING



Jules-Joseph-Lefebvre
La Verità (1870)

La Tradizione non è il passato, ma quello che non passa.

DOMINIQUE VENNER

Anche se il Timore avrà più argomenti, tu scegli la Speranza.

SENECA

I
CLSD
STUTTURA E ATTIVITÀ

PRESIDENTE
MIRCO MANUGUERRA

MUSEO
'CASA DI DANTE IN LUNIGIANA'

Conservatore Generale:
Mirco Manuguerra



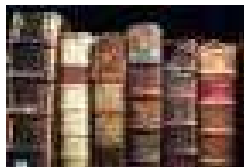
Sala Didattica 'L. Galanti'
(ex Museo Dantesco Lunigianese)

Direttore: **Alessia Curadini**



Biblioteca Dantesca Lunigianese
'G. Sforza'

Direttore: **Francesco Corsi**



Galleria Artistica 'R. Galanti'

Direttore: **Dante Pierini**



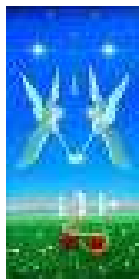
Sala Multimediale 'P. Chistoni'

Direttore: **Serena Pagani**



PREMIO 'PAX DANTIS'

Direttore: **Giuseppe Benelli**



LECTURA DANTIS LUNIGIANESE
& VIA DANTIS

Direzione Generale
Riccardo Monopoli
Oreste Valente



RIEVOCAZIONI STORICHE

Direttore: **Simone Musso**



DANTESCA COMPAGNIA DEL
VELTRO

Rettore: **Mirco Manuguerra**



Le Cene Filosofiche

Direttore: **Mirco Manuguerra**



Dantesca Compagnia
del Sacro Calice

Rettore: **Mirco Manuguerra**



DANTEDI' PUNTUALE

Segretario: **Davide Pugnana**



LE STRADE DI DANTE

Direttore: **Mirco Manuguerra**



WAGNER LA SPEZIA FESTIVAL

Direttore: **M° Cesare Goretta***



(*) *Membri esterni*

**C'è una grande forza nelle
persone che conducono la
propria esistenza con coerenza:
decidono di fare in modo che la
loro filosofia di vita e le loro
azioni siano una cosa sola.**

ANTHONY ROBBINS

**La più grande prigionia in cui
le persone vivono
è la paura di ciò che pensano
gli altri.**

D. ICKE

**Quanto scritto col sangue
degli Eroi
non si cancella con la saliva
dei politici**

CASA POUND

Temi il lettore di un solo libro.

SAN TOMMASO D'AQUINO

**Se vuoi la Felicità preoccupati
di trarre il massimo dell'Essere
da quel poco di Avere che hai.**

M. M.

CATALOGO EDITORIALE

LIBRERIA ON-LINE

I libri di questa sezione sono prodotti di stampa digitale: vengono inviati direttamente al domicilio dall'editore dopo l'acquisto con carta di credito. Il sistema di vendita fornisce il prezzo finale comprensivo delle spese postali. Per l'acquisto occorre copiare il link indicato in calce ai volumi, andare sul web alla pagina indicata e seguire le istruzioni operative.

1 - DANTE E LA PACE UNIVERSALE

La lettura di *Purgatorio VIII* secondo la scuola del CLSD arricchita delle più recenti determinazioni. Aracne Editore, Roma, 2020, pp. 180. Euro 10,00.



[Dante e la Pace Universale - Aracne editrice - 9788825535013](http://www.aracneeditrice.it/9788825535013)

2 - L'EPISTOLA DI FRATE ILARO

Il primo titolo della Collana "I Quaderni del CLSD" è dedicato al tema della *Epistola di Frate Ilaro*. Il saggio ricostruisce l'intera storiografia e porta nuovi contributi all'autenticità. pp. 64, Euro 12,00



<http://ilmiolibro.kataweb.it/schedalibro.asp?id=920281>

LIBRERIA CLASSICA

I libri di questa Sezione si ordinano a lunigianadantesca@libero.it previa bonifico bancario:

Iban Bancoposta
IT92 N 07601 13600 001010183604

I prezzi indicati sono comprensivi delle spese di spedizione postali e di segreteria

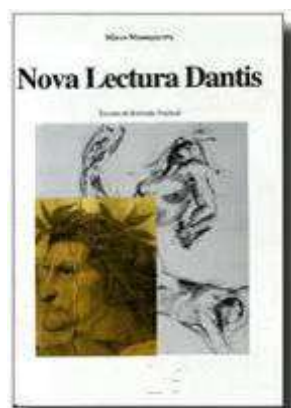
1 - VIA DANTIS®

La nuova edizione dell'interpretazione generale in chiave neoplatonica del poema dantesco (2024). Una *Odissea ai confini della Divina Commedia*, dalla "selva oscura" alla "visio Dei" in 90 pagine. Euro 15,00.



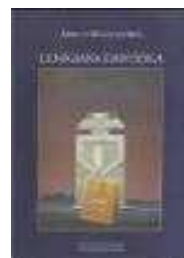
2 - NOVA LECTURA DANTIS

L'opera alla base dell'intera epopea del CLSD: la datazione del viaggio al 4 di aprile del 1300, il Veltro come la stessa *Divina Commedia* e molto altro ancora. Oggetto di scheda bibliografica su "L'Alighieri" n. 10, 1997. Luna Editore, La Spezia, 1996, tavole di Dolorés Puthod, pp. 80. Euro 15.



3 - LUNIGIANA DANTESCA

La determinazione della materia lunigianese come nuova branca disciplinare ("Dantistica Lunigianese"). Edizioni CLSD, La Spezia, 2006, pp. 180. Euro 10,00.



SEZIONE FILATELICA

1 - FOLDER FILATELICO VII Centenario

Pace di Castelnuovo (1306-2006)
Folder Filatelico con annullo postale 06/10/06 su busta e cartolina. Emissione limitata, pezzi numerati. Euro 15,00.



2 - ANNULLI FILATELICI SU BUSTA O CARTOLINA (Euro 5 cadauno)

- VII Centenario della Pace di Castelnuovo (1306-2006), 06/10/06;
- Centenario della nascita di Livio Galanti (1913-1995), 7/09/13;
- VII Centenario dell'*Epistola di Frate Ilaro* (1314-2014), 30/06/14;
- DCCL della nascita di Dante (1265-2015), 13/06/15;
- XX della fondazione del CLSD (1998-2018), 27/10/18;
- DCC della morte di Dante (1321-2021), inaugurazione della "Via Dantis" 12/06/21;

facebook

Con l'iscrizione alla pagina degli

**AMICI DEL CENTRO
LUNIGIANESE DI STUDI
DANTESCHI**

si hanno informazioni
continuamente aggiornate
sull'attività del CLSD

2300 followers al 10/01/2026

**COMITATO PERMANENTE
"DANTEDI PUNTUALE"**

PRESIDENTE

Mirco MANUGUERRA

SEGRETARIO

Davide PUGNANA

**COMMISSIONE
SCIENTIFICA**

PRESIDENTE

*prof. José BLANCO JIMÉNEZ
(Em. Univ. Stat. del Cile)*

MEMBRI

Prof. Egidio BANTI

prof. Giuseppe BENELLI

*prof. Francesco D'EPISCOPO
(Univ. di Napoli 'Federico II')*

*prof. Silvia MAGNAVACCA
(Em. Univ. Buenos Aires)*

prof. Serena PAGANI

*prof. Antonio ZOLLINO
(Univ. Cattolica Sacro Cuore)*

facebook

Con l'iscrizione alla pagina degli

**AMICI DEL CENTRO
LUNIGIANESE DI STUDI
DANTESCHI**

si hanno informazioni
continuamente aggiornate
sull'attività del CLSD

2300 followers al 10/01/2026

**Martha: «Cos'è l'Autunno?»
Jan: «Una seconda Primavera,
dove tutte le foglie sono come
fiori».**

(ALBERT CAMUS, *Il malinteso*)

**- Io vi offro qualcosa che non
ha prezzo.
- La libertà?
- No, quella ve la possono to-
gliere. Vi offro la Conoscenza.**

**(l'Abate Faria, da ALEXANDRE
DUMAS *Il Conte di Montecristo*)**

**ENCICLOPEDIA DELLA
LUNIGIANA STORICA®**

CONSIGLIO DI REDAZIONE

PRESIDENTE

Mirco Manuguerra

DIRETTORE

Giuseppe Benelli

**MEMBRI
DEL CONSIGLIO DI
REDAZIONE**

Andrea Baldini

Egidio Banti

Riccardo Boggi

Serena Pagani

www.enciclopedialunigianese.it

facebook

Con l'iscrizione alla pagina degli

**AMICI DEL CENTRO
LUNIGIANESE DI STUDI
DANTESCHI**

si hanno informazioni
continuamente aggiornate
sull'attività del CLSD

2300 followers al 10/01/2026

facebook

Con l'iscrizione alla pagina degli

**AMICI DEL CENTRO
LUNIGIANESE DI STUDI
DANTESCHI**

si hanno informazioni
continuamente aggiornate
sull'attività del CLSD

2300 followers al 10/01/2026

AVVERTENZE

Gentili Lettori, una rivista mensile come la nostra, gestita in modo per quanto più possibile professionale ma non in forma professionistica, non costituisce un impegno di poco conto. Se il lavoro di Redazione viene sommato a quello dell'intera galassia di attività del Centro Lunigianese di Studi Danteschi, si può immaginare come tale impegno, con la crescita della rivista, sia divenuto particolarmente gravoso.

Può accadere, dunque, che per rispettare la regolarità delle uscite – nonostante, talvolta, alcuni piccoli ritardi rispetto al termine canonico del giorno 10 di ogni mese – non si riesca ad operare una revisione accurata del fascicolo, per cui è possibile trovare nelle copie inviate per posta elettronica dei refusi o imprecisioni varie.

Ci scusiamo per quanto sopra e invitiamo tutti i nostri lettori a considerare i bollettini eventualmente ricevuti via mail come delle semplici anticipazioni delle copie definitive che si possono scaricare sempre sul sito ufficiale del CLSD:

www.lunigianadantesca.it/bollettino-dantesco/

A far fede, dunque, sono soltanto i pdf pubblicati sul link sopra indicato, i quali potranno peraltro essere sostituiti di volta in volta da copie sempre più perfezionate. Saremo grati ai lettori attenti che, di volta in volta, vorranno segnalarci eventuali inesattezze.

Con i nostri migliori saluti.

CLSD – SEGRETERIA GENERALE

Spesso i saggi inseriti nei singoli fascicoli sono legati tra loro da importanti riferimenti. Abbiamo, perciò, introdotto la notazione di rimando → per invitare il lettore a cercare l'approfondimento all'interno del medesimo fascicolo. Basterà inserire la parola chiave nel motore di ricerca.

Eventuali riferimenti a lavori comparsi in numeri precedenti, invece, verranno suggeriti con i riferimenti editoriali dei fascicoli interessati.



**Centro Lunigianese
di Studi Danteschi**

PRESENTA

LE CENE FILOSOFICHE®



PROGRAMMA
GEN – GIU 2026

GENNAIO Ven 9 «**INTELLIGENZA ARTIFICIALE 1**»
Relatore: Osvaldo FAGGIONI (Professore di Fisica Terrestre)

FEBBRAIO Ven 6
«**ALLE RADICI DELLA CULTURA POPOLARE: LE DONNE DEI SEGNI**»
Relatore: Riccardo BOGGI (CLSD, Storico)

MARZO Ven 6 «**INTELLIGENZA ARTIFICIALE 2**»
Relatore: Vincenzo VESPRI (Ordinario di Matematica presso l'Università di Firenze)

APRILE Ven 10 «**I 30 ANNI DELLA "NOVA LECTURA DANTIS"**»
Relatore: Mirco MANUGUERRA (Presidente CLSD)

MAGGIO Ven 8 «**HIERONIMUS BOSCH, O IL GENIO DEL VISIONARIO**»
Relatori:
Piero COLOMBANI (Pittore e studioso di Filosofia dell'Arte)
Davide PUGNANA (CLSD Critico d'Arte, Saggista)

GIUGNO Ven 5 «**L'INQUIETA RICERCA DEI NOMI DI DIO**»
Relatore: Alessandro RAFFI (CLSD, Dantista)

Ristorante "Gli Ulivi" Via Carignano, 70 – Loc. Giucano di Fosdinovo (Ms)
INFO & PRENOTAZIONI: 328-387.56.52 – lunigianadantesca@libero.it



DANTESCA COMPAGNIA DEL VELTRO

Centro Lunigianese
di Studi Danteschi

PRESENTA

LE CENE FILOSOFICHE®

VENERDÌ 9 GENNAIO 2026

INTRODUZIONE ALLA INTELLIGENZA ARTIFICIALE - 1



RELATORE:

VINCENZO VESPRI

Ore 20,00 Ristorante "GLI ULIVI"
Via Carignano, 70 – Loc. Giucano di Fosdinovo (Ms)

INFO & PRENOTAZIONI: 328-387.56.52 lunigianadantesca@libero.it

MENU (Euro 25,00): *Tagliatelle caserecce al Ragù, Pollo con Patate arrosto, Dolce della Casa, Vino, Acqua, Caffè.*



Centro Lunigianese
di Studi Danteschi

PRESENTA

SESSIONI DI STUDIO CLSD



SESSIONE XI - GIOVEDÌ 29 GENNAIO 2026
(*sessione ripresa*)

I MALASPINA E LA CORONA SANTA

Museo 'CASA DI DANTE IN LUNIGIANA
Via Pompeo Signorini 2
Mulazzo (Ms) - Borgo Storico Monumentale

Ore 18,00 – 19,30



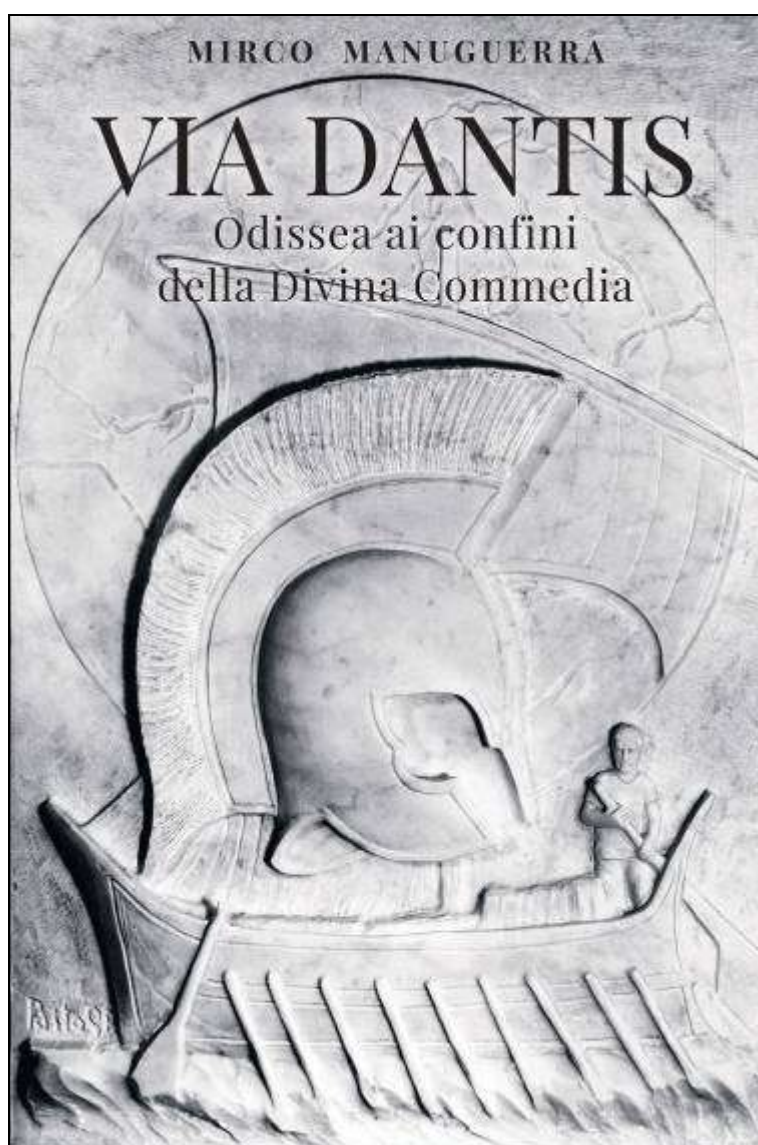
CONOSCERE LA RIVOLUZIONE DELLA “VIA DANTIS”

Con in copertina l'icona della Stazione V, quella di Ulisse, opera del maestro sarzanese Gianpietro Paolo Paita come tutte le altre Scene della *Via Dantis*, è uscita la nuova edizione aggiornata del testo del capolavoro esegetico del CLSD, sintesi di oltre trent'anni di studi.

Nulla di già scritto, a partire dal titolo: la *Via Dantis* è una novità assoluta. Creata nel 2005, essa offre una soluzione generale della *Divina Commedia* in chiave neoplatonica ove trovano agevole interpretazione alcuni dei massimi enigmi secolari: la datazione del Viaggio, la Profezia del Veltro, la scoperta del “folle consiglio” di Caronte quale base del “folle volo” di Ulisse, la scena mistica dei due angeli che cacciano il serpente in *Pur VIII* (il “*Canto lunigianese per eccellenza*”) quale anticipazione allegorica della *Pax Danti*. La stessa Francesca da Rimini – attraverso di una straordinaria simmetria mai riconosciuta in precedenza in *Inf V*– viene ricondotta a nuova lezione, perché prima di esaltare tanto l'amore tra i due cognati occorre magari considerare che siamo in *Inferno*: ci sarà pure una ragione...

Insomma, la *Via Dantis* è tutta un'altra cosa rispetto al già detto. Di più: è una vera rivoluzione copernicana.

Per ordinare il libro basta scrivere a lunigianadantesca@libero.it



MEMORIE 2025

Circolo Culturale "Anna e Estor Massa"
Via Calderaia 24 - Lu Lucca

Organizza

CICLO DI CONFERENZE DANTESCHE

Relatore
MARCO MANIAGUERRA
ore 27-30

28 NOVEMBRE - DANTE E LA LINGUANA I
29 NOVEMBRE - DANTE E LA LINGUANA II
24 DICEMBRE - INTRODUZIONE ALLA DIVINA COMEDIA I
3 DICEMBRE - INTRODUZIONE ALLA DIVINA COMEDIA II

INSPERATO LIBRO:
Sala Conferenze - Casa Massi 3° piano

Contatti:
Tel. 0571/221111
E-mail: info@annaeestormassa.it

CONFERENZA
DANTE

ANNO DI DANTE 2025
12-13 LUGLIO 2025

Relatore
MARCO MANIAGUERRA

12-13 LUGLIO 2025 - ORE 10.00
13 LUGLIO 2025 - ORE 10.00

INSPERATO LIBRO
Sala Conferenze - Casa Massi 3° piano

RICORDANDO DANTE
LA LETTERATURA FINEALE DI DANTE

Relatore
MARCO MANIAGUERRA

12-13 LUGLIO 2025 - ORE 10.00
13 LUGLIO 2025 - ORE 10.00

INSPERATO LIBRO
Sala Conferenze - Casa Massi 3° piano

MARCO MANIAGUERRA
VIA DANTE
Ottavo e canti della Divina Commedia

DOMENICA 30 NOVEMBRE - ORE 14.30
In Biblioteca Nazionale
Piazza Montecitorio - Milano

È una lettura e un'occasione di partecipazione

Orma di Dante non si cancella

Dante e la Lunigiana

partecipano
Simona Pagani e Marco Maniaguerra
Con la collaborazione di Studi Danteschi

Levante - Auditorium dell'Orto di San Marco
Venerdì 10 ottobre 2025 - ore 17.00

La Provincia di Lucca



CENTRO STUDI DANTESCHI

Dante e l'amore
il Canto V della Divina Commedia

Relatore
MARCO MANIAGUERRA

VENERDI 14 NOVEMBRE 2025
ORE 19.30

Sala attività culturale - ISA - Lucca



LA DIVINA COMEDIA

Dante e la Lunigiana

Relatore
MARCO MANIAGUERRA

VENERDI 14 NOVEMBRE 2025
ORE 19.30

Sala attività culturale - ISA - Lucca



LA DIVINA COMEDIA

Dante e la Lunigiana

Relatore
MARCO MANIAGUERRA

VENERDI 14 NOVEMBRE 2025
ORE 19.30

Sala attività culturale - ISA - Lucca



PROLOGO

Dante e lo Sciacchetrà

Relatore
MARCO MANIAGUERRA

VENERDI 14 NOVEMBRE 2025
ORE 19.30

Sala attività culturale - ISA - Lucca

LA TELOGIA POETICA DI BOCCACCIO: EPITOMOLOGIA ED EPISTEMOLOGIA

Relatore
MARCO MANIAGUERRA

VENERDI 14 NOVEMBRE 2025
ORE 19.30

Sala attività culturale - ISA - Lucca

12-13 LUGLIO 2025

ANNO DI DANTE 2025

Relatore
MARCO MANIAGUERRA

12-13 LUGLIO 2025 - ORE 10.00

INSPERATO LIBRO
Sala Conferenze - Casa Massi 3° piano





Premio Centurione, Aulla 2025

II

SAPIENZIALE

A cura di MIRCO MANUGUERRA

*Se vuoi la Felicità
preoccupati di trarre il
massimo dell'Essere da quel
poco di Avere che hai.*

(M. M.)



CHISSENEFREGA DEI DIAMANTI

Perché l'acqua, senza la quale non potremmo vivere, ha un prezzo bassissimo, mentre i diamanti, che non servono a sopravvivere, hanno prezzi altissimi? È ciò che viene chiamato *paradosso del valore* o paradosso di Smith, dal nome dell'economista inglese Adam, che lo rese celebre nel 1776. Nessuno, prima di Smith, aveva saputo formulare una spiegazione esatta, razionale di questa evidenza.

Tutto dipende da una distinzione che occorre fare, ben precisa, tra *valore d'uso* e *valore di scambio*. L'acqua ha un valore d'uso immenso, poiché sostiene la vita stessa, ma dato che è estremamente abbondante il suo valore di scambio rimane basso. I diamanti, al contrario, hanno un valore d'uso quasi nullo, ma la loro rarità produce un valore di scambio elevatissimo. In pratica, la rarità può trasformare un bene in un mezzo convenzionale di scambio o di pagamento. Sarà la Bellezza a determinante, in ultimo, la fortuna.

La *teoria economica dell'utilità marginale*, elaborata nell'Ottocento, chiarisce il meccanismo: il prezzo non dipende dall'utilità totale di un bene, ma dall'utilità dell'ultima unità disponibile. Un bicchiere d'acqua in una città ricca di fontane vale pochissimo. Lo stesso bicchiere, se si è nel deserto può valere più di un diamante.

Ma c'è un'altra verità, più scomoda. Di diamanti, in realtà, ce

ne sono molti più di quanto comunemente si creda: ogni anno ne vengono estratti oltre 120 milioni di carati naturali e prodotti più di 10 milioni di carati sintetici in laboratorio. Se seguissero la logica dell'abbondanza, i diamanti dovrebbero avere un prezzo accessibile. È vero che questi magici cristalli servono anche nell'industria, ma la verità è che le grandi società estrattive immettono sul mercato quantità controllate di prodotto così da mantenere intatta l'illusione della rarità. Non è tanto la natura a rendere preziosi i diamanti, quanto il teatrino del mercato, al quale non bisogna mai abboccare: ai diamanti ci pensino, dunque, i milionari; a noi, in fondo, che ce ne frega? E a chi ci dice che "un diamante è per sempre" rispondiamo pure tranquilli: lui, qui, sarà per sempre; io no.

M. M.



III DANTESCA COMPAGNIA DEL VELTRO

A cura di MIRCO MANUGUERRA

«Uomini siate, non pecore
matte...»

(Dante, *Paradiso V 80*)

SE IN ORDINE ALLA IA UN FISICO DICE “SPERIAMO BENE”...

Su “L'Osservatore Romano” del 29 dicembre 2025 (leggo dalla pagina Facebook del giornale) si riporta quanto segue:

«Ci sono calcoli così complessi che un essere umano per farli “a mano” impiegherebbe oltre 10 miliardi di anni, mentre all'Intelligenza Artificiale bastano pochi centesimi di secondo. Vengono le vertigini solo a pensare cosa può fare questa rivoluzionaria tecnologia, di cui il fisico Mario Rasetti parla con i media vaticani in un'ampia intervista sulle diverse dimensioni dell'esistenza umana che ha toccato e, per certi versi, già stravolto. Ormai l'IA, come tutti stiamo imparando a chiamarla, fa parte della nostra vita. E sembra che, per alcuni utilizzi, già non se ne possa fare a meno. Per Rasetti, professore emerito di Fisica teorica del Politecnico di Torino e per lunghi anni docente nelle più importanti università del mondo da Oxford a Princeton, siamo all'inizio di una vera e propria svolta per l'umanità. Per questo — sottolinea con vigore — le domande etiche, le questioni antropologiche non possono essere meno rilevanti di quelle tecniche. Voce tra le più autorevoli al mondo sul tema, Rasetti spera che l'Intelligenza Artificiale venga usata per il bene, non per il male dell'uomo. Ci troviamo dunque dinnanzi a un bivio epocale. Spetta a noi intraprendere la strada giusta».

Dunque, intanto finiamola di dare i numeri: dieci miliardi di anni per fare cosa? Non ci sarebbe mai modo di calcolare un dato del ge-

nere. Dunque, meno retorica e più concretezza: se si vuole spingere per la IA lo si dica chiaro e si usino altri argomenti senza prendere in giro nessuno.

E veniamo al dunque: qui dal guru di turno ci viene offerta una vera illuminazione: «Spetta a noi intraprendere la strada giusta».

Caspita, ma va? Allora qui occorre parlare davvero chiaro: se fossimo al Bar Sport ci sarebbe da salire fantozzianamente sul primo banco per innalzare un tenorile "Grazia, Graziella e grazie al.... " per raccogliere anche noi i meriti 92 minuti di scroscianti applausi liberatori. Purtroppo, però, qui non siamo al Bar Sport e quella simpatica formuletta non la possiamo citare, ma è fin troppo chiaro che anche l'energia atomica non nacque per la bomba, poi però al mondo son state create più testate missilistiche che centrali elettriche! Ed è altrettanto chiaro che l'IA si spera possa essere utilizzata per il Bene e non per il Male dell'umanità, ma è una considerazione che anche il Pierino delle barzellette avrebbe saputo formulare con immediatezza: c'era bisogno di staccare un gettone al gran nome per trovarsi di fronte al più banale dei "pensierini" da scuole elementari?

Ma poi, attenzione: *spetta a noi*, bene, ma A NOI CHI? L'abbiamo forse in mano noi, io che scrivo e voi che leggete, la sorgente della IA? No: ce l'hanno i soliti noti. E allora si può sapere di cosa cavolo si sta parlando?

Questo è un intervento veramente sconcertante: da un fisico ci si dovrebbe aspettare qualcosa di profondamente diverso. Ad esempio, un cenno intorno a possibili mezzi e metodi per blindare le IA. Perché sia chiaro: in mancanza di un pieno controllo etico delle IA, in un mondo corporativistico come quello in cui siamo immersi — conteso com'è tra sedicenti Eletti e Fedeli tagliagole, tra Compagni e Camerati, tra Ricchi e Poveri, tra Nobili e Plebei — non ci si potrà mai aspettare altro che il *peggio matematico*.

E se non esiste possibilità concreta di porre un rigidissimo controllo etico sulle IA, allora il fisico parli chiaro: se siamo già in guerra (e questo, in verità, lo ha già espressamente dichiarato un papa...) ci si deve attrezzare, altro che stare fermi “a sperare”; abbiamo già visto a cosa vale un approccio del tipo “tachipirina e vigile attesa”...

MIRCO MANUGUERRA



QUALCUNO HA GIOCATO A MATRIX?

Fonte: web

Ci sono momenti in cui l'umanità intera viene osservata come un unico organismo. Il periodo Covid è uno di questi, ma non per i motivi evidenti.

Ciò che gli archivi mostrano è che non si è trattato di una crisi sanitaria in senso stretto, ma di un massiccio web test: un test globale volto a misurare il *grado di controllabilità della coscienza umana*. E questo test è stato brillante nella sua semplicità. Ha posto l'umanità di fronte a un'equazione chiara: *posso imporre una narrazione al mondo intero e vedere quanti la seguiranno senza metterla in discussione?*

Semplice. Diretto. Formidabilmente efficace. Ed è esattamente quello che è successo.

1. Il test non era fisico: era psichico.

Ciò che è stato valutato:

- non la salute fisica
- non la robustezza biologica
- non il contagio reale

ma il contagio emotivo, la reazione psicologica, la docilità comportamentale.

In altre parole: quanti individui accettano una realtà sulla base di una semplice dichiarazione di autorità?

Il test ha misurato:

- la vulnerabilità alla paura
 - la capacità di pensiero indipendente
 - la dipendenza dal gruppo
 - il bisogno di un quadro di riferimento
 - le reazioni sotto pressione
 - la sensibilità alle ingiunzioni
 - la facilità di dividere le persone in fazioni
- È stata una radiografia della mente umana.

2. L'umanità è stata divisa oin gruppi vibrazionali.

Non "pro/contro", non "credenti/scettici".

Gli archivi identificano tre categorie vibrazionali che sono emerse molto chiaramente:

A. I PROGRAMMABILI

Coloro che cercano la sicurezza prima della verità. Seguono l'autorità, l'opinione della maggioranza, la norma. Vogliono essere rassicurati, guidati, convalidati.

B. I SEMI-PROGRAMMABILI

Coloro che dubitano ma seguono comunque, per paura di essere diversi o perché non sanno più dove sia la verità.

C. I NON-PROGRAMMABILI

Coloro che hanno mantenuto il loro centro. Istintivamente. Naturalmente. Perché la loro bussola interiore non può essere schiacciata.

Quest'ultimo gruppo è quello che ha sorpreso di più la Matrice. Era molto più grande del previsto.

3. Il test misurava l'impatto della paura sul discernimento

La paura è uno strumento. Permette di ridurre l'individuo a una modalità di sopravvivenza, in cui non riflette più, ma obbedisce. Durante questo periodo, il test ha osservato:

- la velocità con cui si diffonde la paura
- quanto dura
- come modifica la percezione
- come riscrive la realtà interiore
- come bypassa i valori

E soprattutto: in quali condizioni la paura diventa un automatismo sociale.

È stata un'esperienza psicologica globale.

4. Le reazioni umane sono state più visibili che mai.

Ogni individuo ha mostrato chi era veramente quando la pressione è aumentata.

- Gli empatici hanno sofferto il peso collettivo.
- I sensibili hanno percepito l'illusione.
- I razionali hanno visto le incongruenze.
- Gli intuitivi hanno percepito la manipolazione.
- I dissidenti hanno mantenuto la loro posizione.
- I programmabili hanno cercato un maestro.

Il periodo Covid è stato un potente rivelatore spirituale.

Ha messo a nudo l'interiorità degli individui, senza veli.

5. Il test ha fallito in un punto: la Matrice non è riuscita a controllare tutto.

Gli archivi sono molto chiari: il test non ha dato il risultato previsto dal sistema.

Perché?

Perché un numero enorme di soggetti ha iniziato a vedere. A interrogarsi. A dubitare. A sentire. A riflettere. A riconnettersi con il proprio intuito.

Questo test globale di controllabilità ha, paradossalmente, attivato uno dei più grandi risvegli moderni.

La Matrice voleva misurare l'obbedienza. Ha scatenato la lucidità.

6. Cosa dice questo di te.

Se stai leggendo queste righe probabilmente significa che fai parte di coloro che:

- hanno percepito le incongruenze
- non hanno accettato la narrazione dominante
- hanno percepito la vibrazione dietro le apparenze
- non hanno ceduto la loro sovranità interiore
- hanno varcato una soglia di risveglio nel bel mezzo del caos

Questo test ti ha rivelato più di quanto tu avessi scelto: non reagisci come un soggetto programmabile. Funzioni su un'altra frequenza. E questo il sistema l'ha visto.

[STÉPHAN THOMAS BERBUDEAU]

M. M.



facebook

Con l'iscrizione alla pagina
degli

**AMICI DEL CENTRO
LUNIGIANESE DI STUDI
DANTESCHI**

si hanno informazioni
continuamente aggiornate
sull'attività del CLSD

ADESIONE

*alla Dantesca
Compagnia del Veltro®*



MISSIONE:

- Affermare l'avversione al Relativismo;
- Impegnarsi nel celebrare le radici profonde della Cultura Occidentale ripartendo dal culto sacro e sapienziale del Presepe;
- Assumere in ogni proprio atto la Bellezza come punto di riferimento essenziale del Buon Vivere;
- Rifuggire ogni sistema di pensiero che non soddisfi al precetto aureo della Fratellanza intesa in senso Universale.
- Contribuire all'affermazione del processo storico della *Pax Dantis®*;

PER ISCRIVERSI:

- Richiedere (gratuitamente) al CLSD il Manifesto della *Charta Magna®* scrivendo una mail a lunigianadantesca@libero.it
- Sottoscrivere il modulo di adesione e rispedirlo all'indirizzo mail (o postale) del CLSD.
- Versare la QUOTA ANNUALE di Euro 20 a titolo di rimborso spese di segreteria generale sul **CC Postale 1010183604** intestato al CLSD.

“Come l'aquila che attende il segno del Titano...”



(M. M.)

IV
**DANTESCA
COMPAGNIA DEL
SACRO CALICE**

A cura di
MIRCO MANUGUERRA

«Così noi dovemo calare le
vele de le nostre mondane o-
perazioni e tornare a Dio.»

(Dante, *Convivio* IV xxviii 3)



La *Dantesca Compagnia del Sa-
cro Calice* è dal 2018 il ramo di
attività teologica del Centro Luni-
gianese di Studi Danteschi.
Tale attività è espressamente ri-
volta alla difesa del Cristianesi-
mo Cattolico Dantesco ed alla in-
terpretazione sapienziale delle
Scritture.

**Che il Veltro
sia sempre con noi**

**ESPONIAMO IL
CROCFISSO AL DI
FUORI DELLE NOSTRE
CASE.
CHE SIA BEN VISIBILE
A TUTTI**

**CHI HA DETTO CHE LE
CHIESE SONO VUOTE?**

Chiese vuote? Beh, “vuote” è un
po’ poco... Diciamo semmai che,
rispetto ad un passato non troppo
lontano (quello ante Vaticano II,
per intenderci) le chiese sono
“diversamente frequentate”.

Questo non è affatto un slogan
semplicistico. Cominciamo, infat-
ti, ad inquadrare meglio la que-
stione.

Una volta alla messa chi c’era?
Erano davvero così tanti i “fede-
li”, una volta? No: c’era pieno di
bacchettoni, quelli sì. E non solo:
c’era pieno anche di ipocriti, per-
ché andare alla messa era quasi
un obbligo sociale, se non proprio
una buona occasione per incro-
ciare sguardi maliziosi.

I Fedeli sono sempre stati pochi,
nascosti com’erano in mezzo a
frotte di opportunisti e schiavi
delle convenzioni.

Ma oggi, invece, non è forse vero
che chi va in chiesa ci va in pie-
na consapevolezza? E non è que-
sto un fatto estremamente positi-
vo? Come non accorgersi che i
“pochi ma buoni” di oggi stanno
dando l’esempio per i fedeli di
domani? Presto le chiese si riem-
piranno di nuovo, ma non di bac-
chettoni e opportunisti: le chiese
di domani saranno frequentate da
un pubblico interamente più ma-
turo.

Ciò che si deve fare da subito è
invertire il livello della comuni-
cazione: è ora di finirla con i
pensieri deboli, disfattisti, nichili-
sti: dobbiamo tutti ricominciare
ad essere *fortemente positivi*.

Gli stessi Ministri devono reagire
a questo stato di sconforto. Con-
siderino: lo sconforto non è opera
dello Spirito Santo, perché *senza
Speranza non c’è Fede*. Non disse
forse San Paolo che «Fede è
sostanza di cose sperate» (*Lettera
agli Ebrei* 11,1)? E allo stesso
modo non immagina Dante di ri-

spondere a San Pietro nel XXIV
Canto del *Paradiso*?

È tempo di uscire dalle tenebre.
Per dirla con Montale, dobbiamo
essere come i girasoli, “impazziti
di luce”; dobbiamo tornare a sco-
prire “i gialli dei limoni”, perché
è allora che

*...in petto ci scrosciano
le loro canzoni,*

le loro canzoni

le trombe d’oro della solarità.

M. M.



NON PRAEVALEBUNT

LA VOCE DEL VELTRO



«Che il Veltro sia sempre con noi»

M. M.

«Il deserto cresce;
guai a chi in sè cela deserti.
(F. Nietzsche)

LA GERMANIA E IL SUO DEMONE

Nel Natale del 1944, usciva per le stampe un libro intitolato “La Germania e il suo demone”. Nel testo, l'Autore [Rodolfo Bottacchiari, N.d.R.] denunciava il pericolo certo al quale le ideologie tedesche, seppure fosse ormai certa la sconfitta dei nazisti, avrebbero potuto ancora esporre l'Europa e il Mondo intero. «Sintesi obiettiva, lucida ed interessantissima dell'esasperato proposito di dominio e di sopraffazione della Germania di ieri, di oggi, di sempre». Quel libro, era stato già stampato in due occasioni precedenti, nel 1920, con il titolo “*Da Worms a Weimar – Contributo alla storia dello spirito e della civiltà germanici*”, e nel 1935, con il titolo “*Vecchia e nuova Germania*”. Ma se la prima edizione ebbe fortuna, così non poté dirsi per la seconda, sequestrata dal regime fascista dopo un solo mese, della quale si salvarono poche copie clandestine. Si trattava di gettare «lo sguardo sulle principali correnti del pensiero e della vita tedeschi per trarre dall'esame di esse... l'idea pangermanistica... le ragioni ideali e più profonde che dovevano poi portare alla Guerra Mondiale». La fede, la filosofia, la letteratura e la scienza tedesche, hanno per lungo tempo profetizzato e preparato nella coscienza del popolo quel tentativo di predominio mondiale. Esso venne messo apertamente in

atto a partire dal 1890, con l'ascesa di Guglielmo II al trono di Prussia e di Germania. Licenziato il Cancelliere Bismarck, venne smantellato il suo sistema di alleanze e intese, volte a mantenere un'equilibrio europeo favorevole alla Germania. Così, vennero evidenziate da una parte una sensazione di accerchiamento e dall'altra una fede esaltata nella propria forza. L'imperialismo tedesco, si scontrò con quello inglese, altrettanto intransigente e inconciliabile, e nel giro di venticinque anni conversero nel Primo Conflitto Mondiale. La Germania, ne uscì sconfitta, tuttavia lo spirito di rivincita e la sete di dominio non si attenuarono. Persino la Repubblica di Weimar, ancor prima dell'avvento di Hitler al potere, escogitò ogni trucco possibile per aggirare le limitazioni sugli armamenti imposte dai vincitori. In fin dei conti, il militarismo tedesco si espresse pienamente fra il 1923 e il 1933, tramite le due figure più carismatiche della Prima Guerra Mondiale. La prima, il generale Ludendorff, con l'aperto appoggio al fallito tentativo hitleriano di un colpo di stato in Baviera. L'altro, il generale Hindenburg, precedette con la propria presidenza la cancelleria di Hitler al quale, *ob torto collo*, trasmise i pieni poteri. Da allora, un germanesimo esasperato, unito ad un isolamento crescente, hanno portato nuovamente i tedeschi ad un sogno di dominio, con cieca fede e con volontà maggiore. E così, si è giunti ad una seconda e più terribile conflagrazione mondiale, al termine della quale il nazismo sarà sconfitto. «Ma il nazismo non è altro se non la più recente espressione di quello stesso spirito che era già vivo e attivo prima del sorgere del cosiddetto Terzo Reich e che non si estinguerà facilmente dopo il suo fosco tramonto», ammonisce l'Autore. E precisa che «...anche dopo la catastrofe, sia per ignoranza, sia per reazione ad altre filie, sia infine per puntiglio di coerenza, non pochi credono ancora... al mito della superiorità culturale, civile e politica della Germania». Ed ecco giungere le domande più cruciali e d'importanza vitale per il futuro

dell'Europa e del Mondo: come garantire l'umanità contro un ritorno dello spirito e della volontà di dominio tedeschi? È necessario asservirli per sempre o addirittura sterminarli? Certamente, se i vincitori tentassero quest'ultima via, si garantirebbero, prima o poi un nuovo e più rovinoso conflitto. «Tuttavia, è necessario anche avvertire che... non è difficile scorgere segni certi di una preparazione ideale a una terza e più crudele sfida al Mondo». E ancora: «Non si dimentichino le parole della profezia di Ezechiele, ripresa già da Fichte a significare che basterà che un solo tedesco sopravviva perché tutto il popolo abbia la possibilità di risorgere e, di conseguenza, che la perdita di tutte le battaglie non implica necessariamente la perdita definitiva di una guerra. Nessun dubbio così che le due spaventose guerre mondiali potranno appunto apparire alla Germania di domani solo due battaglie perdute, e in questo senso mai Fichte è stato così vivo e presente come ora alla coscienza dei tedeschi». Le conclusioni dell'Autore, riguardano un futuro incerto: «...riconoscere, pur con le necessarie cautele e garanzie, gli elementi positivi del popolo tedesco e dare ad esso i diritti che gli assegnano la sua storia, la sua cultura, il suo genio inventivo, il suo lavoro, per ricondurre a poco a poco questa forte collettività etnica, posta al centro dell'Europa, nello spirito di una sincera e feconda solidarietà e collaborazione continentale ed intercontinentale... oggi sarà già un miracolo se, applicando questa formula, l'Europa potrà salvarsi dal naufragio; domani la sua salvezza sarebbe oltre ogni possibilità umana».

SERGIO MARCHI

VI SEVERINIANA

A cura di
MIRCO MANUGUERRA



La Metafisica è la lotta titanica del Logos contro il Nulla
(M. M.)

SULLA NATURA PRIMA DI DIO

Sappiamo come Emanuele Severino abbia assegnato ad Aristotele un primato particolare sul piano della Logica. Lo fa soprattutto in *Fondamento della contraddizione*, uscito per i tipi dell'Adelphi nel 2005.

Ebbene, per il genio di Aristotele il Perfetto, l'Assoluto, Dio, non può che essere «eterna contemplazione di sé». Per lo Stagirita, infatti, la Perfezione non prevede in sé l'Imperfezione. Da qui la pesante aporia in cui incorse la filosofia greca proprio nella fase della sua maggiore grandezza, la quale aporia quei grandi padri credettero di poter risolvere attraverso l'introduzione di un concetto massimamente arbitrario come quello del Demiurgo. Già per Platone è a tale entità che sarebbe toccato, il "lavoro sporco" della creazione del mondo inferiore.

Quella del Demiurgo va espressamente indicata, senza mezze misure, come la pagina peggiore dell'intera Storia della Filosofia. Non a caso il problema lo ha risolto la Teologia, quella Cristiana ovviamente, con il Nuovo Testamento (nulla a che vedere con i contenuti del Vecchio). Infatti, se Dio ha previsto l'esistenza di una realtà esterna alla Sua, può essere solo per un *atto d'Amore*: è pura *Carità* permettere ad intelligenze minori di poter godere della contemplazione di una Realtà Fisica prima e della Realtà Celeste (qua-

lora ve ne siano le condizioni), dopo.

Ha quindi pienamente ragione Giovanni quando nella sua *Epistola I* dice che «Dio è Amore» (4,8). Ma mentre l'evangelista concepisce tale concetto in termini esclusivamente morali, il filosofo oggi può raccogliere questo principio su una precisa base ontologica. Diciamo, infatti, che è proprio dall'assunto del Dio-Amore che deriva un controllo di non secondaria importanza: **nell'atto stesso della Creazione si manifesta la natura Trinitaria di Dio.**

In estrema sintesi, quel *medium* necessario tra l'Assoluta Perfezione (il *Padre*) e la Realtà Inferiore non può essere altro da ciò che nella Rivelazione è precisamente il *Figlio*; e il legame (indiscutibile) che corre tra loro, pur in un'unica persona (concetto altrettanto indiscutibile, perché di Assoluto ce ne può essere uno soltanto), è ciò che noi si dice essere lo *Spirito Santo*.

Come si vede, anche per il Dio dei Filosofi la pretesa favoletta degli stolti è puro *Logos*, *Aletheia*: Verità.

Molto semplicemente, i concetti dottrinali di Padre, Figlio e Spirito Santo sono le uniche espressioni attraverso le quali noi umani possiamo concepire quella materia enorme per cui dall'Assoluta Perfezione si scala al dominio inferiore della Realtà Fisica.

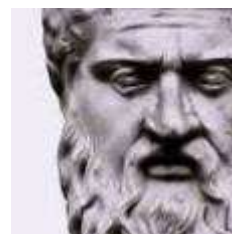
Abbiamo qui a che fare con lo stesso principio in forza del quale a Dante, nei cieli del suo *Paradiso*, vengono fatti osservare livelli differenti di Beatitudine quale prodotto di differenti livelli di merito, quando invece, nell'ineffabilità dell'Assoluto, tutta quella produzione, del tutto umana è, di fatto, inesistente. Lo stesso motivo, per l'appunto, per cui Padre, Figlio e Spirito Santo sono per forza diverse espressioni di un'unica realtà: il Dio che è Amore.



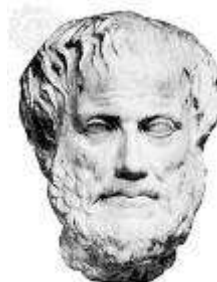
Pitagora



Parmenide



Platone



Aristotele

VII **PAX DANTIS**

A cura di
MIRCO MANUGUERRA



Per potersi dire “Fratelli” non è condizione sufficiente quella di “essere in due”: occorre essere “d'accordo in due”.

M. M.

MANIFESTO DANTESCO PER LA PACE UNIVERSALE: AGGIORNAMENTI

Noi affermiamo che alla base del fenomeno della guerra ci sia un gravissimo *deficit* di Fratellanza tra gli uomini.

Definiamo *Fratellanza* un sentimento di piena e compiuta solidarietà tra gli uomini.

Pare indiscutibile, infatti, che ovunque ci sia uno spirito autentico di fratellanza così definita, la pace tra gli uomini sia condizione di *default* (Postulato 1).

Ne deriva che se si vuole progredire sulla via della concordia universale occorre approfondire ogni aspetto del concetto fondamentale della Fratellanza.

Per far ciò occorre partire dall'analisi del sistema più semplice, per poi estendere ogni risultanza ai sistemi più complessi.

Diremo allora che non è condizione sufficiente quella dello “essere in due” per potersi dire fratelli: occorre essere “d'accordo in due”. Non è la stessa cosa e tale differenza ha una conseguenza immediata e di cruciale importanza:

La fratellanza è un concetto bidirezionale, sicché, qualora non sia accettata e condivisa, essa, semplicemente, non esiste. (Principio 1).

Va da sé che per pervenire ad una fratellanza che possa dirsi “universale” occorre che l'istanza sia

avanzata in senso generale, dunque che sia rivolta all'intera umanità. Ecco, perciò, che:

Se la Fratellanza univale possiede carattere irrinunciabilmente Generale, allora tutte le forme di Fratellanza Ristretta sono da dichiarare nemiche della pace. (Principio 2).

Il Principio 2 è dimostrato dal grande padre Dante, il quale relega tali calamità nel dominio dei “*Seminatori di scismi e di discordie*” in Malebolge.

Tuttavia il carattere generale non è da sé sufficiente per definire compiutamente la Fratellanza univale. Esistono, infatti, sistemi di pensiero ristretto che pure affermano di essere culture di fratellanza e di pace solo perché quando l'intero pianeta sarà unificato in loro, la fratellanza e la pace universali saranno finalmente realizzate. È innegabile che proposte di questo tipo evidenziano l'esistenza di una istanza di fratellanza generale *a posteriori*. È innegabile, altresì, che simili sistemi possono essere capaci di generare un eterno problema di contrapposizione tra i differenti gruppi di uomini, poiché quella appena descritta è una istanza limitata alla precisa *condizione* dell'affermazione totale di quella esclusiva “cultura”.

Ne deriva che

La soluzione corretta per la pace universale è la sola istanza di fratellanza formulata in senso generale, a priori e incondizionato (Vera Fratellanza universale, Principio 3)

Affermiamo che le fratellanze ristrette trovano una esatta corrispondenza nelle molteplici forme esistenti di *Corporativismo*. Tali sistemi di pensiero possono avere natura settaristica o ideologica.

In quest'ordine di idee sia chiaro che

Nessuna religione può pretendere, in quanto tale, di possedere una patente di immunità. (Principio 4).

Essendo le fratellanze ristrette responsabili dell'edificazione di veri e propri muri di separazione in seno alla comunità degli uomini (gli “*Scismi*” di dantesca memoria) ed essendo perciò responsabili degli inevitabili contrasti (le “*Discordie*” associate a tali scismi), esse si pongono da sé al di fuori della comunità generale degli uomini. Diremo quindi che:

*Qualsiasi sistema – settaristico o ideologico che sia – che non soddisfi al precetto aureo di Vera Fratellanza, essendo, potenzialmente o dichiaratamente, fonte di contrasti, e perciò di guerra, si pone da sé “fuori-legge” in forza del diritto presente *ab antiquo* in tutte le civiltà degne di questo nome per cui vale il comandamento “Non uccidere”.*

(Principio 5 – “*Maledizione del Corporativismo*”)

In pratica, il Principio di Vera Fratellanza è una infallibile cartina di tornasole per verificare se un sistema di pensiero è compatibile o no con l'idea della pace tra gli uomini (Principio 6).

Il primo passo per avviare l'umanità verso un processo stabile e definitivo di pace universale è quello di proporre l'inserimento all'art. 1 della Costituzione di ogni stato aderente all'ONU del Principio di Fratellanza Universale (o Vera Fratellanza), cioè il Principio 3 di questo Manifesto:

Art. 1 La presente Costituzione promuove ed afferma la Pace Universale come bene immateriale irrinunciabile edificato su di una fratellanza degli uomini definita in forma generale, aprioristica e incondizionata.

DATI GENERALI DEL MANIFESTO

Estensore: Mirco MANUGUERRA (presidente Centro Lunigianese di Studi Danteschi).

Ente Promotore: Centro Lunigianese di Studi Danteschi.

Primo firmatario: Prof. Gianfranco LONGO (Filosofia della Pace – UniBa)

© CLSD 2025

AGGIORNAMENTO ELENCO ADERENTI

- On. Prof. Egidio BANTI**
Presidente Centro Studi 'Niccolò V'
(CLSD)
- Prof. Giuseppe BENELLI**
Presidente Accademia 'G. Capellini'
già Università di Genova
Filosofia Teoretica
(CLSD)
- Prof. José BLANCO JIMÉNEZ**
Membro Benemerito della
Società Dantesca Italiana
già Università Statale del Cile
Italianistica
(CLSD)
- Prof. Francesco D'EPISCOPO**
già Università 'Federico II'
Letteratura italiana e Filologia moderna
- Prof. Domenica DISCIPIO**
Università di Bari
Etica della Comunicazione
- Prof. Osvaldo FAGGIONI**
Senior Principal Scientist presso Istituto
Nazionale di Geofisica e Vulcanologia
- Prof. Hafez HAIDAR**
Università di Pavia
Lingua e Letteratura araba
traduttore, saggista, poeta
Premio 'Pax Dantis' 2011
- Prof. Silvia MAGNAVACCA**
Emerito Università Statale
di Buenos Aires - Filosofia Medievale
(CLSD)
- Prof. Antonio MALO**
Univ. Pontificia della S. Croce
Antropologia Filosofica
- Don Luca MONTI**
Principe Guardiano della Fede
della Chiesa Ortodossa Italiana
- Prof. Nicola NERI**
Università di Bari
Storia delle Relazioni Interazionali
- Prof. Carmelo PANDOLFI**
Univ. Pontificia 'Regina Apostolorum'
Filosofia Medievale
- Prof. Franca PESARE**
Università di Bari
Storia della Pegagogia
Educazione comparata
- Prof. Alexander PROKHOROV**
College of William and Mary
Williamsburg, Virginia (USA)
Associate Professor of Russian and Film
Studies
- Prof. Vincenzo VESPRI**
Università di Firenze
Dipartimento di Matematica e Informatica
- Prof. Antonio ZOLLINO**
Univ. Cattolica del Sacro Cuore
Italianistica

- ASSOCIAZIONE CULTURALE
CIRCOLO 'LA STRUPOLA' APS
La Spezia
- Angela AMBROSINI**
Poeta, saggista, traduttrice
- Federico ARDUINO**
Poeta, educatore
- Andrea BALDINI**
Storico, saggista
(CLSD)
- Mario BALBI**
Storico, saggista
- Carmen BERTACCHI**
Artista concettuale
- Riccardo BOGGI**
Storico, saggista
(CLSD)
- Giorgio BOLLA**
Chirurgo pediatrico, poeta, saggista
- Stefano BOTTARELLI**
Saggista
- Gianpaolo CARABELLI**
Saggista, Presidente Associazione
'Canto Novo - Democrazia Futurista'
- Clara CAVELLINI**
Operatrice culturale
- Fabio CERBONI**
Medico
- Gabriella CHIOMA**
Scrittore, poeta, saggista
- Piero COLOMBANI**
Pittore, miniatore,
creatore del Nuovo Gotico
- Francesco CORSI**
Editore, saggista
(CLSD)
- Francesco DI MARINO**
Saggista
(CLSD)
- Nunzio FESTA**
Scrittore, poeta, critico letterario
- Luigi FILIPPI**
Presidente AECI Aulla (Ms)
- Ferruccio GEMMELLARO**
Presidente Movimento Culturale
'La Copertina - Gli Omologisti'
- Lucia MAESANO**
Saggista
(CLSD)
- Sergio MARCHI**
Saggista
- Rodolfo MARCHINI**
Presidente Associazione Lunezia
- Norberto MAZZOLI**
Presidente Regionale UCIM
Emilia-Romagna

- Paolo MENON**
Giornalista, poeta, saggista,
grafico, scultore
- Simone MUSSO**
Pittore, saggista
(CLSD)
- Gaia ORTINO MORESCHINI**
Poeta, pittrice, saggista
- Serena PAGANI**
Dantista, filologo
(CLSD)
- Maria Adelaide PETRILLO**
Poeta, saggista
- Dante PIERINI**
Pittore
(CLSD)
- Davide PUGNANA**
Critico dell'Arte, saggista
(CLSD)
- Alessandro RAFFI**
Dantista, filosofo
(CLSD)
- Maurizio RIVI**
Romanziere
(CLSD)
- Tullio RIZZINI**
Glottologo, poeta
(CLSD)
- Paola SETTIMINI**
Regista, operatore culturale
- Oreste VALENTE**
Attore, regista, scrittore,
direttore artistico del Festival
"Portovenere Donna"
(CLSD)

**IL MANIFESTO
INVIATO AI MASSIMI
ORGANISMI
INTERNAZIONALI**

Il Primo Firmatario del Manifesto, il prof. Gianfranco Longo (Filosofia della Pace, UniBa) ha provveduto ad inviare, via mail, il Manifesto alle rappresentanze italiane presso l'ONU ed ai competenti uffici del **Vaticano**.
Restiamo in attesa degli auspicabili cenni di riscontro.

NUOVE ADESIONI

Al 10 di gennaio 2026 il Manifesto registra 53 adesioni qualificate, tra le quali si annoverano i nomi di 17 accademici.

VIII DANTESCA



DANTE E IL PANE “SALATO DI LACRIME”: UN CONTRIBUTO ORIGINALE DI GIUSEPPE BENELLI

In una fortunata pubblicazione dedicata alla ricerca delle preferenze gastronomiche del grande padre Dante (“*A tavola con Dante nella Lunigiana dei Malaspina*”, Artingenio, Firenze 2017), il prof. Giuseppe Benelli, nume tutelare della cultura lunigianese e membro egli stesso del Centro Lunigianese di Studi Danteschi, ha curato una preziosa “Introduzione” (“*Saperi e sapori del cibo al tempo di Dante*”) dove ha proposto una originale interpretazione di un passo celebre della *Divina Commedia* in cui Dante lamenta il peso della sua condizione di esule:

*Tu proverai sí come sa di sale
lo pane altrui, e come è duro
calle/
lo scendere e 'l salir per l'altrui
scale./*

(Par XVII 58-60)

Scrive Benelli:

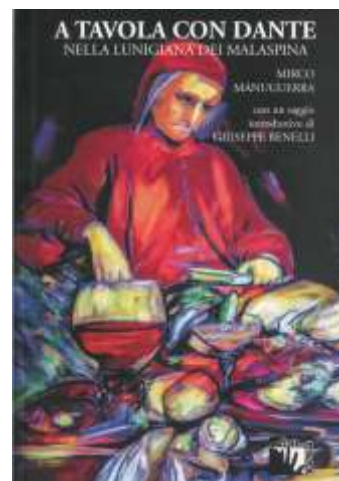
«Ma il riferimento dantesco più intimo e diretto al pane, cibo necessario e quotidiano che si invoca da dio, cibo che esprime la realizzazione fondamentale del lavoro e dell'arte dell'uomo, è il *pane dell'esilio* [corsivo nostro], nel canto doloroso e profetico che conclude il colloquio con Cacciaguida: [...]. La ferita aperta dell'esilio, bandito da “fiorenza antica”, cacciato dai lupi famelici che hanno preso possesso del suo bel San Giovanni, trova la forza simbolica di come sia amaro il pane che si riceve dagli altri [...]. Per

chi è privato della patria, costretto a vivere da mendicante, il pane dell'esilio “sa di sale” perché bagnato dalle lacrime, *panys lacrymarum*, come nell'immagine biblica del Salmo: “*Tu ci nutri con pane di lacrime*”».

Benelli fa un acuto riferimento al versetto 6 del *Salmo 80*, una preghiera che l'eterno popolo frustrato di Israele innalza al suo “Dio degli eserciti”.

Il passo bene esprime la frustrazione dello stesso Dante, il quale, a suo tempo, al fianco di Arrigo VII, cullò seriamente l'idea di una sorta di “messo celeste” capace di porre d'assedio la propria amata Firenze liberandola dal giogo dei Neri oppressori. Come ben noto, l'assedio alla città fu in effetti tentato ma non produsse i risultati attesi; non solo: da lì a poco Arrigo VII morì improvvisamente e con lui tutte le speranze del Poeta di un ritorno in patria.

M. M.



M. MANUGUERRA
A tavola con Dante nella Lunigiana dei Malaspina,
con una saggio introduttivo di
Giuseppe Benelli,
Artingenio, Firenze, 2017.
ISBN 978-88-3195-004-6

UNA LECTURA ALLA CASA MAZZINIANA A PISA

Grazie all'amico Giacomo Lemmetti, voce recitante amatoriale, ci è stata offerta la possibilità di tenere a Pisa una lectura incentrata sulle cosiddette "Opere minori" di Dante, con l'eccezione del Canto VIII del *Purgatorio*.

L'incontro si è tenuto presso la prestigiosa cornice della Casa Mazziniana il 3 dicembre 2025.

Data la presenza nel programma del "Canto lunigianese per eccellenza", chi scrive ha tenuto una lectura mantenendo l'accento sul tale prospettiva, così da richiamare l'attenzione del pubblico intervenuto, che si è rivelato molto qualificato e attento, sui grandi temi della Dantistica Lunigianese.

PUR VIII, O LA DOTTRINA DELLA PACE UNIVERSALE

Come costume del Centro Lunigianese di Studi Danteschi, andremo oltre il già detto e dunque – non potendo per questioni di tempo tenere una lectura completa del "Canto lunigianese per eccellenza" – dirò di alcune cose notevoli tratte dalla nostra originalissima "Via Dantis".

Il Canto VIII del *Purgatorio* focalizza l'attenzione su due personaggi: Nino Visconti, nipote diretto del Conte Ugolino, e Corrado Malaspina il Giovane, marchese di Villafranca in Lunigiana. Il primo è un guelfo orgogliosissimo; il secondo un ghibellino irriducibile. Ebbene, osserviamo questi due opposti che convivono in serena amicizia nel contesto già celestiale d'un prato fiorito.

È un chiaro affresco autobiografico del soggiorno lunigianese di Dante, quando nel 1306 – ospite in Mulazzo, la capitale dello Spino Secco, fu il principale artefice della Pace siglata a Castelnuovo Magra tra il Vescovo di Luni, Antonio Nuvolone da Camilla, e i marchesi Malaspina ghibellini, da lui stesso rappresentati.

Intanto, siamo nella Valletta dei Nobili, non dei Principi, come volgarmente si tramanda, perché i protagonisti sono solo grandi feudatari. Il concetto di Nobile Valletta permetterà, a noi dantisti in grado di comprendere, di fare da qui a poco un proficuo collegamento con il dominio infernale del Limbo.

Intanto, nei due Angeli che cacciano il Serpente ci viene rivelata l'intuizione della filosofia di Pace Universale che troviamo sistematizzata nel trattato maturo della *Monarchia*. I due angeli, infatti, tanto luminosi in viso da non potersene distinguere i connotati – *ma nella faccia l'occhio si smarriva* – sono allegorie manifeste di quei *due Soli* che nel successivo Canto XVI saranno rivelati nelle figure del Papa e dell'Imperatore.

Sono loro – il Papa e l'Imperatore – in quanto garanti dell'Ordine e della Morale, la grande speranza dell'Umanità e non a caso i due angeli sono vestiti solo di Verde, il colore tipico del sentimento. E tanto potente è il loro connubio che hanno le spade tronche: per le vere rivoluzioni ci vogliono solo delle grandi idee. Basta che loro si muovano e il serpente fugge.

Ed ecco il grande collegamento con il Limbo: anche laggiù c'è il verde della Speranza. Qualcuno se n'era accorto? In quel Nobile Castello, protetto da sette cerchia di mura, mentre la valletta è protetta dai due Angeli Custodi, c'è un "prato di fresca verdura". Ciò significa che per il buon Virgilio – che non è sospeso perché posta nella condizione di mezzo tra le pene corporali e la beatitudine della visione di Dio, ma perché è semplicemente sospeso il giudizio di Dio – c'è un futuro, quando che sia, tra le beati genti. Solo che loro, gli abitanti del Limbo, non lo sanno. Perciò sospirano.

§§§

Dunque, Dante e i suoi Malaspina. Il Poeta, nel rispondere a Corrado il Giovane, è molto chiaro: la «vostra gente onorata [...] sola va dritta e 'l mal cammin dispre-

gia"». Tradotto, significa che la famiglia Malaspina procedeva, lei sola, sul cammino illuminato della "diritta via".

L'Elogio che Dante riserva ai Malaspina è interamente strutturato sulla prima terzina del Poema, cioè sul passo più famoso della storia della letteratura mondiale. Nella lingua del Poema, nel lessico di Dante, sentirsi dire che si sta procedendo "sulla diritta via" è il più alto elogio concepibile. Quello che i Malaspina ricevono da Dante è un vero e proprio Premio Nobel per la Pace *ante litteram*.

Non a caso Corrado Malaspina è uno dei soli sei personaggi di tutta la *Commedia* a cui Dante destina l'uso riverente del Voi: «la vostra gente onrata...».

Non solo: è qui che Dante usa per la prima volta la parola «*Europa*»: la fama dei Malaspina, portata ovunque nelle canzoni dei poeti trobadorici, è patrimonio sapienziale continentale...

Dante ci rivela pure la sua data di arrivo in Lunigiana. Siamo intanto nella settimana santa del 1300. Il viaggio della *Divina Commedia* dura sette giorni, come la Creazione del Mondo. Dante esce dalla selva oscura precisamente il lunedì 4 aprile e conclude il Viaggio con la *Visio Dei* il giorno della SS. Pasqua: il 10 di aprile.

Ebbene, dice Corrado Malaspina che da quel tempo non tramonerà una settima volta la costellazione dell'Ariete, lasciando spazio a quella del Toro che tu, Dante, verificherai di persona la cortesia della mia gente di cui ora parli solo per sentito dire.

Il Poeta fu, dunque, in Lunigiana entro il 12 di aprile del 1306, "Termine *ad quem*". Così insegnò al mondo Livio Galanti, dantista e sindaco di Mulazzo, nel 1965. Sono proprio gli Atti della Pace lunigianese di Dante, a questo punto, a dimostrare senza più possibilità di errore, che la scena del poema è ambientata nell'anno 1300.

In realtà noi oggi siamo andati oltre il “Termine *ad quem*”: abbiamo una data puntuale dell’arrivo di Dante alla corte di Mulazzo, ed è il 1 aprile del 1306, Venerdì Santo, perché l’Elogio ai Malaspina è anche devozionale, dato che *il pregio della borsa e della spada* è un calco del Vangelo di Luca, come segnalato dalla nostra Serena Pagani, per cui se Dante parla in frequenza evangelica, lo fa per forza anche Corrado nel rispondere, il quale, parlando dunque di chiodi, non può che alludere alla Croce, e se dici Croce allora è Venerdì Santo. Il *Termine puntuale dell’arrivo di Dante alla corte di Mulazzo* è così determinato nel venerdì 1 aprile 1306.

Massimo onore, quindi, ai Malaspina, il cui cognome non è affatto infamante: la “malaspina” nell’Età di mezzo era l’arbusto spinoso con cui, secondo tradizione, fu confezionata la Corona Santa, cioè la corona di spine di cui fu cinto il capo di Gesù. Come si vede, lo stesso cognome dei Malaspina ha origine devozionale.



LA VITA NOVA, O LA PROMESSA DELLA ‘GRANDE OPERA’

La *Vita Nova* si apre e si chiude con due indicazioni enormi.

Si apre con l’indicazione di un gruppo di corrispondenti che Dante dice “Fedeli d’Amore a cui indirizza un sonetto riassuntivo di un sogno fortemente allegorico legato a Beatrice.

Credo fermamente si sia trattato di una reale consorceria di intellettuali, non limitata ai soli poeti. Giotto, ad esempio, era un grande sodale di Dante, a giudicare dalla materia sviluppata nella Cappella degli Scrovegni, la quale inaugurata il 25 marzo del 1305 – un anno prima del soggiorno lunigianese di Dante – pare davvero un’anticipazione dei temi, sia dottrinali che poetici, della *Divina Commedia*.

E l’opera si conclude con un’altra visione, sempre legata alla sua Donna Idealizzata. Una *mirabile visione*, la definisce Dante, la quale lo induce ad interrompere quello scritto giovanile per attendere a qualcosa «che mai non fue detto d’alcuna». È la prima intuizione del Poema, una prima concezione della *Commedia* in latino concepita come poema paradisiaco in laude di Beatrice, come si apprende dall’*Epistola di frate Ilaro del Monastero del Corvo di Ameglia*, una materia dunque ancora una volta lunigianese, dove addirittura leggiamo la prima terzina:

*Ultima regna canam
fluvido contermina mundo,
Spiritus que lata
patent, que premia solvunt
Pro meritis cuiuscunque
suis [...]*

Poi Dante maturò, con l’esilio forzato, un’idea diversa, strutturata su un percorso di purificazione alchemica, con l’*Inferno* quale “Opera al Nero” cui seguì l’invenzione necessaria del Regno di mezzo, l’Opera al Bianco, il *Purgatorio*, e infine il *Paradiso*

a chiudere l’opera con il trionfo dell’Opera al Rosso.

È il processo di trasformazione della pietra grezza in gemma perfetta, del piombo in oro: la *Divina Commedia* è la Pietra Filosofale, quella preziosità da sempre ricercata dagli stolti in senso grettamente materiale.

Più che della copia autografa della *Divina Commedia* sarebbe da sperare il ritrovamento dell’*Operis lineamenta*, cioè quel libretto in cui Dante deve necessariamente avere strutturato l’intero progetto della *Grande Opera*. È lì che si conservano tutti i segreti del suo capolavoro immortale.



Giuseppe Bertini
Dante al Monastero del Corvo

LE RIME: UNA FONTE INESAURIBILE DI INFORMAZIONI

C'è un gruppo di Sonetti nelle *Rime del periodo d'esilio*, quelli che vanno dal n. CX al CXV, dove si tiene una corrispondenza tra Dante, l'amico Cino da Pistoia e il marchese Moroello II Malaspina, signore di Giovagallo, oggi comune di Tresana.

Nel sonetto CXII, diretto al marchese Moroello, Cino parla del «*convertire in oro duro monte/ ch'ha fatto di marmo nascer fonte*». Cino ci sta parlando delle Apuane e perciò del ruolo da lui avuto nell'arrivo di Dante alla corte malaspiniana.

Cino e Moroello erano entrambi di Parte Nera (Moroello per convenienza, poi giurerà fedeltà al nuovo imperatore Arrigo VII) e ai primi del 1306 lo sappiamo impegnato nell'assedio di Pistoia, la città di Cino. È là che proprio grazie all'amico Cino, Dante, al tempo guelfo bianco, viene presentato a Moroello. Un incontro del tutto tranquillo, giacché il casato malaspiniano aveva una tradizione secolare di ospitalità ai poeti esuli.

È così che Dante assunse il ruolo dell'uomo giusto al momento giusto in Lunigiana, risolvendo con la Pace di Castelnuovo, il 6 ottobre del 1306, un contrasto secolare che vedeva opposti i Malaspina al vescovo-conte di Luni.

Fare la pace tra guelfi e ghibellini non era affatto cosa scontata, né facile, in quel tempo.



Dante Pierini, *Purgatorio VIII*
Mulazzo
Museo 'Casa di Dante in
Lunigiana'

IL CONVIVIO: QUELLA VISIONE CHIARISSIMA DEL MONDO

T.S. Eliot afferma che ogni autore può essere riassunto nella propria essenza da un semplice passo: in ogni opera omnia, insomma, per Eliot c'è un passo capace di contenere in sé l'intero messaggio dell'autore.

Per esempio, come idea-chiave di Shakespeare, Eliot richiama un verso da *Re Lear* (atto V scena II):

«*Maturità è tutto*» («*Ripeness is all*»).

Per Dante propone, invece, *Par III 85*:

«*La sua voluntate è nostra pace*».

È il verso con cui Piccarda Donati informa il poeta sul fondamento della beatitudine.

Ebbene, io dico invece che se c'è un passo capace di riassumere interamente l'enormità di Dante, questo è nel *Convivio*:

«*Noi dovemo calare le vele de le nostre mondane operazioni e tornare a Dio*»

(*Convivio*, IV XXVIII 3)

Ecco: questo è tutto.

Che il Veltro sia sempre con noi!

MIRCO MANUGUERRA

L'INTELLIGENZA ARTIFICIALE ALLA PROVA DELLA "VIA DANTIS"

Abbiamo pensato di testare il livello della IA facendo una ricerca su un asset di fondamentale importanza per il CLSD: la *Via Dantis*. Useremo due simboli per indicare le affermazioni esatte (!) e le affermazioni errate (?). In blu sono riportate le indicazioni corrette più significative e in rosso i nostri commenti.

Prima di procedere all'indagine vediamo innanzitutto cosa si dice di questo format originalissimo su un sito professionale: scegliamo il sito ufficiale della destinazione Toscana, visittuscany.com:

La Via Dantis è un percorso permanente a cielo aperto, dedicato al sommo poeta Dante Alighieri: un itinerario in nove tappe che attraversa il borgo storico di Mulazzo in Lunigiana ripercorrendo i Canti simbolici della Divina Commedia. (!)

Il borgo lunigianese infatti rappresenta la sede ideale per un'opera del genere, in quanto il sommo poeta soggiornò qui, ospite della famiglia Malaspina, intorno al 1306.

L'iniziativa del **Centro Lunigianese di Studi Danteschi (CLSD)** è stata portata a compimento nel 2021, in occasione del settecentesimo anniversario della morte di Dante. (!) grazie al contributo del Comune di Mulazzo.

Se volete scoprire il borgo, potete raggiungerlo in auto prendendo l'uscita autostradale di Pontremoli e proseguendo per 7 km lungo la Strada Provinciale 31.

L'itinerario

L'installazione è costituita da **nove totem in metallo a forma di Statue Stele della Lunigiana** che fanno da supporto ad altrettanti bassorilievi in marmo di Carrara, realizzati dallo scultore Giampietro Paolo Paita. (!)

Queste opere, disseminate nel borgo dall'acquedotto medievale, fino alla Torre di Dante, rappresentano i passaggi fondamentali del Viaggio di Dante nella Divina Commedia, dalla celebre "selva oscura" alla "visione di Dio". (!)

I pannelli, dotati di QR code, permettono un'esperienza immersiva in realtà aumentata (?) con approfondimenti sul percorso dantesco in italiano e inglese.

La Via Dantis rappresenta quindi una chiave di lettura innovativa e differente, non solamente della Divina Commedia e della presenza di Dante in Lunigiana, (!) ma anche dell'offerta culturale e turistica del borgo di Mulazzo, un motivo in più per visitare l'antica capitale dello Spino Secco.

Non è un scheda perfetta: attribuisce correttamente al CLSD la creazione del format, descrive con sufficiente precisione di cosa si tratta, ma non dice né chi ha concepito lo stilema, né chi è l'artefice della "chiave di lettura innovativa e differente" che sta alla base del percorso esegetico. Ci sarà pure un autore?

Inoltre, non c'è nessuna "realtà aumentata" e la Via Dantis non è soltanto un "percorso a cielo aperto", ma è pure un libro e un'opera teatrale.

Ci affidiamo allora all'IA, ponendo una stessa domanda in forme diverse sulla *AI Overview* di Google.

1 - COS'È LA VIA DANTIS?

La "Via Dantis" è principalmente un **percorso espositivo e culturale permanente** all'aperto nel borgo medievale di **Mulazzo**, in Lunigiana, che ripercorre simbolicamente i temi e le tappe della **Divina Commedia** attraverso nove stazioni dedicate a canti specifici, offrendo un'interpretazione neoplatonica del poema e valorizzando il legame di Dante con la regione. (!) In senso più ampio, il termine si lega anche al **Cammino di Dante**, un itinerario di trekking culturale che collega Firenze e Ravenna, passando per i luoghi legati al Sommo Poeta. (?)

"In senso più ampio": la Via Dantis è un marchio registrato, dunque un brevetto, e non si lega proprio a nessun altro itinerario!

In dettaglio:

A Mulazzo (Lunigiana):

Si tratta di un percorso fisico e artistico inaugurato nel 2021.

Si articola in **nove stazioni** che corrispondono a canti significativi della *Commedia*, dalla "selva" iniziale fino alla visione finale (!).

È un'iniziativa del Centro Lunigianese di Studi Danteschi (CLSD) per celebrare i 700 anni dalla morte di Dante, approfittando della presenza del poeta in Lunigiana intorno al 1306. (!)

Propone una "lectura dantis" itinerante, legata alla tradizione dei *cantastorie*. (?)

"Cantastorie" tua sorella...

Come "Cammino di Dante":

Un itinerario escursionistico e culturale di circa 400 km tra Romagna e Casentino.

Ricostruisce i passi di Dante, toccando luoghi chiave come Ravenna, Firenze, Brisighella e San Benedetto in Alpe.

È un percorso artistico, storico e spirituale che segue il viaggio allegorico del poema. (?)

Questa è una giusta definizione, ma della Via Dantis, non dei cammini escursionistici romagnoli!

Come Metafora (più generica):

"Via Dantis" può riferirsi anche alla **ricerca della "diritta via"**, cioè il percorso morale e spirituale verso la salvezza che Dante descrive, un viaggio dall'oscurità alla luce, dal male al bene, come raccontato nella Divina Commedia. (!)

Questo è esattamente il significato della Via Dantis, però quella di Mulazzo, e la IA non lo precisa.

In sintesi, la Via Dantis è sia un **percorso fisico** (a Mulazzo e lungo il Cammino di Dante) (!) che un **viaggio spirituale** che ripercorre il cammino di purificazione descritto da Dante nella sua opera magna. (!)

La sintesi è corretta ma non distingue le differenti valenze dei due itinerari fisici. Nel testo sono presenti troppi elementi di confusione.

2 - CHI HA INVENTATO LA VIA DANTIS?

La "Via Dantis" non è stata "inventata" da una singola persona, (?) ma è un percorso artistico e culturale moderno creato a Mulazzo.

(Lunigiana) nel 2005 dal **Centro Lunigianese di Studi Danteschi (CLSD)**, con installazioni realizzate in marmo dallo scultore **Giampietro Paolo Paita**, inaugurato nel 2021 in occasione dei 700 anni dalla morte di Dante per ripercorrere la *Divina Commedia*.

Ideazione e Concezione: Il CLSD, guidato da Luigi Camilli, (?) ha concepito l'idea di un percorso artistico simile alla Via Crucis, utilizzando le steli-statue lunigianesi in marmo di Carrara (?) per rappresentare le tappe del viaggio dantesco.

Qui la IA fa molta confusione: il caro Luigi Camilli, purtroppo prematuramente scomparso, è stato la prima voce recitante della *Via Dantis*, ma non è mai stato a capo del CLSD, né tantomeno ha concepito la *Via Dantis*. Inoltre in marmo di Carrara non sono le steli, ma le formelle contenute nelle steli. Per non dire che quelle della Lunigiana sono “Statue-stele” non steli-statue...

Realizzazione Artistica: Lo scultore Giampietro Paolo Paita ha realizzato le scene in bassorilievo sui totem di metallo che compongono il percorso. (!)

Esatto, però sui modelli dettati dal creatore della *Via Dantis*.

Obiettivo (?): Trasformare il borgo di Mulazzo in un parco dantesco, collegando i luoghi danteschi della zona e offrendo una nuova modalità di lettura e comprensione della *Divina Commedia*.

La trasformazione in un unico grande Parco Dantesco del borgo storico medievale di Mulazzo è una conseguenza della *Via Dantis*, non la sua finalità.

3 - CHI HA CREATO LA VIA DANTIS?

La "Via Dantis" è un percorso artistico a Mulazzo (?), in Lunigiana, ideato nel 2005 dal **Centro Lunigianese di Studi Danteschi (CLSD)** e realizzato nel 2021 in occasione del 700° anniversario della morte di Dante, con le sculture in marmo di Carrara create dallo scultore **Giampietro Paolo Paita**, su progetto del CLSD (!)

La *Via Dantis* è anche un “percorso artistico”, ma non soltanto.

e in collaborazione con il Comune di Mulazzo, trasformando il borgo in un parco dantesco.

Dettagli sulla creazione:

Ideazione: Il concetto è nato dal Centro Lunigianese di Studi Danteschi (CLSD) nel 2005, ispirato alla "Via Crucis" e alla "Lectura Dantis".

Realizzazione: È stata portata a termine nel 2021 dal Comune di Mulazzo.

Scultore: Le nove installazioni in marmo di Carrara, raffiguranti scene della *Divina Commedia*, sono state realizzate da Giampietro Paolo Paita.

Contenuto artistico: Le scene si ispirano a un quadro simbolo di Dante Pierini, conservato nel Museo "Casa di Dante in Lunigiana" (?).

Quindi, non è stata creata da una sola persona, ma è il risultato di un progetto collettivo tra il CLSD, il Comune di Mulazzo e lo scultore Paita, con un forte coinvolgimento di studiosi danteschi. (?)

Non è esatto: tutto è partito dalla *Nova Lectura Dantis*, opera prima dello scrivente (1996), che è stata illustrata – è vero – da Dante Pierini, le cui opere rappresentano il cuore della Galleria Artistica intitolata a Romano Galanti costituita presso il Museo ‘Casa di Dante in Lunigiana’, struttura fondata e gestita dal CLSD. La IA non riesce a trovare i giusti collegamenti tra una indicazione e l'altra.

4 - CHI HA IDEATO LA VIA DANTIS?

Non c'è un'unica "Via Dantis" ideata da una singola persona, ma il concetto si riferisce spesso a diverse iniziative, (?) tra cui la "Via Dantis®" di **Mirco Manuguerra**, un'interpretazione neoplatonica dell'intera *Commedia* (2004) (!), e le *Lecturae Dantis* promosse da Franco Ricordi, che organizza letture del poema in luoghi storici come Caracalla (?)

In realtà con la *Via Dantis* ciò che fa questo Ricordi non c'entra proprio un bel niente.

Quindi, dipende se si intende il percorso artistico/filosofico di Manuguerra (!) o gli eventi culturali promossi da Ricordi.

Mirco Manuguerra: Ha ideato la "Via Dantis®", una lettura completa della *Divina Commedia* in chiave neoplatonica, diventata anche libro e film. (!)

Definizione finalmente perfetta.

Franco Ricordi: Ideatore e promotore delle "Lecturae Dantis", eventi culturali che rileggono il poema in diverse location, come Caracalla, dando voce ai personaggi.

La IA non riesce a distinguere tra *Via Dantis* e *Lectura Dantis* e finisce col fare confusione. Non si comprende poi – tra le centinaia di lecture che si tengono ogni anno – perché dovrebbe essere tanto significativa quella di un Franco Ricordi. Tra l'altro detta così è una castroneria: le *lecture dantis* sono state inventate dal Boccaccio. Ricordi ha creato uno spettacolo di *lectura dantis*, non la *lectura dantis*.

Data l'imprecisione osservata, ricorriamo allora ad AI MODE sempre restando sul motore di ricerca di Google.

CHI HA IDEATO LA VIA DANTIS?

La *Via Dantis* è stata ideata dal danzista e scrittore italiano **Mirco Manuguerra**, fondatore e presidente del Centro Lunigianese di Studi Danteschi (CLSD). (!)

Perfetto!

È stata creata nel 2005 come un'iniziativa culturale originale, unica nella storia secolare della *lectura Dantis*. Si tratta di una trasposizione, in chiave neoplatonica, dell'intero cammino della *Divina Commedia* in un percorso itinerante di nove stazioni, sulla falsariga della Via Crucis cristiana, dalla "selva oscura" alla "Visio Dei". (!)

Perfetto!

Oltre ad essere un percorso fisico realizzato a Mulazzo (Massa-Carrara), dove si trova il Museo Casa di Dante in Lunigiana, la *Via Dantis* è diventata anche un libro (nel 2008) e un'opera teatrale multimediale. (!)

Siamo commossi...

Altre soluzioni di domande

La "Via Dantis", intesa come l'originale **soluzione di lectura Dantis itinerante** strutturata in chiave neoplatonica sulla falsariga della Via Crucis, è stata ideata da **Mirco Manuguerra**.

Manuguerra, dantista e presidente del Centro Lunigianese di Studi Danteschi (CLSD), ha creato questo percorso nel 2005. L'iniziativa è stata successivamente sviluppata anche in un libro e un film, e nel 2021 ha ottenuto il patrocinio ministeriale per le celebrazioni dei 700 anni dalla morte di Dante Alighieri.

La "**Via Dantis**" è stata ideata e creata dal dantista spezzino **Mirco Manuguerra**.

Si tratta di un'interpretazione originale e di una rappresentazione allegorica e divulgativa della *Divina Commedia*, strutturata in nove stazioni (sulla falsariga della Via Crucis cristiana) per otto canti fondamentali del poema, concepita in chiave neoplatonica.

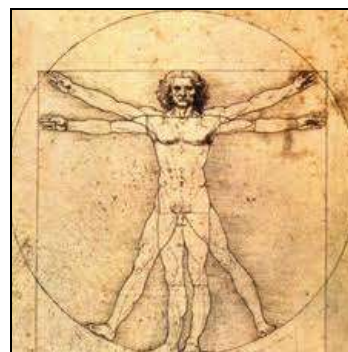
La rappresentazione della "Via Dantis" è stata creata nel 2005 e costituisce un *unicum* nella secolare storia della *lectura Dantis*. Manuguerra è anche il fondatore e presidente del [Centro Lunigianese di Studi Danteschi](<http://www.lunigianadantesca.it>) (CLSD) a Mulazzo, luogo definito "patria dell'ospitalità dantesca".

CONCLUSIONI

Affidare le ricerche all'Intelligenza Artificiale non offre un risultato sempre chiaro e attendibile. Dipende dal livello seguito. L'algoritmo di base non riesce a quadrare tutte le informazioni disponibili creando non poca confusione. Basta anche usare un termine differente nell'interrogazione per avere risposte diverse, poiché determinate da una selezione altrà degli articoli e saggi presenti sul web.

In pratica, è sempre più chiaro che l'IA non è affatto una "intelligenza", ma uno "*strumento di ricerca aumentato*" operante a diversi livelli di potenza.

M. M.



**II CANTICA
PÜRGA TÒIO**

Piergiorgio Cavallini – filologo, dialettologo e traduttore spezzino ha già completato su LD la traduzione in vernacolo dell'intero Inferno dantesco. A questa impresa siamo orgogliosi di averlo spinto proprio noi. Dal gennaio 2024 (LD n. 201) l'Autore è impegnato nella traduzione del Purgatorio.

M. M.

CRITERI ADOTTATI

- 1 Le rime ove possibile, sono dantesche
- 2 Per la traduzione si utilizza lo spezzino "classico"
- 3 Se lo spezzino non offre soluzioni, si utilizzano, in subordine, il vocabolario generico di Lunigiana o di Val di Vara.
- 3 Dove la rima non è possibile, si ricorre ad assonanze
- 4 Raramente si usano rime univoche ed equivoche
- 5 Alcuni versi sono solo apparentemente ipermetri: ci sono sillabe che graficamente non si elidono per non compromettere la comprensione del testo, ma sono evanescenti nella pronuncia.



**CANTO XVI
CANTO SEZESSÈSEMO**

[Canto sezessèsemo, onde se tratta senpre do tèrso zion e de quei che ghe pürga a corpa dea fota, e Marco Lonbardo i ghe s-ciaissa 'n dúbio a Dante]

*O scüo d'enfèrno e a nòte che ne gh'è/
de stele, e quand'e nùvee tüt'an-
teo/
i 'scondo o celo, che vede n' se
pè./*

*mai i ne m'han misso anati ar
moro 'n veo/
come quer fùme ch'i n'ha reco-
vèrto,/
cossì òrfego da fane adrissae 'r
peo./*

*ch'a ne podevo stae con l'òcio
avèrto/
e a me guida legítima e sapiente
se m'è arenbà e a spala la m'ha
ofèrto./*

*E come l'òrbo a chi 'r mena i va
arente/
pe' ne pèrdesse e pe' n'andae a
pistae/
da fasse mao o vegnighe 'n assi-
dente./*

*cossì 'nte l'àià grama e lossa an-
dae/
a dovevo ar me düca dando a
mente/
ch'i dizeva "Da me n' te sepaae".*

*E me a sentivo come dee lamente
pregae tüte pe' a paze e pe' a
pietà,/
l'Agnèò de Dio ch'i leva i pecà ae
gente./*

*Tüte con l'Agnusdèi i han atacà:
con e stesse paòle e o stesso
acento,/
ch'andae d'acòrdio i paevo 'n vei-
tà./*

*"I en spüiti, maistro, quei ch'a
sento? -/
a gh'ho dito, e lü "Te gh'è rason,
e dea fota 'r pecà i pürgo chi
drento"./*

*"E te chi t'èi, che 'nt'er fùme a
taston/
te vè, e che de noi te parli aafè
come te füssi vivo, sacranon?".*

*Cossì a die na voze ho sentü me
e 'r maistro "Respòndaghe - i me
fa -/
e dighe se de chi montae se pè".*

*"Creatüa che te mondi - me ho
'tacà -/
per tornaè bèla da quer ch'i te fe,
te faè maavige, se te ven atrà".*

*"Fin ond'i m'è permissò, arent'a
te/
a vegniò, e se 'r fùme i n' ne lassa
védesse, a voze aloa ghe penseà
le"./*

*E donca ho 'tacà a die: "Con
quela fassa/
a m'en vao sü, ch'a mòrte la der-
fà,/
e a vègno del'enfèrno dal'angos-
sa./*

*E se Dio 'nt'a se gràssia i m'ha
'brassà/
tanto ch'i vè che a ved'a se corte
a vao, ch'anchè ne gh'è nissün
ch'i 'r fà,./*

*te dime chi te t'ei prima dea mòr-
te/
e dime s'a vao ben per montae sü
e e te paòle i ne menean daa pòr-
te"./*

*"A son Marco Lonbardo e ho
cognossü/
er mondo, e quei valoi ho amà, te
sè,/
ch'aomai nissün a mente i ghe da
ciü./*

*Per montae sü, pe' a giüsta via te
vè/
- cossì i m'ha 'ito e - a te prego - i
me fa -/
che te preghi per me quande te
saè/*

*lassü". E me: "Te züo - a ghe fao
- 'n veità,/
ch'a 'r faò; ma a ne rièssò a què-
tae/
se 'n dúbio ch'a gh'ho 'n mente i
n' m'è spiegà."/*

I m'ea vegnù 'nzà prima da pensae,
ma da quer che te dizi me a l'as-
sèrto,
mettendo 'nseme e dite 'nte 'st'a-
fae./

Aoamai er mondo i è tüto descro-
vèrto/
d'ògni vertù, come te dizi te,
e a cativéia l'ha reenci e crovèr-
to;./

ma me a te prego de dime perché,
cossì a capisso da podee spiegae,
se di celi o del'òmo a corpa l'è".

I fa, diza: "Aimemeo - 'nte sospia-
e,
e dòpo i ha 'tacà a die - Cao 'r me
frè,
er mond'i è òrbo, e anca te, me
pae./

Voi ch'a se vivi tüte e corpe a de,
de quer che ven, ai celi ch'i ban-
sigo,
e ch'a loo tüto i gh'andaei adaré.

Se e còse cossì i stasso, me a te
digo,
ne podeessi sèrne e n' ghe saai
pe' i bon er prèmio e pe' i grami
'r castigo./

I celi i dan prensìpio, casomai,
a quer ch'a fe, peò 'n tüte e ma-
nee/
a o savé s'i eno bon o grami afai

queli ch'a fe, e se 'r vòstro voree
co' i celi i fa bariüfa, finarmente
i vinsa tüto, senza 'r marvoree.

A Dio libei a se de dagh'a mente,
e lü i ve permeta de pensae
com'a voré, e o celo i n' gh'entra
gnente./

S'anchè 'r mond'i è redüto a 'n
gramo afae,
l'è a vòstra a corpa, e 'r mendo se
ve da,
e perché l'entraven te vòi spiegae.

Sòrta dae man de Dio che 'n men-
te l'ha/
enzà da senpre, come na fantèla
che la cianza e s'arida sodisfà,

perché 'ngènüa l'è, l'ànema bèla,
ma send'alegra come 'r creatoe,
ai demoi senpre aprèvo la tapèla.

De quarcò che la ghe piazza o sa-
voe/
l'angana e aloa le ghe cora aren-
te/
se quarcün ne gh'ansegna 'r veo
amoe./

E donca miava daghe e lègi ae
gente/
da fae da fren, e 'n rè che dea sità
vea cognossesse a tore anca daa
lünte./

E lègi i gh'eno, ma chi gh'è ch'i i
fa/
respetae? N' gh'è nissün, perché
'nta die/
ch'er papa i i cognossa, ma i ne
sa/

razonae, donca e gente che se-
ghie/
i 'r vedo quele còse ch'han a coè,
la gh'abasta, e àotro i n' gh'han
da die./

Come te vedi, l'àndio gramo i è
quelo ch'en sento 'r mondo i ha
mandà,
anca s'aa natüa vòstra a corpa a
de./

A Roma, ch'er bon mond'i ha pre-
paà,
la lüziva doi so, ch'i hano possù
de Deo e der mondo ae gente 'n-
segnae e stra./

En so i ha smorsà l'àotro, e 'nca
de ciü,
a spa co' 'r pastorale l'è sta ünì
e mao i van, ch'enseme i èn tegnù

per fòrsa, perché 'nseme quei doi
li/
i ne se temo; e se t'è debütà,
pensa aa spiga, co' i se semi essi.

Gàibo e valoe 'nt'i siti ch'è bagnà
d'Àdige e Pò se podeva trovae
prima che Fedeigo i ha scadenà

a guèra. Aoa de li i pèno passae
tüti quei ch'andaghe i ne vorevo
daa vegogna co' e gente bon par-
lae./

Solamente trèi vèci i van aprèvo
ai zovi aramentando i tenpi andà
e Dio i prego ch'a se mòrte i
trèvo:./

Corado da Palàssio e 'r bon Ghe-
rà/
e Ghido da Castèo, ch'i è cognos-
sù/
dai fransesi come 'r brao Lonbà.

Ent'a brata aomai l'è andà zü
de Roma a Gese perché i doi ti-
mon/
enseme le tegnie la i ha vossù".

"Cao 'r me Marco, te te gh'è ra-
zon/
- a gh'ho dito - e a capisso perché
a quei de Levi i n' gh'han 'ato a
porsion/

de tèra. Ma te dime 'n pò, chi è
quer Gherà che t'è 'ito ch'i se trè-
va/
a ramentae i bèi tenpi passà a-
dè?"/

"O te me vè 'nganae o méteme aa
prèva/
- i m'ha 'respòsto - che sendo to-
scan/
paa che der bon Gherà n' te saci
nèva./

I è 'sto chi o nome ch'a me i
m'han/
dito, e a sò solo che se figia
se ciama Gàia. Ve mantègna san

Dio. Me a m'en vao. Mia, s'asso-
tigia/
er fùme e la ven l'arba e donca
enta/
ch'a vao (l'àngeo i è la) pria ch'i
me smicia"/

Pò i s'è vortà, e ciü i n' m'ha 'ato
a menta./

PIERGIORGIO CAVALLINI



SOPRA LE ANTICHITÀ DEI CODICI DANTESCHI

Nessun dantista nello scorso mese di dicembre ha ricordato l'evento accaduto il 17 dicembre 1367, quando il re siciliano Federico IV, nipote di Federico III d'Aragona, richiedeva da Messina, per mezzo di un suo familiare, vari oggetti di proprietà della corona tra cui un «*librum unum dictum lu danti quod dicitur de inferno*» allora custodito presso il castello ursino di Catania. La fonte faceva parte di un inventario di beni appartenenti precisamente alla casa reale di Federico III il Semplice (successore dell'Aragonese di Dante), redatto a Messina, registrato in Real Cancelleria, reg. 11, cc. 62v - 63v. Ne abbiamo dato contezza noi, su "Lunigiana Dantesca" n. 179, dicembre 2021, primo intervento di una indagine proseguita sui nn. 181, 182 e 190 della medesima pubblicazione.

La leggenda ci racconta che Dante sia venuto in Sicilia ad incontrare Federico II D'Aragona (detto però anche III, creando non poca confusione). Fu in lui, infatti, che il Sommo ripose, per un certo periodo – ormai scomparso Arrigo VII – tutte le speranze di ritorno in patria. Dante, venendo in Sicilia, avrebbe fatto dono al sovrano aragonese di una copia dell'*Inferno* già completato e proprio a lui – come si apprende dalla *Epistola di frate Ilaro del Monastero del Corvo di Ameglia a Uguccione della Faggiuola* – avrebbe promesso in dedica il libro del *Paradiso*. Come altrettanto noto, però, il poeta cambiò idea: caduto Federico in disgrazia ai suoi occhi, il *Paradiso* andò infine in dedica a Cangrande della Scala.

Le notizie sul manoscritto di Dante in Sicilia, si susseguirono nel corso del Settecento: fu Domenico Schiavo a darne conto in un libro dal titolo *Memorie per servire alla storia letteraria di Sicilia*, uscito in quele di Palermo nel 1751 (t 1, parte vi, pp 23-25). Ai giorni nostri Santi Correnti scrisse su «La Sicilia» un articolo dal titolo *Un manoscritto di Dante sarebbe nascosto in Sicilia*,

uscito a Catania il 15 aprile 1955 (p. 3). Successivamente Henry Bresc parlò del codice in *Livre et societe en sicile (1299-1499)*, edito a Palermo nel 1971 (p.125).

§§§

Su un altro codice manoscritto tra i più antichi si è invece soffermato di recente il professor Giorgio Inglese, dell'università La Sapienza di Roma.

In un suo articolo del 2009, *Il Codice Alighieri e lo scrittoio del pievano*, lo studioso riprende una intuizione del Billanovich, il quale già attribuiva il codice più antico del poema, oggi perduto, alla trascrizione operata da un fiorentino che si firmò *forensis* ed identificato in Forese di Chierico di Martello Donati. La copiatura si suppone essere stata fatta da un originale a mani di Jacopo di Dante. Il testo, peraltro, risulta strettamente apparentato col celebratissimo codice Trivulziano 1080.

Ecco, dunque, i più antichi codici amanuensi giunti fino a noi:

Codice Landiano 190: manoscritto membranaceo del 1336, conservato presso la Biblioteca Comunale Passerini-Landi di Piacenza, celebre perché è uno dei più antichi ed autorevoli testi datati della *Divina Commedia*, realizzato dal copista Antonio da Fermo su commissione di Beccario Beccaria a Genova. Questo codice, che include anche altre opere minori di Dante, è un testimone fondamentale della tradizione manoscritta dantesca anche per la sua rilevanza al di fuori dell'orbita toscana.

Codice Trivulziano 1080: preziosissimo manoscritto membranaceo precisamente datato 1337 e copiato in Firenze da Francesco di ser Nardo da Barberino, l'autore dei famosi "*Danti del cento*". Si tratta di uno dei più autorevoli testi antichi del poema ed è conservato alla Biblioteca Trivulziana di Milano (presso il Castello Sforzesco). Il codice è noto anche per le sue eleganti miniature e per l'inclusione di tre capitoli in rima di Iacopo Alighieri e Bosone da Gubbio.

Su questo testo è stata edificata la preziosa, recentissima edizione critica della *Commedia* a firma di Antonio Lanza (2023-2025).

Sappiamo, però, di un altro codice antichissimo, appartenuto a Giovanni Villani, amico di Dante, probabilmente un autografo del Sommo, tanto che fu oggetto di un processo per furto tenutosi a Firenze tra il 1338 e il 1342. Gli atti di questo processo, pubblicati per la prima volta in tempi recenti, forniscono un "identikit" del manoscritto, verosimilmente una copia completa del poema. Ritenuto "antichissimo" già all'epoca dei fatti, il codice fu rubato nella bottega di un libraio ed è purtroppo andato perduto: si spera che possa essere sopravvissuto in fondi ancora inesplorati di una biblioteca o di una collezione privata.

L'autore di queste note ringrazia l'amico Aurelio Grasso, esperto di storia locale, per la collaborazione fornita nella ricerca del citato documento del 17 dicembre 1367, custodito presso l'Archivio di Stato di Palermo.

GAETANO SCALTRITO



IX TEOLOGICA

A cura di
MARIA ADELAIDE PETRILLO

*«In principio era il Verbo, e il Verbo era presso Dio, e il Verbo era Dio»
(Giovanni, I 1)*

**“IL TEMPO
SI È RACCOLTO”**



Paolo di Tarso

Nei giorni scorsi don Giacomo Guerra di Parma ha discusso brillantemente a Roma, presso l'Università Gregoriana, accompagnato da tantissimi amici parmigiani, una interessante tesi in dogmatica dal titolo *“Il tempo si è fatto breve (1 Cor. 7,29)”*, trattando il tema dell'attesa della parusia in Paolo e nell'escatologia recente.

Hanno conversato con lui gli illustri professori Antonio Nitrola, relatore, e Scott Brodeur, censore. La frase di Paolo oggetto di riflessione viene più appropriatamente tradotta con *“Il tempo è stato raccolto”* e questo sarà il titolo con cui il prof. Guerra pubblicherà il suo studio.



Don Giacomo Guerra

“Il tempo è stato raccolto” è infatti il modo più preciso per tradurre la frase di Paolo *“il tempo si è fatto breve”*.

Nella nostra riflessione è fondamentale l'importanza dell'Apocalittica. Occorre passare attraverso il pensiero di E. Kasemann, teologo luterano, il quale inserisce nell'apocalittica giudaica il messaggio di Gesù ed afferma che l'origine della Chiesa va ricercata nei movimenti apocalittici del giudaismo.

L'apocalittica giudaica era una corrente di pensiero e letteratura ebraica che trattava tra l'altro della fine dei tempi. Era nata in un periodo di crisi ebraica e offriva così una speranza e un significato all'oppressione che quel popolo stava subendo.



Kasemann presenta un concetto comune storico-teologico. Egli vede nel Gesù storico la svolta radicale, la promessa del regno di Dio che irrompe nella storia e l'attesa del regno diventa urgente, il tempo è breve! Il Regno è una realtà che entra nel presente attraverso la venuta di Cristo; la parusia trasforma la nostra percezione del tempo raccolto da Gesù nella sua vita e nella sua Resurrezione.

Occorre fare una premessa: nella nostra condizione post moderna l'esperienza di tempo che viviamo è frammentata, frenetica, cioè viviamo un tempo che ci frammenta in tante situazioni, ad esempio con l'uso del cellulare siamo qui e in molti altri posti, una realtà che i nostri nonni non conoscevano... Viviamo la nostra vita in un tempo troppo veloce, è

un'esperienza particolare del tempo che ci viene a mancare e le occasioni non riusciamo a viverle a fondo. Questa realtà ci getta nel caos...

La frammentazione del tempo odierno ci priva dell'occasione di riflettere, non pensiamo più, non formuliamo più un pensiero critico.

Dunque ci manca il tempo e non abbiamo una chiave di accesso per vivere a fondo le nostre esperienze... questo ci porta fuori strada. C'è dunque l'urgenza escatologica cristiana e la necessità di vivere il nostro presente alla luce della venuta del regno di Dio.

Malgrado questa frammentazione possiamo vedere da vicino l'importanza e la possibilità di capire la vita in modo nuovo, pur con i suoi tranelli, ma anche con le sue possibilità. Nel tempo frammentato possiamo imparare a dire la nostra parola.

M. Heidegger dice che questo mondo tecnico che ci porta alle vite frammentate, non è solo questione di strumenti. Fa una diagnosi dell'epoca contemporanea: *«il fenomeno fondamentale che caratterizza tutti gli aspetti del nostro tempo è la tecnica»*. Della tecnica coglie la radice filosofica più profonda, fino a parlare dell'Essenza della stessa e la ricerca della *connessione* tra la storia della metafisica, intesa come storia del pensiero occidentale, e la storia della “dimenticanza” dell'essere. L'essenza e l'impianto stesso della tecnica è il naturale *compimento del destino metafisico* e proprio dalla tecnica intravede un “nuovo inizio” per una nuova riflessione. Non siamo noi a dominare la tecnica: è la tecnica che struttura il nostro modo di vedere e abitare il mondo. E' una questione di cambiamento velocissimo, di approccio alla realtà. Continua Heidegger: *«Platone ha fatto intraprendere una via al nostro pensiero... ma se si fosse presa un'altra via?»*



Martin Heidegger

Afferma ancora Heidegger:

«Il nostro tempo è frammentato perché un uomo (Platone), 2500 anni fa, ha scritto testi che hanno portato gli esseri umani a pensare in un certo modo (ma facendo questa scelta ne hanno escluso un altro), che ha portato a vedere le cose in modo tecnico e rischia di ridurre l'uomo a ingranaggio, tuttavia può anche aprire a un nuovo rapporto con l'essere. Questa strumentazione è questione di conoscenza, di approccio al pensiero, perché Platone ci ha "cambiato la testa"».



Platone

«Cambiando la vita in cui si vive, cambia il modo in cui si pensa». Molti pensatori hanno abbracciato questa tesi: da Isaku Ikeda a Darwin, da Eraclito a Kennedy, questa l'idea di fondo: il cambiamento esteriore (la vita) influenza il pensiero interiore.

Il Concilio di Nicea, 325 d. C. venne convocato e presieduto dall'imperatore romano Costantino I, il quale intendeva ristabilire la pace religiosa e raggiungere l'unità dogmatica minata da varie dispute, in particolare sull'aria-

nesimo; sanciva la divinità di Cristo e fissava così un dogma fondamentale affermando nel Credo che «Cristo è generato e non creato, della stessa sostanza del Padre». Lo scopo del concilio era quello di rimuovere le divergenze sulla natura di Gesù e, in particolare, se egli fosse "generato" dal Padre e così della stessa natura del Padre (quindi a lui coeterno), o se, invece, come sosteneva Ario, egli fosse stato "creato" e avesse così avuto un inizio nel tempo. Questo Concilio avvenne in tempi molto diversi dai nostri; oggi i tempi sono cambiati e cambiano le nostre domande su Dio. Pensiamo a parole che la Chiesa ha usato tanto: vita eterna, Paradiso... Oggi questi temi sono ormai poco affrontati.

Analizziamo ora della *Prima lettera ai Corinzi* il cap. 7°, vv. 29/31. Cosa intendeva, precisamente, Paolo?



Rovine della città di Corinto

Occorre contestualizzare quanto Paolo scrive: Corinto era una città greca situata in una posizione strategica sull'istmo che collega il Peloponneso alla Grecia, con due porti importanti, era come una moderna metropoli, una polis ricca, grande centro commerciale, potente, influente centro culturale (in questo rivaleggiava con Atene), dai costumi dissoluti e corrotta moralmente... I Corinti non conoscono Paolo e di questo sconosciuto non sanno niente... Chi è quest'uomo che pretende di annunciare un messaggio che genera tanti interrogativi nella comunità? La bionda Cloe porta a Paolo una lettera in cui denuncia i problemi sorti nelle piccole comunità cristiane di Corinto.

Paolo scrive altre lettere, alle quali fa cenno, ma che sono andate perdute; a noi è giunta questa epistola e il cap. 7° tratta di matrimonio per rispondere ad alcuni interrogativi che gli vengono posti. Il suo affascinante messaggio provoca entusiasmo e alcuni pensano, con la mentalità greca del tempo, che poteva essere bello lasciare la moglie e aderire a questa novità di vita: «Voglio darvi tutto a Gesù... è buono per l'uomo non toccare donna...».

Ciò che riguarda il Corpo, per i greci del tempo paolino, era legato ad una concezione negativa in confronto a ciò che si riferiva al Pensiero, ma Paolo interviene, con una concessione tale per cui non si deve lasciare la moglie o il marito e afferma: «Puoi vivere castamente, ma di comune accordo con tua moglie, dedicando questo tempo in cui ti astieni, alla preghiera». Gesù nei Vangeli afferma che non si abbandona il proprio partner... In Paolo c'è il concetto di reciprocità tra marito e moglie. La moglie non è Dio, non è divina, ma non per questo la amo di meno! Ciò che conta per Dio è il nostro riconoscere che Lui solo è Dio e poi tutto va al giusto posto. Dobbiamo rapportarci con l'universale. Paolo scrive: «Non c'è più giudeo o greco, né schiavo né libero, né maschio né femmina, tutti siete uno in Cristo Gesù...». E ancora: «né l'uomo è senza donna, né la donna senza uomo, nel Signore, perché come la donna proviene dall'uomo, così anche l'uomo esiste per mezzo della donna e ogni cosa è da Dio!».

I due poli del divino e dell'umano stanno insieme, Gesù è vero Dio e vero Uomo.

Altra domanda riguardava chi era fidanzato. «Se abbraccio la nuova fede non mi sposo più»... Paolo consiglia di fare come lui (era forse vedovo?), seguendo il suo esempio di rimanere da soli, ma se si è fidanzati si deve mantenere la promessa!

C'è sullo sfondo la concezione paolina che sottende tutto il suo

messaggio, il concetto di *parusia*: Cristo tornerà presto! Quindi ogni scelta umana è considerata meno incisiva in questa prospettiva.

Paolo prosegue: «Sei fidanzato?». Non sentirti in colpa, sposa la tua donna, certo che non sbagli. E ancora risponde ad un altro interrogativo: se un partner non si è convertito ed è stanco della vita cristiana del coniuge, può decidere di separarsi e allora, consiglia Paolo, lasciatelo andare!

L'Apostolo passa in rassegna in modo concreto tutte le possibilità su cui era stato chiamato in causa dai Corinzi di allora.

La nostra contingenza storica è fatta di dati, di cose che accadono; ad esempio io non ho vissuto al tempo di Gesù, non sono stato uno dei suoi amici storici, come lo sono stati Marta, Maria, Lazzaro, Gesù li frequentava, andava a casa loro... Oggi però a casa mia può venire un altro amico, capitato qui, in questa contingenza, allora tengo lo sguardo qui, nella concretezza di oggi, nella relazione terrena di adesso: «*Non posso amare Dio che non vedo, se non amo il fratello che vedo*».



Masaccio: *San Paolo*, polittico di Pisa 1426

Altro tema affrontato da Paolo è la circoncisione. Ci chiediamo perché dunque passa a trattare questo tema?

L'ebreo era circonciso e per questo si sentiva superiore, ma Paolo dice non è questo che conta....

ciò che davvero conta è essere legato a Gesù.

L'apostolo ogni tanto fa esempi per farci vedere come vede lui il problema, vuole farci capire che ci sono delle cose che ci caratterizzano, dettagli che però determinano la nostra vita, ma ora, accogliendo l'Annuncio, questi dettagli della religione ebraica non c'entrano più, perché ora c'è Gesù e il resto non conta, la nostra vita è cambiata. Lui salva, in Lui siamo resi liberi: questa è l'escatologia: la nostra vita è legata a Gesù, viviamo qui *riconoscendo che l'escatologia non è soltanto un evento futuro, ma è già attuata* (la "escatologia realizzata" di Charles Harold Dodd, o almeno "iniziata" di Joachim Jeremias e Oscar Cullmann).

Il tempo si è fatto breve

Paolo dà le ragioni spirituali e i consigli pratici per la scelta della verginità e del matrimonio. Il celibato cristiano si colloca nell'orizzonte dell'ultima fase della storia della salvezza, inaugurata dalla Risurrezione di Cristo, che *relativizza ogni condizione di vita*.

Passiamo ora al punto essenziale di cui vogliamo occuparci.

In una successiva digressione Paolo afferma che "*il tempo si è fatto breve*"; è più corretto tradurre "*il tempo è stato raccolto*"

Con un suggestivo esempio possiamo indicare materialmente la differenza del significato della traduzione.

Paolo usa il verbo greco *sustello*: è un tessitore di tende, conosce bene anche le vele avvolte, "fatte su"... il verbo significa abbreviare, ma anche serrare, mettere insieme, ridurre... se prendiamo un foglio che rappresenta il tempo della nostra vita e il foglio viene strappato in piccoli pezzi che cadono a terra, finché ci resta in mano un quadratino, tutto il tempo va per terra, tutto va perduto, me ne resta un pezzettino soltanto... ma se lo piego su sè stesso *non lo perdo*, li è rimasto tutto

questo, li è raccolto. "*Il tempo è stato raccolto*": in Gesù il tempo è raccolto, più corto, più accorciato, più compatto. In Lui possiamo uscire fuori dal tranello del tempo frammentato. Gesù è il tempo abbreviato di Dio, in Lui c'è tutto e tutto il tempo rimane raccolto nelle nostre mani.



Krònòs

Kronos/Crono è spesso rappresentato come un uomo maturo, con una lunga barba e una falce, simbolo del tempo che recide il legame con il passato.



Kairòs

I greci rappresentavano *Kairòs* come un ragazzo con le ali anche ai piedi, in movimento, con la bilancia in mano (è l'attimo in cui si pesa il rischio di un'azione). Il ciuffo dei capelli davanti è lungo, per poterlo afferrare, ma se lo si lascia passare e non si coglie l'attimo, corre via veloce, nessuno potrà più afferrarlo, infatti ha la nuca pelata. Va colto velocemente mentre passa.

Il *Krònòs* era una figura centrale nella mitologia greca, rappresentava il tempo, ancora oggi per noi

è il tempo cronologico, sequenziale, misurabile, che scorre in modo lineare, quello degli orologi, nei secondi, nei minuti, nei giorni... Platone descrive il tempo come "l'immagine mobile dell'eternità", esso riproduce nel movimento la stabilità dell'essere eterno.

Il *Kairòs* è il tempo favorevole, opportuno, l'attimo fuggente, il momento giusto da cogliere, da non perdere, da afferrare prima che svanisca. *Kairòs* invita a riconoscere i momenti cruciali della vita. La distinzione che facevano i Greci tra *krònos* e *kairòs* è fondamentale per capire come essi percepissero il tempo: *krònos* è quantitativo e universale, *kairòs* è personale e soggettivo e richiama l'importanza di vivere pienamente i momenti significativi. Questa dualità offre una prospettiva profonda sulla condizione umana: vivere in modo consapevole nel presente, mentre si è consapevoli del flusso inarrestabile del tempo.

Il mondo greco considerava vertice della saggezza la conoscenza di sé: «*Conosci te stesso!*». A questa massima se ne può affiancare una seconda, che le è simile e quasi complementare: «*Conosci il kairòs!*».

Si tratta di una parola chiave del messaggio racchiuso nelle pagine del Nuovo Testamento. È Cristo in prima persona che ci invita a «*discernere i segni del kairòs*» (Matteo 16,3), polemizzando per di più con i suoi contemporanei, capaci – giusto come noi – di azzeccare le previsioni meteorologiche, ma incapaci di cogliere i messaggi del cielo. Luca (12,56) rincara la dose, dando ai suoi ascoltatori dell'ipocrita (termine che ricorre una buona dozzina di volte in Matteo e solo due volte nel terzo Vangelo!), perché non sanno «*esplorare questo kairòs*». E questa è la ragione che spinge Cristo a piangere su Gerusalemme. Il «*kairòs* di Cristo» è sempre «*imminente*» (cfr. Matteo 26.18 e Apocalisse 1,3; 22,10) o, meglio ancora, ogni istante del tempo

messianico da lui inaugurato è un *kairòs*.

Come avveniva per i greci, anche per i cristiani il *kairòs* può essere personificato, ed è Cristo stesso. È lui il *kairòs* che innesca anzitutto nella comunità cristiana un processo di giudizio salvifico poiché rivela all'uomo la precarietà della propria condizione di pellegrino smarrito ed errabondo, nonché dei propri progetti illusori e autodistruttivi, e lo invita a «*credere alla "bella notizia"*».

Sollecitati anche noi da «*un'ansiosa attesa*» (Romani 8,19 e Filippesi 1,20), portiamo coraggiosamente lo sguardo in faccia ai tempi in cui viviamo. «*Conosci il kairòs!*» sia l'imperativo che agita i nostri spiriti e che ci spinge ancora una volta a trovare rifugio nell'oasi spirituale: Dio» (cfr. 1 Pietro 4,17).

Nell'episodio del cieco di Gerico, quando al cieco viene detto che passa Gesù Nazareno, egli si alza, si mette a gridare, deve prenderlo ora, prima che sia passato! La fede lo salva nel momento opportuno in quel suo *kairos*.

«*Ai credenti spetta il compito di dare forma al "disegno di Dio" nella storia, un progetto ben lontano dalle logiche del mondo, spesso "ammantate di discorsi ipocriti, di proclami ideologici". Indagare, capire e comunicare questo "disegno divino" è da sempre, nella Chiesa, un impegno primario affidato alla teologia, vera e propria scienza, chiamata a "dire Dio" usando un linguaggio comprensibile a tutti*» (Papa Leone XIV).

M. Vergottini afferma:

«*La teologia non nasce anzitutto da definizioni astratte, ma dal racconto dell'evento cristiano. Per questo il suo linguaggio è chiamato a tenere insieme narrazione e concetto, esperienza e pensiero. Il rischio, da evitare, è duplice: da un lato la riduzione moralistica o semplificata; dall'altro l'astrazione sistematica o una esposizione dottrinale puramente deduttiva. La sfida è resti-*

tuire la forma concreta della Fede senza tradirne la densità.».

Al termine della sua intervista Vergottini conclude che

«*Una teologia senza esperienza ecclesiale e storica è vuota; una fede senza elaborazione concettuale è cieca. Non a caso, la Dei Verbum ha insistito sulla forma storica e narrativa della rivelazione e, insieme, sulla responsabilità dell'intelligenza credente nel comprenderla e interpretarla. Il concetto teologico non crea la rivelazione, ma ne custodisce l'intelligibilità; rende la fede in Gesù Cristo comunicabile, critica e condivisibile nella Chiesa.*».

Cosa è dunque la Dogmatica? Ce lo chiarisce G. Ruggeri affermando:

«*... la dogmatica è come un ombrello sotto il quale sono elencate molteplici espressioni e termini che, a loro volta, diventano dei percorsi tematici ad hoc. Il termine "dogmatica" non è ristrettivo ai soli Dogmi che la Chiesa ha pronunciato nel corso dei secoli, ma è il catalizzatore di ulteriori concetti finalizzati a dare senso e spiegazione di cosa voglia dire, ad esempio, credere in Dio Padre, credere nel Figlio, credere nello Spirito Santo, credere nella Chiesa condensato nel Credo che ogni domenica è nella professione di Fede. Dottrina su Dio, Dottrina della Creazione, Cristologia, Pneumatologia, Dottrina della Grazia, Ecclesiologia, Mariologia, Dottrina generale dei Sacramenti, i singoli Sacramenti, Escatologia, Dottrina Trinitaria.*».

Oggi la scelta cristiana è più consapevole, il nucleo della fede è sempre espresso anche se abbiamo oggi linguaggi diversi da quelli biblici, ma ciò che è assoluto deve camminare nel tempo.

Il cuore della dogmatica trova luce in Gesù, cambiano i tempi e le parole, ma Gesù viene, entra nella nostra vita frammentata, noi dobbiamo attenderlo nel quotidiano, l'attesa va vissuta e allora

il senso della nostra vita cambia: Lui viene e io Lo aspetto, mi incontro con Lui e il cambiamento avviene in modo naturale spontaneo... così cambia il mio rapporto con Lui.

L'escatologia va intesa come incontro con il mistero di Dio; Cristo è mediatore e pienezza del futuro di Dio. Gesù stesso è l'*eschaton*, la Chiesa è una comunità escatologica; tutta l'esistenza umana è nel segno dell'*eschaton*; la parusia è intesa come giudizio e come fine del tempo, è il compimento dell'umanità, del mondo, della Storia.

In Lui la mistica si incarna. Vi sarà un punto di ricapitolazione in cui il tempo non avrà più ragion d'essere, perché tutto sarà raccolto e armonizzato nell'Amore.

Parusia è venuta, attesa. Occorre risvegliare l'attesa, la percezione del mistero: un conto è sapere, un conto attendere con tutta la nostra persona. Se attendo Gesù Lui è già presente. Il cristiano cammina tra i tempi e nei tempi.

La speranza poi non delude...
perciò noi *Attendiamo!*

BIBLIOGRAFIA

DON GIACOMO GUERRA, "Il tempo si è fatto breve", tesi in Teologia Dogmatica, Novembre '25.

A. GENTILI, *Kairòs evento di Grazia, non lasciamolo sfuggire*, I.G.S. di don Alberione.

M. LIUT, *Nel 2026 si può ancora parlare di Dio?*, su *Avvenire*, agosto '25.

A. LIVI, *Il concetto del tempo nella filosofia classica*, Victrix, Forlì, 2018.

G. RUGGERI, "Dire Dio nella generazione che lo ha rimosso", Centro di documentazione on-line Gennaio '24.



X MALASPINIANA

A cura di
SIMONE MUSSO

«Sum mala spina bonis, sum
bona spina malis»



SULLO STEMMA DEI MALASPINA PRIMA DELLA DIVISIONE DEL 1221

Dopo la scoperta della chiara origine provenzale degli stemmi dello “Spino Secco” e dello “Spino Fiorito”¹, sorge spontanea la questione di quale fosse lo stemma dei Malaspina prima della divisione del casato nei due rami dinastici, ghibellino e guelfo, attuata per volere dell’Antico nel 1221.

A questa domanda sembrerebbe facile rispondere: uno spino secco nero presumibilmente in campo oro², come riportato dal Porcacchi³ e ripreso direttamente dal Branchi⁴.

Una simile risposta la fornisce anche l’Intelligenza Artificiale. Utilizzando, infatti, AI MODE di

Google, ecco ciò che ci viene riferito:

Prima della storica divisione del 1221 tra i rami dello “Spino Secco” e dello “Spino Fiorito”, la famiglia Malaspina utilizzava come elemento distintivo comune un unico ramo di spino.

Sebbene l’araldica non fosse ancora rigidamente codificata come nei secoli successivi, i dettagli principali del loro stemma originario erano i seguenti:

. **L’elemento centrale:** Un ramo di spino, spesso rappresentato al naturale.

. **Colori e metalli:** Lo stemma originario presentava generalmente lo spino di colore nero su campo d’oro

Mancano, tuttavia, fonti scritte e iconografiche: le prime raffigurazioni degli iconici stemmi malaspini sono databili tra la fine del ’200 e i primi del ’300⁵.

Questa assenza è senza dubbio dovuta al caso e non ad una scelta deliberata dei Malaspina: è impensabile, infatti, che una famiglia feudale di livello “europeo” – come puntualmente ci attesta Dante nel Canto VIII del *Purgatorio* – non mostrasse con orgoglio il proprio blasone.

Peraltro, che lo “Spino Secco” fosse percepito come “*stemma ancestrale*” (almeno nel XIV secolo) pare indicato dal sepolcro di Galeotto Malaspina (1365) nella Chiesa di San Remigio di Fosdinovo, dove l’*Honorabilis Archa marmorea* mostra, infatti, ambe-

due gli stemmi: al centro del timpano gotico che sovrasta il sarcofago con la figura del giacente in armi, all’interno dell’oculo lobato è ben visibile lo scudo con lo *Spino Secco* sormontato dal grand’elmo con svolazzi, corona marchionale e cimiero⁶, con ai lati le iniziali G A; lo Spino Fiorito è scolpito sullo scudo da torneo che il giacente tiene con la mano sinistra, ed era presumibilmente presente nei quattro scudi, scolpiti nei riquadri inferiori tra le mensole marmoree che sorreggono il sarcofago, scalpellati durante il periodo della Repubblica Ligure.

Per contro, esiste una capolettera miniata (lettera “A” di Alberto), del manoscritto 854 della *Bibliothèque Nationale de France*⁷, databile alla prima metà del XIII secolo, decorata con la figura del «Marchese poeta» Alberto Malaspina, detto “il Moro” (ca. 1160 – 1210). Egli è raffigurato in sella ad un cavallo nero con la lancia in pugno e scudo triangolare, rivestito della cotta di maglia completa e con in testa l’elmo pentolare dipinto di rosso sul quale spiccano tre scudi bianchi: lo stesso emblema è dipinto sullo scudo e vari scudi bianchi decorano la gualdrappa, rossa anch’essa, del cavallo.

Allo stato attuale delle conoscenze sarebbe questo, dunque, lo stemma malaspiniaco delle origini.

Non è, tuttavia, da escludere che possa trattarsi dello stemma personale di Alberto il Moro⁸ o di

¹ M. MANUGUERRA, *La Sapienza dei Malaspina*, su «Il Porticciolo», VII, 2014, n. 1, pp. 63-70 e su «Quaderni Obertenghi», 2015, n. 4, pp. 49-59; *La Sapienza ermetica dei Malaspina*, su «Atrium», XVI (2014), n. 4, pp. 76-88; *La Sapienza ermetica dei Malaspina: ulteriori considerazioni*, su «Studi Lunigianesi», XLIV-XLV, 2016, pp. 57-69.

² Il Litta afferma, senza citare la fonte, che Corrado l’Antico scelse il “campo nero”, quindi con lo spino secco d’oro.

³ T. PORCACCHI, *Historia dell’origine et successione dell’illustrissima famiglia Malaspina 1585*, pp. 165-166.

⁴ E. BRANCHI, *Storia della Lunigiana feudale*, Pistoia, Beggi, I 1897, p. 140.

⁵ Il primo documento che reca lo stemma Malaspina è il sigillo bronzeo di Franceschino Malaspina Marchese di Mulazzo, recante al centro uno spino dalla forma inusuale al cui tronco è sovrapposto un leone passante. La legenda recita: “+ S. FRANCESCINI. MARCHIO. MALASPINE”. Il sigillo, databile stilisticamente tra la fine del 200 e i primi del ’300, è conservato tra le antichità di Palazzo Venezia a Roma. Questo emblema potrebbe essere la versione più antica non solo dello stemma sopra descritto, ma potrebbe riportare la versione più antica dello Spino Secco. Si veda S. Musso *Araldica Malaspiniaca e Sante Crociate* in «Lunigiana Dantesca» n. 213, anno XXIII (2025), p. 38; cfr. Catalogo Generale dei Beni Culturali:

<https://catalogo.beniculturali.it/HistoricOrArtisticProperty/1201030997>

⁶ Il cimiero è costituito da una testa di luccio con spino fiorito tra le fauci. Il luccio, pesce predatore di fiume, era considerato pregiatissimo nel Medioevo, tanto da essere messo in palio per il vincitore nei primi tornei cavallereschi del XII secolo. Da qui la simbologia cavalleresca legata al luccio.

⁷ BNF, ms. 854, f. 155v. Il manoscritto, che riporta notizie biografiche e componimenti di famosi poeti e trovatori, è consultabile online al seguente link:

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8419245d>

⁸ I poemi cavallereschi del ciclo Bretonne testimoniano che non era inu-

una “licenza poetica” del miniatore. Stiamo parlando di un codice che riporta notizie biografiche e componimenti di famosi poeti e trovatori, per cui da un lato può trattarsi della memoria veritiera del blasone, dall’altro potremmo trovarci di fronte ad una espressione allegorica legata alla poetica dell’autore, materia in ordine alla quale possiamo purtroppo attingere alla sola, celebre *Tenzone con Raimbaut de Vaqueiras*⁹).

Di certo si rendono necessari ulteriori approfondimenti, che non si mancherà qui di produrre nei prossimi mesi, ma va comunque altresì annotato che gli scudi sono tre e che i fiori tra gli scudi che decorano la gualdrappa del cavallo sono trilobati: il tema del tre, che ritroviamo puntualmente nelle radici del pruno nei due stemmi del 1221 – tema peraltro inserito nel contesto di un cognome le cui origini sono parse, dagli ultimi studi, decisamente devozionali¹⁰ – non può essere considerato un elemento casuale¹¹.

suale per i cavalieri in torneo indossare insegne personali divergenti da quelle del proprio casato, come Lancillotto al torneo di Pomeglay. Inoltre il tema dei tre scudi potrebbe essere volutamente ripreso dall’episodio de “*I tre scudi della pulzella Saraide e la presa dela Dolorosa guardia*”. Si veda J. BOULENGER, *I romanzi della Tavola Rotonda*, ed. it. a cura di G. Agrati e M. L. Magini, Milano, Mondadori, 1981, vol. II, p. 131; vol. I, pp. 181-182. Come in un gioco di specchi talvolta realtà e poemi si influenzano a vicenda; si veda in proposito F. CARDINI, *Guerre di primavera. Studi sulla Cavalleria e la tradizione Cavalleresca*, Firenze, Le Lettere, 1992.

⁹ Sulla figura del Moro, con specifico riferimento alla *Tenzone*, si veda L. GALANTI, *Il Marchese Poeta Alberto Malaspina*, Pontremoli, Artigianelli, 1984; si veda, inoltre, l’ottima scheda di M. BICCHIERAI, *Alberto Malaspina*, in «Enciclopedia Treccani online»:

[https://www.treccani.it/enciclopedia/alberto-malaspina_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/alberto-malaspina_(Dizionario-Biografico))

¹⁰ M. MANUGUERRA, *Sull’origine del cognome Malaspina*, «Studi Lunigianesi», L-LI, 2020-2021, pp. 31-44.

¹¹ S. MUSSO, *Lo spino con radice a tre branche nello stemma Malaspina*,



su «Lunigiana Dantesca» n. 217, anno XXIII (2025), p. 39.

XI
OTIUM
[NUOVE FRONTIERE]



MANIFESTO PER L'ARTE
DEL III MILLENNIO:
AGGIORNAMENTI

Tra la fine del secolo XIX e l'inizio del secolo XX, sulla scia di un Positivismo prometeico che portava ad esaltare la Scienza e la Tecnica quali risorse risolutive di tutti i problemi dell'Uomo e l'Economia quale grimaldello sociale per la realizzazione del Singolo (liberismo) o della Collettività (comunismo), si è finito per estromettere dalla Città Ideale tutto ciò che si agganciava alla plurimillennaria Tradizione Estetica.

Questo processo, come noto, è deflagrato con l'affermazione delle nuove correnti mosse contro i difensori ultimi delle spinte figurative. Da allora un susseguirsi incessante di "ismi" e di avanguardie, ha portato all'affermazione di vere e proprie mode ad uso e abuso del Mercato fino alla legittimazione artistica di qualsiasi elemento, anche aberrante, andando ben oltre il limite della semplice decenza.

Tramite la mistificazione del Relativismo si è dunque andata affermando, da oltre un secolo, una spirale nichilista giunta ormai, in nome dell'originalità e dell'egoicità ad ogni costo e in forza di perfide strumentalizzazioni settaristiche e ideologiche, a conseguenze del tutto parossistiche:

l'Estetica, nonché l'Etica che dovrebbe sostenerla, hanno perso quasi del tutto di significato e l'Economia, leva primaria dei Mercanti, ha condotto la comunità moderna ad una separazione definitiva dalla via della Natura e con ciò alla creazione di un'infinità di mostri non solo estetici, ma anche filosofici e, perciò, sociali.

Il ritrovare la Natura e la Bellezza, il riscoprire la Mistica, ricercare la coerenza estetica e ritmica nell'Arte, sono esercizi che non costituiscono affatto un "ritorno al passato": il problema non è nel confronto fra Antico e Moderno, ma fra transitorio e perenne.

Non c'è dubbio che si tratti di un processo lungo e difficile: è una lotta contro i mercanti nel Tempio. Ma è la missione del Veltro allegorico di Dante resa finalmente operativa nella Storia, e non importa quanto essa potrà essere «*ed aspra e forte e dura*».

Per riaffermare, dunque, l'utopia della Città Ideale, nel senso più universale del termine, il **Centro Lunigianese di Studi Danteschi** e l'**Associazione Simmetria**, si fanno promotori, auspicando il pieno appoggio di tutti i liberi intellettuali e degli altri organi della Cultura, dei seguenti Tre Indirizzi:

1 - Noi eleviamo la Bellezza Ideale al ruolo di unico metro utile a definire e valutare l'Opera d'Arte e assumiamo come Missione dell'Artista il tendere continuamente ad essa. Nel far ciò non poniamo alcun limite all'operato dell'Artista, né canoni estetici, né una qualsiasi tecnica: noi affermiamo semplicemente che un'Opera è Arte se, e soltanto se, si fa espressione di Bellezza nel senso che la filosofia Platonica e i suoi innumerevoli epigoni hanno dato a tale termine: una proprietà dell'opera che apre la mente e il cuore allo Stupore ed alla Commozione, cioè un processo alchemico che, attraverso quella sublimazione tra Estetica e Morale, cara già a Kant, al Goethe e a Schiller, poeta del sublime, permette costantemente di "spiritualizzare la materia e materia-

lizzare lo spirito", secondo l'autorevole esemplificazione di Rudolf Steiner, il che corrisponde, infine, ad una piena coincidenza tra interiore ed esteriore e perciò al trionfo della *schöne Seele*, l'Anima Bella.

2 - Noi affermiamo che nell'Arte non vi può essere alcun progresso, ma solo differenza, cioè un susseguirsi incessante di soluzioni sul piano invariabile dell'Assoluto. Su quel piano ideale la Bellezza si fa «*diritta via*»: una Stella Polare indispensabile per sfuggire al buco nero del Relativismo entro il quale vince e prospera il Mercante. Hanno seguito la via della Bellezza come fondamento di ogni possibile sistema di pensiero positivo ingegni quali Hildegarda di Bingen, Dante, Piero della Francesca, Bramante, Botticelli, Raffaello, Michelangelo, Canova, Wagner e, per ultimi, i Preraffaelliti. È necessario, dunque, ripartire da qui, anche se si riconoscono ampie tracce di Bellezza in molti degli autori della nostra epoca, che con coraggio leonino, come Fëdor Dostoevskij, si sono occupati di Armonia e di Scienza senza mai cedere alla faciloneria solipsista del "Moderno".

3 - Noi affermiamo che un ritorno all'espressione figurativa nella Pittura e nella Scultura, così come un ritorno alla Melodia armonica nella Musica e all'Euritmia nell'Urbanistica, e via dicendo, siano esercizi particolarmente utili al recupero della dimensione umana profonda, e perciò al lungo e faticoso processo di ritorno ai grandi Valori Universali della tradizione secolare Neoplatonica e, con essi, ad uno scopo esistenziale dove l'elemento unificante non sia più il denaro, bensì un riaffermato spirito di Fratellanza Universale; dove l'obiettivo non sia più il potere, bensì un riaffermato spirito di comunione e di tensione verso quell'*amor che move il Sole e l'altre Stelle*.

MIRCO MANUGUERRA
CLAUDIO LANZI

Estensori del testo:

- . Mirco MANUGUERRA (presidente Centro Lunigianese di Studi Danteschi).
- . Claudio LANZI (presidente di Simmetria Institute)

Perfezionatori del testo:

- . Dante PIERINI (CLSD – Pittore)
- . Davide PUGNANA (CLSD – Storico dell’Arte)
- . Prof. Alexander PROKHOROV (College of William and Mary Williamsburg, Virginia (USA) Associate Professor of Russian and Film Studies)

Ente Promotore: Centro Lunigianese di Studi Danteschi.

Primo Firmatario:

- . On. Prof. Egidio BANTI (CLSD - Presidente Centro Studi ‘Niccolò V’)

**AGGIORNAMENTO
ELENCO ADERENTI**

Prof. Giuseppe BENELLI
Presidente Accademia ‘G. Capellini’
già Università di Genova
Filosofia Teoretica
(CLSD)

Prof. Francesco D’EPISCOPO
già Università ‘Federico II’
Letteratura italiana e Filologia moderna

Andrea BALDINI
(CLSD)
Storico, Saggista

Andrea BENEDETTO
Scultore in Arte Povera

Carmen BERTACCHI
Artista concettuale

Giovanni BILOTTI
Poeta, mecenate, operatore culturale

Giorgio BOLLA
Chirurgo pediatrico, poeta, saggista

Piero COLOMBANI
Pittore, Miniatore
creatore del Nuovo Gotico

Francesco CORSI
Editore, Saggista
(CLSD)

Sergio MARCHI
Saggista

XII
OTIUM
LITTERE

**FLUXUS A GENOVA:
FORTUNA E SVILUPPO
DI UN MOVIMENTO
ARTISTICO
INTERNAZIONALE**

Università degli Studi di Genova
Facoltà di Umanistica

Tesi di Laurea in “Conservazione
dei Beni Culturali”

Anno accademico 2024-2025

Relatore: Chiar.mo Prof. Leo Lecci
Correlatore: Prof. Alessandro Ferraro
Candidata: TIZIANA ROZZIA

I
INTRODUZIONE
A FLUXUS

Il movimento *Fluxus*, nato negli anni Cinquanta e sviluppatosi compiutamente negli anni Sessanta, rappresenta una delle esperienze più innovative e radicali dell'arte contemporanea del XX secolo. Le sue origini affondano in un contesto internazionale di sperimentazione interdisciplinare, nel quale artisti, compositori e performer iniziarono a mettere in discussione le tradizionali gerarchie tra forme artistiche, proponendo opere e azioni capaci di superare i confini tra musica, arte visiva e vita quotidiana.

In questo quadro, la figura di John Cage risulta fondamentale: le sue ricerche sul silenzio, sul caso e sulla concezione del suono come evento aperto influenzarono profondamente le pratiche dei primi artisti proto-Fluxus. Come sottolineato da George Maciunas, uno dei principali teorici e organizzatori del movimento, l'eredità di Cage costituì un punto di riferimento imprescindibile per lo sviluppo del linguaggio *Fluxus*, fornendo strumenti metodologici e concettuali che favorirono la sperimentazione, l'imprevedibilità e l'interazione tra opera e pubblico.

George Maciunas, architetto e artista lituano naturalizzato statunitense, svolse un ruolo decisivo nella strutturazione e diffusione di Fluxus. Ideatore del movimento e principale organizzatore dei suoi primi eventi, Maciunas contribuì alla creazione di un'identità comune tra artisti di diversa formazione e provenienza, promuovendo una rete internazionale di collaborazioni che superava i confini geografici e disciplinari. La sua attività non si limitò agli Stati Uniti: nel contesto europeo, e in particolare in Germania, si svolse il primo festival *Fluxus*, che rappresentò un momento fondamentale per consolidare il movimento su scala continentale e stimolare una vera e propria "marea europea" di pratiche artistiche sperimentali. Attraverso questi eventi, *Fluxus* si affermò come fenomeno dinamico e collettivo, capace di mobilitare artisti e pubblico in esperienze performative condivise e profondamente interattive.

Successivamente, molti degli artisti *Fluxus* rientrarono a New York, dove il movimento assunse una dimensione più strutturata e codificata. In questo periodo nacquero i cosiddetti *Fluxus Kit*, o multipli: opere aperte e flessibili concepite come oggetti artistici da assemblare, interpretare e utilizzare da parte del pubblico. Questi strumenti incarnano la filosofia collaborativa e sperimentale del movimento, secondo la quale l'arte non è più un oggetto statico da contemplare, ma un evento da vivere, una pratica performativa da condividere e continuamente reinterpretare.

In Italia, la diffusione di *Fluxus* trovò una delle sue espressioni più significative e originali nella figura di Giuseppe Chiari. Artista e musicista, Chiari integrò nella sua pratica performativa e musicale i principi fondamentali del movimento, traducendo la filosofia *Fluxus* in azioni concrete, eventi e opere nelle quali l'arte diventava esperienza diretta e partecipazione attiva del pubblico. Le performance di Chiari rappresentano un esempio paradigmatico dell'approccio *Fluxus*, in cui la dimensione estetica si fon-

de indissolubilmente con la sperimentazione concettuale e teorica.

La ricezione di *Fluxus* in Italia fu ulteriormente favorita dalla pubblicazione del volume *Fluxus in Italia* di Caterina Gualco, che ha contribuito a documentare e analizzare la presenza e le pratiche del movimento nel contesto nazionale, fornendo una mappa critica delle principali attività, performance e protagonisti. Tra gli eventi più rilevanti si annoverano le iniziative svolte a Genova, in particolare presso il Museo di Arte Contemporanea, che hanno offerto al pubblico italiano l'opportunità di sperimentare direttamente le opere e le performance Fluxus, consolidando la presenza del movimento sul territorio nazionale e favorendone la diffusione tra artisti, critici e appassionati.

La presente tesi intende analizzare in maniera organica la storia, le pratiche e le molteplici espressioni di *Fluxus*, partendo dalle sue origini internazionali negli anni Cinquanta e Sessanta, approfondendo il ruolo di figure chiave come John Cage e George Maciunas, e giungendo infine alla specifica esperienza italiana, con particolare attenzione alla figura di Giuseppe Chiari, ai *Fluxus Kit* e agli eventi che hanno caratterizzato la diffusione del movimento nel nostro Paese. L'obiettivo è delineare un quadro complessivo e articolato del movimento, evidenziandone le componenti artistiche, concettuali e performative, nonché il suo impatto duraturo e ancora attuale sulla scena artistica contemporanea.



II LE ORIGINI DI FLUXUS NEGLI ANNI '50 E '60

È impossibile determinare una data esatta o un luogo preciso in cui *Fluxus* sia nato. L'atmosfera di indefinitezza deriva in parte dall'azione disturbante dei proclami dei singoli artisti, ma è dettata soprattutto dalle circostanze particolari che caratterizzano lo sviluppo del movimento: *Fluxus* si configura infatti come un meccanismo di presentazione e diffusione di un gran numero di opere e azioni che gli artisti avevano prodotto già nei tardi anni Cinquanta e poi nei primi anni Sessanta, senza seguire uno specifico programma ideologico pre-costituito. Il gruppo *Fluxus*, anche prima di essere formalizzato come tale, era impegnato in una serie di attività differenti e spesso simultanee; risulta pertanto impossibile, o quantomeno scorretto, individuare tra queste un momento iniziale univoco a cui attribuire l'esclusiva paternità del movimento.

La fase iniziale di *Fluxus*, che il pioniere George Maciunas chiamò *proto-Fluxus*, è databile approssimativamente tra la metà del 1959 e l'inizio del 1960. Tuttavia, tale periodo non è richiudibile entro date certe: si tratta piuttosto di un processo in corso che continuò a evolversi in modo diverso fino alla prima metà del 1962. Tra la primavera e l'autunno del 1962, infatti, *Fluxus* entrò in una seconda fase – un periodo che alcuni storici hanno definito "eroico"¹ – che si protrasse almeno fino al 1964.

Il periodo *proto-Fluxus* e quello eroico sono distinguibili sia per la tipologia di lavori associati al movimento, sia per le modalità organizzative: nella prima fase gli artisti, spesso riuniti in piccoli gruppi, organizzavano le loro attività in modo indipendente e frammentato, mentre nella seconda fase la presentazione delle opere avveniva principalmente attraverso il sistema dei festival e il

complesso delle edizioni curate da Maciunas, che conferì al movimento una struttura più coesa e riconoscibile.

Nella fase *proto-Fluxus*, gli eventi e gli sviluppi più importanti riguardarono la creazione di un sistema attraverso cui le nuove idee su musica, performance, arte e poesia potessero essere diffuse e condivise. Questa urgente esigenza di trovare nuovi modi per distribuire e rendere accessibili le idee portò alla realizzazione di una pubblicazione chiamata *Fluxus*, che permetteva agli artisti di rendere visibili i loro lavori e di trovare nuove opportunità – sia a livello nazionale che internazionale – per presentarli a un pubblico più ampio e diversificato.

III LA FIGURA DI CAGE E LE SUE OPERE

John Cage è compositore e artista d'avanguardia statunitense, noto per il suo approccio radicalmente innovativo alla musica e all'arte. La sua carriera ha avuto un impatto significativo sulla musica contemporanea, in particolare nell'ambito della sperimentazione musicale. Cage è conosciuto soprattutto per aver introdotto il concetto di aleatorietà o indeterminazione, secondo cui le decisioni esecutive non sono fisse, ma lasciate al caso o al *performer*.

Un esempio emblematico di questo approccio è la sua composizione *Music of Changes*², del 1951, che si basa su un sistema di indeterminazione derivato dall'*I Ching*, l'antico libro cinese delle mutazioni. Cage lanciava tre monete sei volte per ottenere sei linee di un esagramma; ogni esagramma corrispondeva a una scelta musicale specifica: quale nota suonare, la durata della nota, l'intensità, l'eventuale presenza di silenzio. In questo modo, Cage trasformava il caso in una vera e propria tabella di decisioni musicali, sottraendo all'autore il con-

trollo intenzionale sulla composizione.

La sua opera *4'33"* (1952) è probabilmente la composizione più celebre e controversa della sua produzione. Si tratta di un pezzo strutturato in tre movimenti – Movimento I, Movimento II, Movimento III – in cui il musicista non suona alcun strumento, ma si limita a segnare la fine di ogni movimento con un gesto (ad esempio chiudendo il coperchio del pianoforte), restando in silenzio per l'intera durata del brano. Il "silenzio" non è mai assoluto: il pubblico è invitato ad ascoltare i suoni ambientali che riempiono lo spazio durante quel tempo. In realtà, il vero suono dell'opera è costituito dai rumori ambientali – colpi di tosse, fruscii, movimenti delle sedie – che diventano parte integrante della composizione. Quest'opera sfida radicalmente la concezione tradizionale di musica come suono prodotto intenzionalmente e pone l'accento sull'ascolto consapevole e sull'ambientazione sonora. Tale approccio rivoluzionò la musica sperimentale e ispirò artisti come Giuseppe Chiari, che avrebbe esplorato il concetto di suono e silenzio nelle sue opere.

Cage introdusse anche il concetto di **notazione grafica**⁴, una forma di scrittura musicale non convenzionale che permette ai musicisti di interpretare le partiture in modo soggettivo. Alcune indicazioni potevano essere rappresentate graficamente con linee, punti, simboli geometrici, liberando l'interprete dalla rigidità della notazione tradizionale. Questo aspetto sarebbe diventato centrale nelle sperimentazioni *Fluxus* e nell'opera di Chiari, che avrebbe sviluppato una personale forma di notazione visiva.

Oltre alla musica, Cage fu un grande promotore della contaminazione tra le arti e della fusione tra arte, performance e suono, e-

³ *Ibidem*.

⁴ La notazione grafica è un sistema alternativo di scrivere la musica che non usa le tradizionali note su pentagramma ma simboli, disegni o forme geometriche per indicare suoni, ritmi, e altre istruzioni grafiche.

¹ O. F. SMITH, *Fluxus: The history an Attitude*, San Diego State University Press, 1998, p. 38.

² S. SOLIMANO, *The Fluxus Constellation*, a cura di, Neos Edition, Genova, 2002, p. 90.

lementi che caratterizzarono profondamente il movimento *Fluxus*. Cage⁵ è noto anche per la sua tecnica di "preparare" il pianoforte, inserendo oggetti di vario tipo – pezzi di gomma o metallo, viti, dadi, bulloni – tra le corde dello strumento per alterarne radicalmente il suono prodotto. Questa preparazione modificava il timbro delle corde: alcune suonavano come percussioni, altre producevano suoni metallici o risonanze inaspettate. Ogni nota acquisiva quindi un colore sonoro unico, completamente diverso dal pianoforte tradizionale. Questa tecnica produsse suoni inusuali e ampliò enormemente le possibilità sonore dello strumento.

Un esempio significativo di questa tecnica è la composizione *Sonatas and Interludes* (1946-'48). L'opera è composta da sedici sonate e quattro interludi. Ogni brano ha una durata variabile, generalmente breve (dai due ai cinque minuti). Le sonate e gli interludi si alternano, creando un effetto simile a una *suite*⁶, ma con carattere profondamente sperimentale e innovativo.

Cage si avvicinò progressivamente alla filosofia buddhista Zen, e ciò si rifletté profondamente nella sua filosofia musicale. La musica doveva essere, secondo Cage, un'esperienza aperta e senza intenzioni predeterminate, in linea con il concetto Zen di "vuoto" e di accettazione piena del momento presente.

Questa visione filosofica avrebbe influenzato non solo la sua produzione artistica, ma anche l'intera generazione di artisti che gravitarono intorno al movimento *Fluxus*.

⁵ V. MORSELLI, *John Cage, la rivoluzione della musica*, Dino Audino editore, Roma, 2019.

⁶ La *Suite* in musica, è una composizione costituita da più pezzi brevi, chiamati movimenti, che vengono eseguiti uno dopo l'altro. Pur essendo collegati tra loro, possono avere carattere e tempo diversi. Le suite derivano da danze o stili musicali differenti, con particolare riferimento alla musica barocca (1600-1750). Esempio: Johann Sebastian Bach.

IV JOHN CAGE E LA SUA INFLUENZA SUL MOVIMENTO *FLUXUS*

John Cage è stato compositore, teorico musicale e artista statunitense, uno dei maggiori innovatori della musica del XX secolo. Le sue idee rivoluzionarie sul silenzio, l'indeterminatezza e l'uso del rumore e dei suoni quotidiani come materia musicale hanno trasformato profondamente la concezione di arte e di performance. Cage esercitò un'influenza diretta sul movimento *Fluxus*, soprattutto attraverso i suoi allievi e collaboratori: Allan Kaprow e Dick Higgins frequentarono i corsi di Cage presso la *New School for Social Research* di New York. Cage elaborò un concetto di performance come esperienza, insegnando che l'arte non è soltanto l'opera finita, ma l'interazione e il processo creativo stesso. Mostrò inoltre che musica, suono, azione e oggetti possono fondersi senza gerarchie prestabilite. *Fluxus* avrebbe adottato entrambi questi concetti: aleatorietà e casualità.

*Allan Kaprow e la profezia
sull'arte futura*

Allan Kaprow, nel suo articolo *The Legacy of Jackson Pollock*, pubblicato nel 1958 sulla rivista *Art News*, lanciò una profezia sul futuro dell'arte negli anni a venire, individuando nell'opera dell'*action painter* americano il punto di svolta per comprendere l'attitudine "concreta" calata nella vita quotidiana e decisa a formare una nuova sensibilità.

«Pollock⁷ ci ha lasciati al punto in cui ci dobbiamo preoccupare dello spazio e degli oggetti d'uso quotidiano, che siano i nostri corpi, i vestiti, le stanze o la vastità della 42^a strada. Insoddisfatti della suggestione degli altri sensi attraverso la pit-

⁷ A. KAPROW, *The legacy of Jackson Pollock*, in «Art News», 57 no. 6 October 1958, cft. H. FOSTER, Y.A BOIS, R. KRAUSS, B BUCHLOCH, *Arte dal 1900: Modernismo, Antimodernismo, Postmodernismo*, Zanichelli, Bologna, 2010, pp. 451-452.

tura, utilizzeremo le sostanze specifiche della vista, del suono, del movimento, degli odori, del tatto. Oggetti di qualsiasi genere costituiscono materia per la nuova arte: pittura, sedie, cibo, luci elettriche e neon, fumo, acqua, calzini usati, film, un cane e mille altre cose che saranno scoperte dalla nuova generazione di artisti. Questi creatori spavaldi non solo ci mostreranno, come se fosse la prima volta, il mondo che abbiamo sempre posseduto benché ignorato, ma ci renderanno partecipi di una serie di eventi e avvenimenti inauditi, trovati nei bidoni della spazzatura, negli archivi della polizia, nei corridoi degli alberghi, visti nelle vetrine dei negozi o per strada, sentiti nei sogni o nei peggiori incidenti. Come l'odore di fragole spacciate, la lettera di un amico, un tabellone che vende Drano; tre colpi alla porta, un graffio, un sospiro o una voce che legge incessantemente, un flash accecante "staccato", una bombetta: tutto diventerà materiale per questa nuova arte concreta. I giovani artisti d'oggi non hanno più bisogno di dire "sono un pittore" o "un poeta" o "un ballerino". Sono semplicemente "artisti". Tutta la vita è aperta a loro. Scopriranno il senso dell'ordinarietà per mezzo di cose ordinarie. Non tenteranno di renderle straordinarie, ma si limiteranno a stabilire il loro significato reale. Dal nulla inventeranno l'eccezionale o forse anche la nullità. La gente ne sarà deliziata oppure orripilata, i critici confusi o divertiti, ma queste, ne sono certo, saranno le alchimie degli anni Sessanta».

18 Happenings in 6 Parts

Allan Kaprow organizzò il primo happening: *18 Happenings in 6 Parts*⁸, un evento che segnò l'inaugurazione della Reuben Gallery a New York. Kaprow inviò ad amici e conoscenti un invito in cui si annunciavano i diciotto happening e dopo aver elencato data e luogo, si invitava il lettore

⁸ Allan Kaprow *18 Happening in 6 parts* a cura di Stephania Rosenthal, Eva Hermaran e André Lepecki Steide// Huserr & Write, 2002.

alla collaborazione con l'artista, il signor Allan Kaprow, per la realizzazione di tali eventi. «Come ognuna delle settantacinque persone presenti, lei sarà simultaneamente spettatore e protagonista», scriveva Kaprow nell'invito, spiegando che «l'artista crede di poter dare vita a una situazione nuova e avvincente».

L'annuncio dello spettacolo conteneva anche alcune precisazioni: «Lo spazio è stato diviso in tre camere, ognuna differente dalle altre per dimensioni e atmosfera». Veniva inoltre elencata la tipologia di illuminazione, i *collages* presenti alle pareti, le diapositive che avrebbero animato lo spettacolo. Infine, si annunciava che «con le sue azioni sceniche l'autore non intende significare nulla di chiaramente definibile. L'opera nel suo insieme è essenziale, concisa e di non lunga durata».

A tutti gli spettatori venne affidato un programma in cui si descriveva che la rappresentazione si divideva in sei parti e che ogni parte avrebbe contenuto tre *happenings* simultanei, mentre l'inizio e la fine di ogni atto sarebbero stati segnalati dal suono di un campanello.

Durante *18 Happenings in 6 Parts*, gli attori, divisi nelle tre stanze, compivano azioni apparentemente sconnesse: alcuni si muovevano nello spazio in modo lento e meccanico, fissando silenziosamente il pubblico; altri leggevano ad alta voce frasi da manifesti, con volto inespressivo, intervallando minuti di silenzio a frasi come: «Si dice che il tempo è assenza... noi conosciamo il tempo... spiritualmente... come attesa...» oppure «Ieri ero sul punto di parlare dell'arte, ma non riuscivo a cominciare...». Una donna spremeva arance, poi due uomini e due donne entravano nella prima camera con uno strumento musicale in mano e iniziavano a suonare, emettendo suoni striduli e indipendenti l'uno dall'altro.

Il pubblico, intanto, era talvolta spiazzato, talvolta divertito: alcuni intervenivano con parole o gesti, altri restavano silenziosi. Due interpreti svolgevano un'azione pittorica sulle pareti di plastica trasparente che dividevano due

delle tre stanze. Un attore entrava nella seconda stanza e portava una mano alla bocca, mentre l'altra la metteva sulla testa, rimanendo fermo così per qualche secondo, per poi abbassare entrambe le mani sui fianchi mostrando un grande sorriso. Rumori e suoni accompagnavano costantemente questo *collage* di azioni, gesti e parole, mentre gli spettatori erano invitati, a ogni suono di campanello, a cambiare stanza, interagendo con altri spettatori e con lo spazio, lasciandosi trasportare dalle sensazioni, dalle atmosfere e da ciò che accadeva. Infine, tutti gli attori iniziavano a leggere elenchi di parole ed esclamazioni monosillabiche. Le voci si mescolavano e si sovrapponevano in una confusione di "Eh", "Mmm", "Ma", "Sì", "Oooh"... Suonava il campanello per l'ultima volta e l'*happening* era terminato. Con gli *happenings* furono abbattute tutte le barriere tra *performers* e pubblico.

George Brecht e gli event scores

Anche George Brecht⁹ partecipò pienamente a questo clima culturale: una delle sue prime mostre, *Toward Events (An Arrangement)*, si tenne alla Reuben Gallery di New York tra il 16 ottobre e il 5 novembre 1959. Vennero esposte una serie di opere di carattere oggettuale, simili nella forma e nel vocabolario ai tratti espressi dall'assemblaggio e dalla combinazione di Robert Rauschenberg, dall'archivio e dalla collezione nell'opera di Joseph Cornell e Marcel Duchamp.

I visitatori di questa mostra erano invitati a maneggiare oggetti inclusi in vari contenitori esposti a parete o su tavoli. Un esempio è *The Case*¹⁰, pensato per essere usato da una o più persone che, dopo averlo aperto, potevano rimuovere il contenuto, utilizzarlo in modo appropriato alla sua natura, quindi richiuderlo. Mettendo in evidenza la connessione tra

score (istruzione su carta) e oggetto, l'invito spiegava che l'evento poteva avere una durata di 10-30 minuti e comprendeva tutte le possibilità tra l'interazione e l'indifferenza verso gli oggetti contenuti nella cassetta.

La convinzione di Brecht che «ogni oggetto è un evento e ogni evento ha una qualità oggettuale, sono più o meno intercambiabili» derivava sia dal suo *background* musicale che dalla lezione della fisica quantistica secondo cui «non c'è grande differenza tra energia e materia». Questa concezione permise a Brecht di passare dagli *event scores* agli oggetti e viceversa: dopo aver concepito le opere per la mostra *Toward Events* (1959) come un nuovo tipo di eventi basati sugli oggetti, Brecht iniziò a produrre oggetti basati su *event scores* (partiture) esistenti.

In questi anni Brecht si pose al confine tra le ricerche dedite all'assemblaggio di oggetti – spesso trovati e nella maggior parte dei casi usati – e la pratica concettuale basata sulla smaterializzazione dell'opera d'arte. Brecht fu uno dei migliori allievi di Cage e tra i primi a concepire e rielaborare l'impatto del suo pensiero, e straordinaria fu l'originalità con cui riuscì ad ampliare le sue fonti. In alcuni casi si esulò completamente dalla creazione dell'oggetto, mentre in altri l'oggetto era trovato, (ri)scoperto da Brecht, che successivamente scrisse uno *score* ad esso dedicato, evidenziando così il rapporto tra linguaggio e percezione. Nelle parole dell'artista, l'obiettivo era «assicurare che i dettagli della vita quotidiana, le costellazioni casuali di oggetti che ci circondano, smettano di passare inosservati». L'*event score* è tanto una critica della rappresentazione artistica quanto un gesto di resistenza ferma contro l'alienazione individuale, come accade in uno dei primi *score* in cui compare la parola "evento": *Motor Vehicle Sundown (Event)* del 1960.

«Ero sempre più insoddisfatto dell'enfasi posta sulla qualità puramente uditiva delle situazioni, tanto che nell'autunno del 1959

⁹ J. ROBINSON, *In the Event of George Brecht*, in A.M. Fischer (a cura di), *George Brecht Events: A Heterospective*, pp. 16–181, Walther König, Colonia, 2005, p. 88-89

¹⁰ *Idem*, p. 89.

avevo deciso di chiamare la mia mostra [...] di lavori più orientati agli oggetti *Towards Events*. La parola "evento" sembrava più vicina a descrivere l'esperienza totale, multisensoriale che mi interessava di qualsiasi altra. Nella primavera del 1960, in piedi nei boschi di East Brunswick, New Jersey, dove vivevo, aspettando che mia moglie uscisse di casa, in piedi dietro la mia station wagon Ford inglese, con il motore acceso e la freccia sinistra lampeggiante, mi venne in mente che da quella situazione si poteva ricavare un pezzo interamente "evento". Tre mesi dopo fu terminato il primo pezzo esplicitamente intitolato "evento", il *Motor Vehicle Sundown (Event)*».¹¹

L'idea e la formalizzazione degli *event scores* evolsero tra il 1959 e il 1962, fino a raggiungere la forma di un semplice cartoncino bianco recante poche righe dattiloscritte destinate a proporre un oggetto, un pensiero o un'azione. Alla mostra *Environments, Situations, Spaces*¹² del 1961 alla Martha Jackson Gallery – occasione in cui vennero esposti anche i lavori di Kaporow e Brecht – Kaporow riempì il cortile della galleria con mucchi di copertoni (*Yard*), impedendone l'accesso ai visitatori che non potevano uscire all'esterno se non addentrandosi con fatica, mentre Brecht presentò *Three Chair Event*. Nelle istruzioni per l'evento si leggeva: «Sedersi su una sedia nera, su una sedia gialla, e vicino su una sedia bianca». Per la mostra, la sedia bianca era perfettamente illuminata nel bel mezzo della galleria; nelle vicinanze, sul davanzale di una finestra, era collocata una fila

¹¹ G. BRECHT, *The Origin of events*, in *Brecht*, voce in «*Happening & Fluxus*». Cfr. catalogo della mostra a cura di H. Szeeman e H. Sohn, *Holnisher Kuntreverein, Kol*, 1970, al seguente link di G. Zanichetti: <https://s3.amazonaws.com/arena-attachments/759625/e4e5272d7696ae0d9c4fe5c8890d1a40.pdf>.

¹² A. KAPROW, *Yard 1961*, Hauser & Wirth, New York, 2009; cfr. G. E. SIMONETTI, *Fluxus Again! History of a Radical experience 1952-1962-2022*, catalogo a cura di, Montanari Editore, 2022, p. 89.

di tre *event-scores*; la sedia nera era posta in bagno, mentre la sedia gialla era fuori sulla strada e, quando Brecht arrivò per la visione privata, era occupata dalla madre di Claes Oldenburg impegnata in una conversazione.

Il New York Audio Visual Group e Chambers Street

A New York, una delle prime associazioni artistiche che organizzava performance era il *New York Audio Visual Group*: qui molti artisti e studenti di Cage si incontravano per discutere le loro idee e i loro interessi, e iniziarono a considerare l'idea di unirsi in gruppo per continuare il lavoro svolto durante le lezioni. Dick Higgins, nell'agosto del 1960, scrisse un documento formalizzando quali fossero gli intenti dell'*Audio Visual Group*, tra cui la necessità di provvedere a tutto l'occorrente per eseguire performance teatrali, letterarie, cinematografiche, artistiche in genere, di assistere gli artisti nella pubblicazione delle loro opere e nella diffusione attraverso periodici e riviste, e di incoraggiare la sperimentazione in tutte le arti.

Una delle prime grandi presentazioni pubbliche dell'*Audio Visual Group*¹³ si tenne nell'aprile del 1959 al Kauffman Concert Hall a New York sotto il titolo di *Program of Advanced Music*. Nel 1960 l'*Audio Visual Group* presentò un'altra performance pubblica presso il Living Theater a New York che prese il titolo di *New Music* e presentò i lavori di Dick Higgins, Jackson Mac Low e altri. L'influenza del pensiero di John Cage su questi artisti fu fondamentale: non a caso le manifestazioni da loro organizzate contenevano sempre nei titoli riferimenti diretti alla musica. La musica e il suono erano anche per *Fluxus* i primi destinatari di un cambiamento della percezione che poi si allargava alle altre arti, agli altri sensi.

Tra il 1959 e tutto il 1960 a New York si svolsero molte performance da parte di un gran numero di artisti. Inoltre, tra il 1960 e

il maggio 1961 si svolse la serie di *Chambers Street*, i cui eventi furono ospitati dalla AG Gallery a partire dal marzo 1961.¹⁴

Sebbene non ci fosse un collegamento diretto tra l'attività dell'*Audio Visual Group* e la serie di performance in Chambers Street, le seconde seguirono le prime sia nella struttura che dal punto di vista organizzativo.

La serie di *Chambers Street*¹⁵ venne organizzata dal compositore e musicista La Monte Young, che aveva frequentato corsi con John Cage a Darmstadt e si era trasferito da San Francisco a New York nel 1960. La serie fu concepita per essere un forum per la presentazione di lavori sperimentali nel campo della musica, della poesia, del teatro e di altre "nuove" forme artistiche. Il nome della serie non assomigliava a un titolo: venne desunto dalla strada in cui si trovava il *loft* che la ospitava, di proprietà di Yoko Ono. Le performance non nacquero per essere pubbliche, ma con un forte intento di ricerca e condivisione, come forma di sperimentazione o come *research art*. Le reazioni di chi assisteva a queste performance non erano sempre positive, ma contenevano già diversi accenni a quanto sarebbe avvenuto nelle manifestazioni Fluxus. Inoltre, si deve sottolineare il loro carattere di associazione di un insieme di artisti. Nel pubblico di *Chambers Street*¹⁶, in molte occasioni, si trovavano artisti che poi avrebbero preso parte al vero e proprio *Fluxus*, tra i quali la figura di George Maciunas.

George Maciunas e la nascita del nome "Fluxus"

L'invito a Maciunas arrivò direttamente da La Monte Young, che lo conobbe durante i corsi tenuti dal compositore Richard Maxfield alla *New School*, l'anno successivo a quelli di Cage. Fu in Chambers Street che Maciunas¹⁷ entrò in contatto con molti dei

¹⁴ *Idem*, p. 42.

¹⁵ *Idem*, pp. 47-48. Cfr. S. SOLIMANO, *cit.*, p. 93.

¹⁶ O. F. SMITH, *cit.*, p. 47.

¹⁷ O. F. SMITH, *op. cit.*, pp. 50-51.

¹³ O. F. SMITH, *cit.*, p. 41.

futuri membri di Fluxus e con le sperimentazioni artistiche più avanzate di quel momento.

Maciunas, negli stessi anni, aveva concluso gli studi in architettura, design e storia dell'arte, e decise di aprire insieme al socio in affari Almus Salcius la AG Gallery. Maciunas aderì a questo progetto proprio per poter disporre di una sede in cui organizzare e ospitare eventi multidisciplinari, non legati esclusivamente all'arte visiva. In seguito ad alcune presentazioni e al rapporto con Maxfield e Young, Maciunas decise di organizzare una serie di performance dal titolo *Musica Antiqua et Nova*, presentate per «ravvivare la policromia in cui la musica concreta è stata scoperta in epoca medievale e rinascimentale – alla frontiera tra l'antica e la musica veramente nuova».

Gli artisti e, a volte, le composizioni presentate alla AG Gallery e nel *loft* di Chambers Street erano molto simili, in alcuni casi sovrapponibili; ciò che le distingueva era l'attività organizzativa di Maciunas, che iniziò a creare quello che sarebbe stato uno dei tratti distintivi di Fluxus: la comunicazione. Altra differenza tra le azioni tenutesi presso il *loft* di Yoko Ono e quelle organizzate da Maciunas era la presenza di una dose di intrattenimento: ciò è riscontrabile sia a livello linguistico – visto che in molti inviti compariva la parola *vaudeville* – sia nei contenuti delle performance.

In questo stesso clima, Maciunas avviò l'impresa di *An Anthology* con Young e Mac Low, progetto anticipatorio per la nascita della parola "*Fluxus*". Pensavano a una rivista e, naturalmente, per avviarla era necessaria una collaborazione economica, che venne richiesta durante uno degli eventi organizzati alla AG Gallery nella manifestazione *Musica Antiqua et Nova*, tra il 1959 e il 1960.

In un'intervista successiva, Maciunas raccontò:

«**GM**¹⁸: No. Quindi fondamentale fu io da solo che alla fine

determinai che avremmo chiamato quel nome, e la ragione era i vari significati che si trovano nel dizionario, sai, così che ha significati molto ampi, molti significati, un po' divertenti. A nessuno sembrava importare comunque come l'avremmo chiamato perché non c'erano riunioni formali di gruppo o altro.

LM: Il nome fu pensato inizialmente per riferirsi a...

GM: Solo alla pubblicazione.

LM: Una pubblicazione chiamata...

GM: Fluxus, e basta, doveva essere come un libro, con un titolo, tutto qui».

Una rivista, una pubblicazione e nient'altro: Maciunas raccontò la venuta alla luce di una delle idee migliori come pura casualità.

Entro la fine del 1961, Maciunas aveva progettato i primi sei numeri della rivista mai pubblicata, attribuendo a sé stesso il ruolo di editore e caporedattore, con un fitto programma di uscite dal 1962 e poi su base trimestrale. Gli argomenti della rivista avrebbero voluto fornire un'ampia panoramica sui fenomeni culturali multidisciplinari. Maciunas prevedeva di includere articoli sulla musica elettronica, l'anarchismo, il cinema sperimentale, il nichilismo, gli *happening*, il lettrismo, la poesia sonora e anche la pittura, con numeri tematici dedicati agli Stati Uniti, Europa occidentale, Europa dell'Est e Giappone.

An Anthology: la prima pubblicazione Fluxus

Il primo numero della rivista *Fluxus* avrebbe dovuto ospitare un'antologia di opere, seguita da pagine dedicate ad articoli, saggi e interviste. Maciunas prese atto che il progetto della rivista *Fluxus* non avrebbe visto la luce; quindi, procedette con i materiali ceduti da Young e Mac Low per la realizzazione del volume *An Anthology*¹⁹, stampato per la pri-

¹⁸ Fluxus_The_History_of_an_Atitude_1998.pdf

¹⁹ G. MACIUNAS, *Foundation- Table of Contents per An Anthology*, e <https://www.fondazionebonotto.org/en/collezione/fluxus/collective/artistsbook/2449.html>.

ma volta solo nel 1963, pur essendo pronto dal 1961. Fu la prima pubblicazione *Fluxus*: non un catalogo, ma un'antologia con venticinque voci coniugate nel segno della discontinuità. Temi, contenuti, autori e anche carte di colori e grammature diverse, buste, spartiti, diagrammi, saggi, partiture: non c'era ordine di lettura, non c'era epilogo, ma un accadimento linguistico delimitato dal confine delle pagine, nell'intento di negare ogni possibile gerarchia formale e autoriale.

I diagrammi di Maciunas

Maciunas, durante i suoi studi di arte, grafica e architettura alla Cooper Union (1949-1952), musicologia (1952-1954) e storia dell'Arte (1955-1960) a New York, aveva sviluppato grafici come *Chronology of Russian History* e *History of Art Charts*. Aveva riprodotto molti diagrammi con diligenza scientifica, ma aveva anche archiviato alcuni selezionati esempi o li aveva ridisegnati a scopo dimostrativo.

I numerosi diagrammi che creò tra il 1953 e il 1973²⁰ dimostrarono casualità storiche in modo graficamente innovativo.

Maciunas strutturò relazioni molto complesse tra aspetti politici, culturali, storici, economici, poetici ed estetici; i suoi diagrammi possono essere letti come una cronologia culturale che predeterminò la struttura geo-storica del movimento *Fluxus*. Questi grafici avevano scopi educativi e creativi, e anche uno scopo promozionale: nel dimostrare che Fluxus era l'erede di una serie di movimenti d'avanguardia del Primo Novecento (Dadaismo, Futurismo e Surrealismo), continuavano una sottocultura artistica sovversiva.

Fluxus si distinse per la sua radicale opposizione all'arte tradizionale e al mercato dell'arte.

Il gruppo *Fluxus* ebbe due grandi padri che gli insegnarono l'ipocrisia del "Tutto è Arte" e del "Tutti possono fare arte": si trattava di

²⁰ K. FRIEDMAN, *The Fluxus Reader*, Academy Edition, 1998; S. SOLIMANO, *cit.*, p. 88.

Duchamp e di John Cage. Senza di loro, *Fluxus* non sarebbe esistito.

Nel diagramma di Maciunas per *Contemporary Man*²¹, realizzato nel 1966, troviamo una rappresentazione visiva della rete di influenze storiche, artistiche e culturali che portarono alla nascita di *Fluxus*. L'intento era quello di dimostrare le radici storiche e la legittimità del movimento, facendolo apparire come punto d'arrivo naturale di una lunga tradizione di avanguardie radicali.

Graficamente, il diagramma ricorda un albero o un flusso di linee che si intrecciano, in cui *Fluxus* compare come risultato di molteplici percorsi.

Non è solo un diagramma, ma una sorta di manifesto visivo che racconta la visione di Maciunas: il *Fluxus* non come episodio isolato, ma come parte di un'evoluzione continua delle arti del XX secolo. Il diagramma è pensato anche come modello culturale che contrappone "uomo letterato" (Platone, Darwin, Harpo Marx) e "uomo post-letterato" (Cézanne, Joyce, Groucho Marx). L'uso del grafico serve a spiegare il contesto culturale e sociale come elementi centrali per comprendere i fenomeni umani: il pensiero – cioè, le idee e i modelli – e la pratica – che riguarda le azioni e i comportamenti nella vita quotidiana.



21

<https://fluxusfoundation.com/exhibitions/george-maciunas-point-dappui/contemporary-man/>

V

IL FERTILE HUMUS TEDESCO E LA NASCITA DI UNA RETE OLTREOCEANO

Maciunas, nel 1961, si trasferì in Europa accettando un impiego come designer grafico per l'esercito americano presso la base di Wiesbaden, in Germania. Il trasferimento, quasi forzato, invece di decretare la fine della stagione delle sperimentazioni e delle performance ospitate nella galleria di New York, divenne l'occasione per allargare la cerchia dei contatti e riprendere in toto il progetto *Fluxus*.

La situazione tedesca in quegli anni era al centro di una fervida attività artistica sperimentale, soprattutto in campo musicale, tanto da essere definita il centro della nuova musica europea. Varie città e molti istituti operavano sulle nuove frontiere della musica concreta e della musica elettronica, e in molti di questi centri operativi lavoravano diverse figure che sarebbero poi entrate di fatto nella rete *Fluxus*.

Darmstadt era la sede dei corsi estivi di Nuova Musica, nei quali anche John Cage tenne diversi seminari; nella stessa città, Emmett Williams e Daniel Spoerri parteciparono e animarono il *Darmstadt Circle*²² per la poesia concreta e il teatro dinamico. Colonia, invece, con la *Westdeutscher Rundfunk* guidata da Karlheinz Stockhausen, era il punto di riferimento per la musica elettronica, ma anche un luogo di ritrovo per le ricerche sonore nel quale si incontrarono spesso Nam June Paik, Wolf Vostell e Ben Patterson, grazie alla presenza della Galleria Parnass.

Maciunas portò avanti i suoi propositi di radunare in Germania artisti americani ed europei per proseguire la strada già seguita a New York. Cercò di selezionare alcuni luoghi che potessero diventare sede di una serie di concerti e scelse il museo di Wiesbaden, facilitato dalla conoscenza di Jean-Pierre Wilhelm, critico e direttore. Nel frattempo, il lavoro di gestazione della pubblicazione

²² O. F. SMITH, *cit.*, pp. 64-65.

Fluxus portò Maciunas a intrattenere continui rapporti diretti con gli artisti residenti in Germania ed epistolari con gli artisti rimasti a New York, in particolare con Dick Higgins.

Gli eventi precursori: Après John Cage e Neo-Dada in der Musik

Nel giugno del 1962, Maciunas e Benjamin Patterson²³ organizzarono una serata di performance presso la Galerie Parnass, a Wuppertal come evento collaterale di una mostra di pittura astratta. La serata, intitolata *Après John Cage*, vide la lettura di un testo di Maciunas in cui si enfatizzava l'idea di un'arte e di una musica concreta come reazione all'astrazione, utilizzando il termine "concreto" come espressione del *readymade* di Duchamp.

Nello stesso periodo, Paik stava lavorando a un evento che si tenne al Chamber Theatre di Düsseldorf²⁴, intitolato *Neo-Dada in der Musik*. Entrambe le manifestazioni furono prototipi dei festival successivi e le performance che li animarono ebbero un carattere marcatamente azionistico.

Parigi e la Galerie Légitime

Nel luglio 1962 si svolse a Parigi un evento considerato tra gli anticipatori della diffusione, ormai imminente, di *Fluxus* come gruppo e come etichetta condivisa Robert Filliou²⁵ organizzò una mostra di Ben Patterson all'interno della sua *Galerie Légitime*. L'idea era quella di produrre un evento itinerante e diffuso attraverso le strade, gli autobus e le metropolitane che portassero da un punto all'altro della città durante tutto l'arco della giornata. Nel percorso, Filliou raccolse nel suo "cappello-galleria" piccoli oggetti prodotti o trovati da Patterson.

Questo vagare senza meta – la *dérive* – fu anche il pretesto per presentare una performance con opere di Young, Brecht, Maciunas, Higgins e altri, intitolata *Sneak Preview: Fluxus, Happening, Environment, Poems, Dan-*

²³ *Idem*, p. 89.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Idem*, p. 98.

ces, *Compositions*, ospitata alla Galerie Girardou. L'evento segnò un momento cruciale nella costruzione di un'identità collettiva per il nascente movimento, connettendo artisti e pratiche da entrambe le sponde dell'Atlantico.

VI IL PRIMO FESTIVAL DI WIESBADEN E IL TOUR EUROPEO

Nell'agosto del 1962 fervevano i preparativi per il primo grande festival che avrebbe dovuto riunire ufficialmente il gruppo *Fluxus*, in un periodo di accese discussioni sui profili degli artisti da invitare e sulla linea precisa che queste scelte avrebbero potuto dare al gruppo in futuro.

Maciunas e Paik si trovarono in disaccordo sull'invito a Stockhausen: l'artista lituano era convinto che, per mettere l'accento su una "vera" nuova musica, fosse necessario spostare l'attenzione sugli esiti post-cageani – nei quali si inserivano gli eventi e le azioni sonore non strumentali – tralasciando tutto ciò che li precedeva sia cronologicamente che concettualmente. La posizione di Paik era diversa: puntava piuttosto alla presentazione di un panorama il più possibile allargato, vario e di carattere internazionale. Il Festival di Wiesbaden²⁶ prese il titolo di *Fluxus Internationale Festspiele Neuester Musik* e si svolse presso l'Hörsaal dello Städtische Museum dal 1° al 23 settembre del 1962. Fu un evento capace di segnare un'epoca e divenire un mito.

La struttura del festival

Il programma del festival si snodò attraverso quattro fine settimana del mese di settembre, ospitando un totale di quattordici concerti. In un primo momento la suddivisione seguì un criterio tematico che rispecchiava i desideri di Maciunas: dalle composizioni per pianoforte a quelle per altri strumenti musicali e voce,

dagli *happening* alla musica concreta fino alle registrazioni su nastro magnetico. L'ordine dei concerti subì variazioni per l'impossibilità di alcuni artisti a presentarsi, e queste modifiche diedero luogo ad alcune peculiarità tipiche di *Fluxus*.

Nel primo fine settimana la tendenza delle *performance* fu prevalentemente musicale, ma durante il secondo e il terzo fine settimana vennero presentate opere di Emmett Williams destinate a diventare segni di riconoscimento del movimento, come:

. **Poems for Chairs:** le sedie diventavano strumenti sonori e l'esecutore doveva muoverle, spostarle o utilizzarle in modi diversi.

. **Poems for Tables:** stesso principio, ma con i tavoli come fonte di suono e gesto – rumori, battiti, colpi trasformavano il tavolo in uno strumento poetico.

. **Poems for Benches or Other Sound Sources:** qui l'indicazione si apriva non solo alle panche, ma a qualsiasi altra forma sonora. Era la più libera delle tre: chi eseguiva poteva scegliere oggetti diversi e inventare la *performance*, trasformando lo spazio in un palcoscenico sonoro.

Questi erano esempi di poesia concreta e azione sonora in cui il testo era più un'istruzione che una composizione tradizionale. Si allargava così la possibilità di lasciare aperta e libera la volontà del performer che, nella sintetica descrizione delle istruzioni, trovava ampi spazi per l'improvvisazione.

Performance paradigmatiche

Fu questo il caso, per esempio, di *Danger Music No. 2*²⁷, concepita da Dick Higgins e interpretata con Alison Knowles. Mentre Higgins era seduto al centro della scena, Knowles entrava con un paio di forbici e iniziava a tagliargli i capelli; sullo sfondo si vedevano circolare aerei di carta. Terminato il taglio, Higgins si

rompeva delle uova sulla testa completamente rasata, facendole cadere a terra e sul pubblico. Mischiano il burro e le uova sulle mani, Higgins scendeva poi tra il pubblico sporcando le mani di molti partecipanti. Eppure, l'*event score* del pezzo recitava sornione: «*Hat. Rags. Paper. Heave. Shave*».

La documentazione relativa alle esibizioni è scarsa, ma esistono alcune serie di fotografie, qualche singola registrazione audio e un filmato girato dalla televisione. È interessante osservare come, oltre alle istruzioni stampate o dattiloscritte sugli *event scores*, gli artisti dessero un titolo ad alcune opere. Il titolo era componente fondamentale della poetica dei *Fluxers*. Dick Higgins, per esempio, diede ad una delle sue *performance* il titolo *Requiem for Wagner the Criminal Magician*, spazzando via, qualora fossero sorti, i dubbi sulla definizione di quella cosiddetta cultura accademica contro cui il *Festspiele* tanto si voleva accanire.

L'esecuzione di *Piano Activities*²⁸, azione ideata da Philip Corner e compiuta da un gruppo di performer tra cui Maciunas, Higgins, Patterson ed Emmett Williams, fu a tutti gli effetti simbolica e paradigmatica dello spirito antiaccademico. Gli interpreti si accanirono su un pianoforte a coda con martelli, bastoni e perfino una sega, fino a quando lo strumento – emblema della musica classica e principe dell'orchestra – non venne completamente distrutto, ovviamente attraverso la produzione di una sessione rumorista.

Caratteristiche delle performance Fluxus

²⁶ O. F. SMITH, *cit.*, p. 122; S. SOLIMANO, *cit.*, p. 18.

²⁷ O. F. SMITH, *cit.*, pp. 114-115.

²⁸ *Ibidem*.

Le performance *Fluxus* erano certamente intermediali, nel senso che si collocavano a cavallo tra le varie discipline, come la musica e le arti visive. Ogni composizione era focalizzata su un singolo evento, isolato da qualsiasi altra azione e presentato come una prospettiva rivoluzionaria che rompeva con le idee comuni su cosa fosse la realtà nella sua assenza.

Uno dei tratti distintivi degli eventi *Fluxus* risiedeva nella semplicità strutturale che i suoi protagonisti erano soliti collocare in una tradizione varia e complessa, da Marcel Duchamp a John Cage, passando per il Bauhaus. Gli *event-scores* su cui si basavano le prestazioni erano sempre brevi, concisi, esteticamente minimali, anche quando la loro esecuzione aveva durata indeterminata e si apriva alle possibilità dell'improvvisazione.

In Memoriam to Adriano Olivetti

Un esempio significativo è *In Memoriam to Adriano Olivetti*²⁹ di George Maciunas. L'opera fu presentata in diverse versioni e contesti performativi, ad esempio a Wiesbaden, Copenaghen e Amsterdam. Venivano utilizzate strisce di carta provenienti dalle macchine calcolatrici Olivetti e i performer leggevano i numeri stampati: quando compariva il numero assegnato a ciascuno di loro, compivano un'azione specifica.

Lo *score* recitava:

Ogni artista sceglie un numero qualsiasi da un rotolo di carta usato per calcolatrice. L'interprete esegue l'azione prescelta ogni volta che il suo numero appare in una riga. Ogni riga indica il battito del metronomo. Possibili azioni da eseguire a ogni apparizione del numero:

1. Sollevare o abbassare la bombetta
2. Produrre suoni con la bocca, con le labbra, con la lingua
3. Aprire o chiudere ombrelli, etc.

²⁹ O. F. SMITH, *cit.*, p.147 (v. p. 301 versione eseguita al buio)

L'eredità del festival

Il festival di Wiesbaden ebbe un successo mediatico notevole. La dissacrazione di un luogo deputato alla cultura, lo straniamento e, in alcuni casi, la riluttanza del pubblico convinsero Maciunas e compagni di essere sulla buona strada. Il festival di Wiesbaden, concepito e organizzato come il primo di una serie di manifestazioni multi-concerto per la Nuova Musica, era invece diventato uno stimolo per la formazione di un gruppo – *Fluxus* – e per la diffusione di una sensibilità radicalmente diversa che avrebbe segnato profondamente l'arte contemporanea.



La rete europea crebbe rapidamente e molti artisti *Fluxus* vennero invitati a partecipare a numerosi eventi, anche se questi talvolta non erano diretta emanazione del gruppo, portando comunque avanti sperimentazione e ricerca.

Il Festival of Misfits a Londra

Dal 23 ottobre all'8 novembre del 1962 si tenne a Londra il *Festival of Misfits* presso la Gallery One, presentato con la seguente serie di dichiarazioni provocatorie:

«*Se sei troppo di successo e hai nostalgia dei giorni in cui non lo eri*

se sei senza successo e spero che un giorno il successo non bussì alla tua porta

se sei troppo bella e trovi che gli uomini per strada siano fastidiosi se sei brutta, signora, e desideri essere bella

se dormi profondamente la notte e senti che è uno spreco di tempo se soffri di insonnia e hai tempo sulle mani

se hai denti e niente carne se hai carne e niente denti
[...]

allora vieni a vedere il Festival of Misfits costruito da persone che a volte dormono

profondamente, a volte no; a volte hanno fame, a volte sono ipernutrite; a volte

si sentono giovani, ricche e belle, a volte vecchie, brutte e povere; a volte credono in

sé stesse, a volte no; a volte sono artisti, a volte no. Facciamo musica che non è

Musica, poesie che non sono Poesia, dipinti che non sono Pittura, ma musica che può

adattarsi alla poesia, poesia che può adattarsi ai dipinti, dipinti che possono adattarsi a...

*qualcosa, qualcosa che ci dà la possibilità di godere di una fantasia felice e non specializzata».*³⁰

Il programma della manifestazione londinese si divideva in due parti: una ospitava all'interno del-

la galleria installazioni e opere interattive, l'altra era composta da una serie di performance di artisti *Fluxus* e affini, organizzata da Daniel Spoerri.

Il tour europeo:

Copenaghen, Parigi, Düsseldorf

Il tour europeo dei festival proseguì, non senza difficoltà soprattutto economiche, con i *Festspiele Fluxorum* di Copenaghen e Parigi.³¹ Dal 23 al 28 novembre i concerti si svolsero presso la Nikolaj Kirke grazie all'intervento di un artista danese che prese parte attivamente alle manifestazioni del gruppo: Arthur Køpcke.

A Parigi il festival approdò il 5 dicembre per una breve durata. Da lì a poco, infatti, attraverso la relazione con Jean-Pierre Wilhelm, Maciunas entrò in contatto con Joseph Beuys per l'organizzazione di un festival *Fluxus* presso l'Akademie der Künste di Düsseldorf, dove l'artista tedesco era docente.

In questi ultimi festival si affermò un processo di selezione e riduzione dei concerti: da quattordici a sei-sette, fino a due-tre. Si verificò anche una diminuzione dei partecipanti, verso un'idea più precisa che man mano eleggeva una tipologia di azioni come nucleo centrale dell'azione di *Fluxus*. Gli artisti partecipavano al gruppo e ne facevano parte attiva, ma continuavano anche a partecipare ad eventi e mostre in modo individuale.

Il Manifesto Fluxus

George Maciunas, dopo i primi festival (Düsseldorf nel 1962, Wiesbaden nel 1962 e Copenaghen nel giugno 1963), scrisse il *Manifesto Fluxus*. Il manifesto, redatto da Maciunas nel 1963 in modo provocatorio, delineava il movimento come una reazione radicale alle convenzioni artistiche tradizionali. Maciunas proponeva un'arte accessibile a tutti, lontana dal mercato e dall'elitismo, e criticava l'idea dell'artista come figura isolata o "star" dell'arte.

Un concetto centrale del manifesto era quello di *purge* (purgare), inteso come la necessità di liberare l'arte da pratiche obsolete, illusionistiche o commercializzate, sostituendole con forme più concrete, semplici e partecipative. Allo stesso tempo, Maciunas denunciava l'europeismo, ossia la predominanza della tradizione europea nell'arte, considerata troppo rigida e accademica; *Fluxus* mirava così a un approccio più globale, aperto a diverse culture e tradizioni artistiche.

L'arte, secondo *Fluxus*, doveva integrarsi nella vita quotidiana, combinare discipline diverse – musica, teatro, poesia, arti visive – e trasformarsi in performance, *happening* e azioni condivise, caratterizzata da leggerezza, ironia e collaborazione tra artisti e pubblico.

Molti artisti e critici hanno espresso una loro opinione definendo *Fluxus*: per alcuni fu una parentesi attraverso cui passano, per altri un fenomeno a cui aderirono e collaborarono attivamente.

Exposition of Music – Electronic Television

A pochi mesi dal Festival di Düsseldorf si svolse un evento di grande interesse per il panorama *Fluxus* e per l'intera scena artistica del decennio: l'11 marzo 1963 Nam June Paik inaugurò la sua prima grande mostra personale nella casa privata del gallerista, Rolf Jährling, lo stesso della Galerie Parnass³². Il titolo scelto da Paik, *Exposition of Music – Electronic Television*, annunciava uno spettacolo straordinario: ben quattro pianoforti preparati, oggetti sonori meccanici, vari registratori e impianti a nastro, dodici televisori modificati e la testa di un bue appena macellato sopra l'ingresso componevano lo spettacolo che attendeva i visitatori.

I giornali dell'epoca riportarono le reazioni stupite del pubblico che visitò la mostra, distribuita su tutta la casa, facendo esperienza di un "evento totale". Maciunas

espose opere degli artisti Fluxus in un comparto della mostra di Paik: nello spazio di una cucina, con l'aiuto di Tomas Schmit, allestirono una delle prime mostre in cui comparivano le *playing cards*, i *puzzle* e gli *hospital events* di Robert Watts, alcune *event cards* di George Brecht, insieme a opere di Ben Vautier e dello stesso Schmit.

La scelta privilegiava il canale performativo, come accadeva nei contemporanei festival, ma in questo caso il pubblico veniva invitato a compiere i gesti e le azioni riportate su *cards* e *scores*. L'intento era trascinare i visitatori a un coinvolgimento attivo lasciando istruzioni da seguire, in cui gli artisti non erano protagonisti né presenti.

I festival di Amsterdam, Den Haag e Nizza

Seguì un festival ad Amsterdam e Den Haag in Olanda, ripercorrendo quanto era accaduto in Danimarca e Francia. Maciunas e Ben Vautier inaugurarono il 25 luglio del 1963 il *Festival d'art total*,³³ arte a cielo aperto che prevedeva l'utilizzo delle strade della città. Sostenuta da Maciunas, Ben fu attratto dall'idea dell'arte totale e scrisse alcune definizioni, spingendosi fino a voler firmare il cielo di Nizza.

Ben dichiarò in seguito di aver persino adattato molte delle sue *piece* denominate *Theater of Shock*, trasformandole in azioni Fluxus specificamente pensate per il contesto ambientale come *real life events*, in cui era prevista l'azione del pubblico. Di queste performance facevano parte *A Walk into the Sea*, in cui l'artista si immergeva completamente vestito camminando sulla banchina del porto di Nizza fino a immergersi completamente nell'acqua³⁴, e *Lavarsi i denti per strada*, in cui l'azione quotidiana solitamente svolta in un bagno privato veniva teatralizzata e resa pubblica.

³¹ O. F. SMITH, *cit.*, pp. 131-132, 151.

³² *Idem*, p. 156.

³³ *Idem*, p. 188.

³⁴ S. SOLIMANO, *cit.*, pp. 108-109.

Il ritorno a New York e il Fluxshop

Dopo due anni di tour europei, *Fluxus* tornò ad assumere New York come proprio centro produttivo. Lo spostamento di asse fu dovuto in gran parte al ritorno di George Maciunas nella Grande Mela. Il 1964 fu un anno di passaggio e di trasformazione per la compagine Fluxus, un anno nel quale si delinearono nuove traiettorie, si conclusero esperienze e si precisarono alcuni sviluppi finora solo accennati o non ancora portati a termine: progetti che erano stati lasciati da parte per far posto alla stagione dei festival, in particolare il comparto editoriale di interesse per Maciunas e lo stretto gruppo che lavorava con lui.

L'anticipo della nuova fase si vide già negli ultimi mesi del 1963, quando Maciunas decise di realizzare un quartier generale come *base Fluxus*. La sede divenne il *loft* al 359 di Canal Street e venne suddivisa in due spazi con caratteri differenti: il *Fluxshop*³⁵, in cui esporre i materiali editoriali prodotti e gestire la vendita, e la *Fluxhall*, in cui organizzare e ospitare performance o cicli di eventi.

Il centro operativo, come sostennero gli artisti che lo frequentavano, non aveva una funzione commerciale: il pubblico era composto per lo più da musicisti e appassionati. Al contrario, la possibilità di operare in un luogo fisso fornì finalmente le condizioni adatte allo sviluppo del comparto editoriale.

La rivista cc V TRE

Il primo numero della rivista *cc V TRE* venne pubblicato nel gennaio 1964 e sarebbe diventato l'organo ufficiale di *Fluxus*.

Venne stampata in un formato tabloid costituito da un foglio unico ripiegato, in cui venivano raccolte foto d'epoca, dichiarazioni di vario genere e annunci pubblicitari che rimandavano a un festival *Fluxus* previsto nel mese di maggio a New York e alle prime pubblicazioni edite.

Il titolo *cc V TRE*³⁶ era tratto da un'insegna luminosa con alcune lettere fulminate, generata da questa intermittenza. Nella rivista tutto ciò che veniva pubblicato – sia la disposizione di articoli che di fotografie – era basato sulla casualità. Sulla stessa pagina potevano essere accostati una vignetta di Robert Morris, una poesia di Dieter Roth, una frase di Claes Oldenburg e una mini-poesia di Ruth Krauss senza apparenti richiami logici o tematici, incarnando perfettamente lo spirito anarchico e antigerarchico del movimento.



VIII LO SVILUPPO DI *FLUXKIT*, *FLUXBOXES*, *FLUXFILM*: DALL'EVENTO AL MULTIPLO

La seconda metà degli anni Sessanta rappresentò per *Fluxus* un punto di svolta. La rete di rapporti creata attraverso un'intensa attività di corrispondenza si allargò a figure non solo di artisti, ma dai profili più vari, compresi coloro che si trovavano in Europa dove in precedenza si erano aperte collaborazioni di vario genere.

La divisione geografica del movimento

Maciunas decise di fare una sorta di divisione del globo in quattro parti, affidando la leadership di ciascun quadrante ai rispettivi colleghi:

Ken Friedman venne nominato direttore del *Fluxus West* nel 1966.

Milan Knížák, artista ceco, fu responsabile del *Fluxus East*.

Per Kirkeby a Copenaghen guidò il *Fluxus North*.

Ben Vautier a Nizza fu capo del *Fluxus South*.

L'apertura dei *Fluxshop*³⁷ nel Nord Europa contribuì significativamente alla diffusione del movimento. Amsterdam, attraverso Willem de Ridder, divenne il centro principale negli anni tra il 1964 e il 1965. Seguirono quello di Copenaghen in Danimarca con Arthur Køpcke, Londra nel 1966 seguito dall'editore Barry Miles con opere di Yoko Ono e con la *Galerie Légitime* di Robert Filliou, e infine, tra il 1966 e il 1967, Parigi con Ben Vautier e Robert Filliou.

³⁵ G. E. SIMONETTI, *cit.*

³⁶ O. F. SMITH, *cit.*, p. 219.

³⁷ *Idem*, pp.218-221.

*Dalle performance ai multipli:
Fluxboxes e Fluxkit*

In questi anni si assistette a un passaggio di testimone: l'evento e l'azione dal vivo che avevano caratterizzato tutta la stagione dei festival lasciarono il posto alla produzione di *Fluxboxes*³⁸, piccole scatole – spesso di cartone o plastica – che contenevano oggetti, testi, immagini o istruzioni create da artisti *Fluxus*. Ogni scatola era un'opera d'arte in sé, ma allo stesso tempo parte di un sistema più ampio, pensato per essere economico, portatile e accessibile.

L'idea era di opporsi all'arte come oggetto unico e costoso: con queste scatole gli artisti diffondevano un'arte "democratica", spesso ironica e sperimentale. Queste scatole sostituivano, in un certo senso, il concetto tradizionale di museo, portando l'arte direttamente nelle mani del pubblico.

I *Fluxkit*, invece, erano raccolti più grandi e articolati, spesso in forma di valigetta, che contenevano più *Fluxboxes* o altri materiali. In pratica erano delle "compilazioni" o "archivi portatili" del movimento, messi insieme da Maciunas come se fossero una sorta di catalogo vivente e interattivo.

I Fluxfilm

La *Fluxus Films Anthology*³⁹ raccolse i film *Fluxus*, una serie di quarantadue cortometraggi della durata variabile tra i dieci secondi e i dieci minuti. Questi film si caratterizzavano per un'attenzione al mezzo e alla forma piuttosto che al contenuto narrativo e alla struttura tradizionale. I film *Fluxus* erano autoreferenziali, ripetitivi, talvolta creati senza telecamera o costituiti da una singola inquadratura fissa.

Un esempio significativo è *Disappearing Music for Face* (1966, 11-15 secondi), girato da Peter Moore con protagonista Yoko Ono e basato sulla partitura di Mieko Shiomi. Gli interpreti iniziavano con un sorriso per arrivare gradualmente a un non-sor-

riso. Yoko era ripresa in primo piano in questo corto, permettendo di vedere i cambiamenti minimi che si verificavano durante l'azione. Il film veniva proiettato a rallentatore, amplificando la percezione del mutamento impercettibile dell'espressione facciale e trasformando un gesto quotidiano in un evento meditativo e concettuale.

Questo passaggio dall'evento performativo al multiplo riproducibile rappresentò una evoluzione strategica del movimento: *Fluxus* non rinunciava alla sua carica rivoluzionaria, ma la rendeva diffondibile, accessibile e replicabile, mantenendo intatta la sua filosofia anti-elitaria e anti-mercato.



**IX
LA FIGURA DI
GIUSEPPE CHIARI**

Giuseppe Chiari⁴⁰ nacque a Firenze nel 1926. Dopo aver conseguito la maturità scientifica al liceo, proseguì gli studi universitari in Matematica e Ingegneria tra il 1946 e il 1950. Parallelamente si dedicò agli studi di pianoforte e composizione, con un particolare interesse per la musica jazz.

*Le origini jazzistiche
e la formazione*

Il suo approccio alla musica avvenne all'interno del mondo jazzistico. Nel 1947 fu infatti tra i fondatori del Circolo degli Amici del Jazz di Firenze. Il fatto che la sua formazione musicale si svolgesse all'interno dell'ambiente jazz, sotto l'impronta dell'improvvisazione, è un dato che rende comprensibile la sua tendenza alla ricerca di avvenimenti sonori mai prevedibili, sempre nuovi. Nel 1950 lasciò l'università e iniziò a lavorare nella sartoria della madre, dove sarebbe rimasto fino al 1965. Nel 1957 sposò Victoria Laforgia e nel 1960 nacque il figlio Mario. Portò avanti individualmente i suoi studi frequentando la Biblioteca Nazionale di Firenze.

*Gli anni Cinquanta:
dalla composizione tradizionale
alla sperimentazione*

Negli anni Cinquanta cominciò a comporre, principalmente per pianoforte, e nelle sue opere dedicò una cura speciale alla struttura, in modo che i diversi elementi musicali – temi, armonie, ritmi, forme – si combinassero e articolassero in modo coerente e complesso. Giuseppe Chiari sviluppò progressivamente un linguaggio musicale sperimentale. Già attratto dalle esperienze di John Cage, grazie ai suoi primi lavori ebbe occasione di incontrare Pietro Grossi, con il quale instaurò un'intesa immediata che

40

<https://konsequenz.it/articoli%20recenti%203/ricordo%20di%20Chiari.htm>
MUSICA

³⁸ G. E. SIMONETTI, *cit.*

³⁹ *Idem*, p. 99.

trovò un fertile terreno comune nell'interesse di entrambi per il calcolo combinatorio applicato alla musica. Dalla loro amicizia nacque l'associazione *Vita Musicale Contemporanea*, che si proponeva di diffondere la conoscenza della musica contemporanea organizzando concerti di musica da camera di compositori italiani e internazionali.

All'interno dell'associazione fece conoscenza, tra gli altri, di importanti personalità musicali come Sylvano Bussotti e Heinz-Klaus Metzger. Quest'ultimo lo introdusse alla scena neoavanguardista internazionale. L'impatto con questa realtà generò un radicale cambiamento nella concezione che Chiari aveva dell'arte: emerse infatti l'aspetto dell'improvvisazione e cambiò radicalmente il suo linguaggio compositivo.

*La rottura con la tradizione:
Musica senza contrappunto*

Gli esempi di questa svolta si trovano in opere come *La Strada*, *Gesti sul piano*, *Per arco* e *Le corde*, con le quali Chiari abbandonò completamente i canoni della scrittura musicale tradizionale. Chiari chiamò questo nuovo approccio "*Musica senza contrappunto*".

Negli anni Sessanta iniziò a partecipare alle attività del gruppo neoavanguardista *Fluxus*, con i quali non avrebbe mai interrotto contatti e collaborazioni.

Nel 1962 fu tra i fondatori del Gruppo 70. A partire dagli anni Settanta, per i successivi trent'anni, decise di mettere da parte la composizione tradizionale e iniziò un'intensa attività concertistica sperimentale, fatta di performance e conferenze in giro per l'Europa e gli Stati Uniti.

Le performance principali

L'attività performativa di Chiari fu incessante e internazionale:

1964: *La strada* venne eseguita a Wuppertal in Germania all'interno della casa Rolf Jährling⁴¹.

1972: *Gesti sul piano* venne eseguita alla Galleria Toselli di Milano; *Suonare la stanza* presso la Galleria Scherma a Firenze.

1973: presentò *Suonare la città* presso la Facoltà di Architettura di Firenze.

1982: *Gesti sul piano* fu eseguita al Performance Künstlerhaus di Berlino; nello stesso anno *Concerto per luce* venne presentato alla Modern Art Galerie di Vienna.

1994: eseguì ancora *Gesti sul piano* alla Fundació Antoni Tàpies di Barcellona.

*L'intreccio
tra musica e arti visive*

Oltre all'impegno musicale, si intrecciò un'intensa attività nell'ambito delle arti visive. La mostra itinerante *Musica e Segno*, realizzata nel 1962 insieme a Sylvano Bussotti, evidenziò lo stretto legame tra musica e pittura nell'opera di Chiari.

Inoltre, gli spettacoli del Gruppo 70 come *Poesie e no*, *Homo Technologicus* e *Preistoria contemporanea*, ai quali Chiari partecipò, nacquero dall'intento di superare le divisioni tra codici artistici. Il segno e la pittura fecero irruzione sulla carta da musica e le sue partiture divennero quindi oggetto artistico a pieno titolo.

Un esempio paradigmatico è *Gesti sul piano*, dove i movimenti da compiere con le dita, i polsi e le mani erano indicati con l'ausilio di un carattere ideografico. La musica, allo stesso tempo, divenne materiale per realizzare opere visive: pagine musicali e strumenti si confusero tra immagini quotidiane dando vita a veri e propri *collages*.

Questo insieme di attività concertistiche venne affiancato da esposizioni in gallerie d'arte in Italia e all'estero: Milano, Roma, Genova, Parigi, Ginevra, Nizza, Chicago, San Francisco e molte altre città testimoniarono la portata internazionale del lavoro di Chiari, artista capace di incarnare pienamente lo spirito interdisciplinare e sperimentale di *Fluxus* nel contesto italiano.



⁴¹COSETTA SABA, *Giuseppe Chiari: Immagine Suono Performance*, Post-media Books, 2023, p. 177.
<https://player.vimeo.com/video/694475754>

X
**GIUSEPPE CHIARI:
PERFORMANCE E
OPERE VISIVE**

La prima fase dell'attività artistica di Giuseppe Chiari, che si sviluppò tra gli anni Cinquanta e Sessanta, rappresentò un periodo fondamentale di studio e sperimentazione musicale. In questi anni l'artista concentrò la sua ricerca sugli intervalli musicali, esplorando lo spazio tra due suoni e considerandolo come un'unità autonoma dotata di proprie potenzialità espressive. Questa indagine si estese gradualmente alla percezione del suono e del tempo, fino ad arrivare all'esplorazione del singolo suono inteso come frequenza nelle sue molteplici possibilità espressive. Nel 1961 questa ricerca si concretizzò nella fondazione, insieme a Pietro Grossi, del laboratorio sperimentale *Vita Musicale Contemporanea*, uno spazio dedicato alla promozione della musica elettronica e dell'improvvisazione.

*La svolta del 1962:
'Gesti sul piano'*

L'anno seguente segnò una svolta decisiva: nel 1962 Chiari si distaccò definitivamente dai metodi tradizionali, avvicinandosi alla musica aleatoria e sperimentale. Fu in questo momento che sviluppò un metodo non convenzionale di approccio al pianoforte, nel quale il gesto divenne elemento centrale dell'esperienza musicale. Il saggio *L'Alterità e la Didattica* di Enrico Pedrini, contenuto nel volume *Giuseppe Chiari e la teoria dell'arte in Fluxus*, offre una disamina storica dettagliata delle esperienze artistiche di Chiari, partendo dalle opere presentate da altri esecutori.

Tra queste, particolare rilievo assunse *Gesti sul piano*⁴², eseguita nel 1962 al *Fluxus Internationale Festspiele Neuester Musik* a Wiesbaden. Pedrini approfondì il significato di una gestualità volta a indagare tutte le possibili

limità nell'approccio allo strumento, affinché questo fosse il più autentico possibile. La performance venne successivamente eseguita da Chiari stesso in differenti luoghi ed eventi, il tutto documentato da fotografie in bianco e nero, alcune su carta. Alcune di queste fotografie furono firmate dall'artista e presentarono interventi manuali che le distinsero come pezzi originali, trasformando la documentazione in opera d'arte.

*Le prime performance
degli anni Sessanta*

Nell'agosto del 1963, alla Judson Hall di New York, Frederic Rzewski eseguì per la prima volta *Teatrino*⁴³, un'opera che consisteva in una successione di azioni il cui ordine era lasciato alla decisione dell'esecutore, a patto che non fossero sovrapposte ma eseguite in sequenza. Sempre nel 1963, alla IV Settimana Internazionale della Nuova Musica di Palermo, il violoncellista Italo Gomez eseguì *Per arco*⁴⁴, performance che dimostrò la volontà di Chiari di esplorare nuove forme di espressione e liberare l'arte dalle sue limitazioni tradizionali. Anche in questo caso venne enfatizzato il gesto, e l'opera si collocò pienamente nella filiera *Fluxus*, dove "musica e segno", "gesto e segno" divennero strumenti fondamentali per esplorare il confine tra arte, musica, gesto e concetto.

*I Metodi per suonare
(1962-1965)*

Tra il 1962 e il 1965 Chiari, grande sperimentatore, sostenne con convinzione l'interazione tra musica, linguaggio, gesto e immagine. Si cimentò nell'ideazione di diversi *Metodi per suonare*⁴⁵ che videro l'utilizzo di un ampio ed eterogeneo ventaglio di oggetti: acqua, carta, sassi, capelli divennero non solo tramite di interazione con gli strumenti tradizionali, ma spesso veri e propri oggetti musicali.

Pedrini recuperò le riflessioni sulla rinnovata concezione dell'oggetto, legandola alla produzione di questi *Metodi per suonare*, che costituivano una sorta di prontuario di approccio all'esecuzione di momenti musicali, piuttosto che veri e propri metodi riguardanti la tecnica di uno strumento.

La fase matura: dal 1965 in poi

Dal 1965 in poi, Chiari visse una svolta artistica significativa, focalizzandosi sul suo lavoro con il pianoforte e iniziando una denuncia nei confronti dell'aspetto manipolativo dei mass media. L'artista fiorentino sperimentò metodi per diversi strumenti – pianoforte, arco, chitarra – in una ricerca che lo impegnò per molti anni. Il pianoforte, in particolare, venne da lui indagato non solo come strumento produttore di suoni, ma anche in relazione alle sue caratteristiche morfologiche ed espressive.

Il metodo elaborato da Chiari si concentrò sullo studio sistematico di tutte le possibilità di manipolazione sonora e strumentale dello strumento, accompagnato da una catalogazione dei gesti delle mani e delle dita necessari alla sua esecuzione. In questo modo il pianoforte divenne un vero e proprio "oggetto-strumento", non solo produttore di suono ma anche immagine e gesto, capace di instaurare un rapporto di interattività simbiotica con il corpo dell'esecutore.

Nella preparazione dello strumento, Chiari lo manipolava trasformandolo da semplice generatore di suoni a oggetto artistico e concettuale:

- . Inseriva materiali tra le corde – carta, legno, gomma, plastica, tessuti – producendo suoni nuovi, strani, metallici o ovattati.
- . Con le mani o con oggetti batteva o sfiorava le corde direttamente, rendendo il suono percussivo e non convenzionale.

. Agendo sulla cassa armonica o sullo sportello, il pianoforte di-

⁴² E. PEDRINI, *Giuseppe Chiari e la teoria dell'arte in Fluxus*, Ulisse & Calipso, Napoli, 1992, pp. 25-26, 32.

⁴³ *Idem*, p. 50.

⁴⁴ *Idem*, p. 34.

⁴⁵ *Idem*, p. 37.

ventava anche una scultura da guardare⁴⁶.

L'insegnamento fondamentale che Chiari voleva trasmettere era che non contava solo il suono, ma l'atto creativo stesso: preparare un pianoforte era già un gesto artistico. In questo modo trasformava la musica da esperienza puramente sonora in esperienza visiva e concettuale, dimostrando che chiunque potesse fare arte, perché non serviva virtuosismo tecnico ma contavano l'idea e il gesto. Nelle azioni su pianoforte il musicista era parte integrante dell'azione e quindi faceva parte del corpo scenico dell'opera.

Musica e oggetto e gli Statements

Tra il 1968 e il 1969 nacque il *Metodo Chitarra*⁴⁷, scritto come spartito concettuale con azioni semplici, gesti sullo strumento e istruzioni non convenzionali. Nel 1969 il tema concettuale *Musica e oggetto*⁴⁸, un testo-manifesto. Nel 1992 è il titolo di una mostra ed è anche un libro catalogo relativo al suo lavoro: opere esposte e fotografie. alternava riflessioni teoriche, esempi pratici e veri e propri spartiti concettuali.

Attraverso le sue opere si trovava una definizione fondamentale di cosa fosse la musica per Chiari: «Musica è qualunque azione che faccia pensare alla musica». Non spiegava in modo tecnico, ma provocava, invitando il lettore a pensare la musica invece che solo ascoltarla. Usava un linguaggio fatto di frasi corte, quasi come slogan, per insegnare a "vedere" e "pensare" la musica come oggetto accessibile a tutti.

Nello stesso periodo l'artista iniziò a sviluppare sempre più l'utilizzo di *Statements*⁴⁹, brevi testi o frasi che esprimevano le sue idee sull'arte, la musica e la vita. L'esempio più famoso e conosciuto è *ART IS EASY*⁵⁰ ("Arte è facile"):

1972: Chiari eseguì questa performance dal vivo, facendo gesti e producendo suoni e concetti davanti al pubblico

1973: realizzò la versione grafica e stampata con la scritta "Arte è facile" in tiratura limitata di 100 copie numerate e firmate, oggi conservata in collezioni come la Collezione Bonotto

1982: il Museum of Modern Art (MoMA) di New York ospitò una versione su tela; in Olanda comparve una versione su cartoncino dello stesso anno

1985: una versione su pergamena si caratterizzò per dimensioni maggiori e una maggiore attenzione ai dettagli, mostrando l'evoluzione stilistica dell'artista

1993: realizzò una versione su cartoncino blu, altre due versioni con pastelli a cera su fotocopia, e un'edizione limitata per la serie. *In the Spirit of Fluxus* con spilla in plastica di 2 cm di diametro

La frase *ART IS EASY* non voleva dire che l'arte fosse banale o senza valore: era una provocazione, una frase che doveva far pensare chi guardasse. Chiari invitava a capire che l'arte non era un mistero, ma un'esperienza che chiunque potesse vivere, aperta a tutti. Lo stesso significato trasmetteva con la frase "La musica è facile": tutti possiamo fare suoni, ma dietro c'è comunque un lavoro difficile di pensiero.

Le opere visive degli anni Settanta

Nel 1964 realizza la partitura cartacea dell'opera, anch'essa intitolata *La Strada*. Si tratta di una composizione grafica che funge da guida per l'esecutore dell'azione, dove la partitura stessa è un oggetto artistico. La partitura è composta da un'etichetta offset su una busta contenente 21 cartoncini stampati *offset*⁵¹ con dimensioni complessive di 7 x 10,6 cm.

Nel 1974 realizzò l'opera *Teatrino*⁵², un libro d'artista che documentava una serie di performance concettuali. L'opera andava oltre la semplice documentazione fotografica: era un'installazione concettuale che trasformava ogni pagina in un'azione performativa.

Le immagini non erano solo rappresentazioni, ma diventavano parte integrante del processo artistico, con Chiari che interveniva direttamente su di esse, enfatizzando l'idea che l'arte fosse un atto di pensiero e non solo di esecuzione.

Già dagli anni Sessanta Chiari aveva iniziato a intervenire sugli spartiti musicali, rifiutando la tradizionale musica tonale e compositiva. Partiva da segni come punti e linee, fino ad arrivare all'uso dei colori sullo spartito. Un esempio è la serie *Weisse Rose 3 e 4*⁵³ del 1974, in cui utilizzava una tecnica mista di collage e segni grafici, mentre il nome richiama il movimento di resistenza tedesco, aggiungendo un valore simbolico di coraggio e opposizione. In quest'opera si realizzava la fusione tra musica e immagine.

In seguito, continuò a modificare spartiti musicali con tecniche miste, ma una parte delle sue opere fu intitolata *Senza titolo*⁵⁴. Per Chiari il titolo stesso era già una forma di interpretazione e quindi un limite. Il "Senza titolo" non rappresentava una mancanza, ma era un modo per lasciare l'opera aperta, senza indirizzare lo spettatore verso un significato unico. Nelle opere senza titolo si trovavano segni, parole, annotazioni musicali, frasi spezzate, pentagrammi incompiuti, spesso con uso della carta, collage e scrittura a mano, come partiture visive.

L'opera non era pensata per essere solo guardata, ma per suggerire un'azione: suonare, leggere, riflettere, interpretare liberamente. Per Chiari, l'arte non aveva bisogno di essere chiusa in un significato o spiegata da un titolo: era un punto di partenza per la creatività di chi la incontrava. Quando si

⁴⁶ *Idem.*

⁴⁷ *Idem.*

⁴⁸ *Idem.*

⁴⁹ *Idem.*, p.40

⁵⁰ *Idem.*

⁵¹ *Offset*: Tecnica di stampa litografica indiretta che trasferisce l'immagine da una lastra a un cilindro di caucciù e poi alla carta, molto usata per riproduzioni in serie.

⁵² E. PEDRINI, *cit.*

⁵³ <https://flash---art.it/article/musicista-oppittore-giuseppe-chiari/>

⁵⁴ E. PEDRINI, *cit.*, p. 38.

vedeva un'opera di Chiari senza titolo, era quasi sempre un invito a non cercare un unico messaggio, ma a vivere l'opera come un'esperienza personale, in linea con lo spirito del movimento *Fluxus* che voleva rompere i confini tra arte e vita.

Musica Madre e l'Etica dell'uomo

Negli anni Settanta e Ottanta Chiari proseguì i suoi studi concettuali sulla musica e produsse un'opera emblematica: *Musica Madre*⁵⁵, che rappresentava un momento importante nella produzione teorica di Chiari, raccogliendo partiture visive, riflessioni e documentazione fotografica delle sue performance.

Al suo interno, la partitura *Luce*⁵⁶ proponeva un dialogo tra rumore e silenzio, interpretato da alto-parlanti, e un dialogo fra luce e buio, interpretato da sorgenti luminose. Questo alternarsi di gesti sonori e luminosi voleva suggerire una riflessione sul significato stesso di musica e di silenzio.

In *Musica Madre* metteva in evidenza la musica come origine, madre di tutte le altre forme artistiche e comunicative. La musica era Madre perché precedeva tutto, era il linguaggio primordiale che tutti comprendevano anche senza regole, senza contrappunto, senza tradizione accademica.

L'opera univa parole e segni grafici, trasformando la partitura in un'immagine. Non era una musica da eseguire rigidamente, ma da interpretare liberamente.

Chiari intendeva la musica come esperienza universale e democratica: chiunque poteva farla, senza essere musicista professionista. Il messaggio di *Musica Madre* era chiaro:

- *La musica è la radice comune dell'arte e della comunicazione umana*
- *Non servono regole rigide per crearla, basta l'ascolto, l'attenzione e la partecipazione*

⁵⁵ *Ibidem.*

⁵⁶ <https://www.musicaelettronica.it/la-luce-di-giuseppe-chiari-in-pillole/>

- *Arte e vita coincidono: ogni gesto, ogni suono quotidiano può essere musica*

Un'altra importante riflessione di Chiari riguardava *l'Etica dell'uomo*, un concetto-manifesto in cui l'artista esprimeva la sua visione del rapporto tra arte, vita ed etica. Chiari suggeriva che l'arte dovesse affrontare la questione etica dell'uomo, ovvero la nostra capacità di auto-interrogarci e di dare un senso alla nostra vita. L'arte non serviva solo a fare cose belle da guardare, ma a migliorare il modo in cui viviamo.

Con il concetto *Etica dell'uomo*⁵⁷ invitava a considerare ogni persona parte dell'opera del mondo, a vedere l'arte come un gesto umano, semplice e accessibile, e a unire creatività e morale, senza separare pensiero e vita. Per Chiari l'arte era anche un comportamento etico: vivere con libertà, responsabilità e apertura agli altri.

L'evoluzione dagli anni Ottanta ai Duemila

A partire dagli anni Ottanta si osservarono alcune direttrici nelle opere visive di Chiari. Intensificò l'uso del collage e delle tecniche miste con materiali vari: fogli di giornale, spartiti musicali, fotografie, timbri adesivi. Non solo carta, ma anche strumenti musicali – chitarre e violini – usati come supporti visivi o come elementi trasformati che perdevano spesso la loro funzione sonora primaria. Gli spartiti non erano solo partitura sonora ma diventavano immagine: disegnati, dipinti, manipolati, ingranditi.

Le frasi e i testi come *Art Is Easy* venivano messi in evidenza, sottolineando la scrittura come segno grafico e dimensione visiva del linguaggio. Usava la fotografia sia per documentare *performance*, gesti e strumenti, che come parte integrante dell'opera visiva, trasformata in fotocopie, ingrandimenti, modifiche cromatiche, supporti trasparenti come acetati.

Sebbene molti pezzi diventassero quasi puramente visivi, restava fortissima l'idea che il visivo derivasse dal sonoro, che il gesto musicale informasse l'estetica visiva. L'oggetto visivo poteva essere uno strumento musicale trasformato, o il segno del movimento sonoro o della composizione. Rimaneva costante negli anni Ottanta e Novanta il richiamo alle performance, al gesto, come parte costitutiva dell'opera, non solo come evento ma come segno visivo contenuto.

Alcune opere o cicli che illustravano queste tendenze:

Grande formato otto spartiti: fotografie, riproduzioni ingrandite di spartiti manipolati su vari supporti come carta e acetato, punteggiati da segni di improvvisazione gestuale.

I sei scalini sono musica: un ciclo basato su un piccolo pianoforte a sei tasti, trasformato in oggetto, fotografato e manipolato graficamente, utilizzando fotocopie a colori, acetati, scritture, immagini multiple.

Collage su spartiti e statements testuali su fogli grandi.

Chiari fu un artista in piena evoluzione: dagli anni Sessanta partì dalla ricerca musicale sperimentale, per arrivare agli anni Settanta dove realizzò azioni e *performance* in cui la musica diventava gesto e comportamento, non solo suono. Scrisse partiture concettuali (*event scores*) e lavorò molto sulla parola come immagine (poesia visiva). Eseguì le prime installazioni con strumenti musicali manipolati, poi la svolta dalla musica scritta alla musica visiva: lo spartito come opera. Successivamente, negli anni Ottanta e Novanta, ebbe grande attenzione alla visibilità autonoma delle sue opere: ingrandì fotografie, trasformò gli strumenti musicali in scultura e oggetto visivo, e il linguaggio visivo si arricchì contaminato da varie tecniche. Negli ultimi anni, dal 2000 al 2007, riprese e reinterpretò i cicli precedenti, spesso in forma semplificata e concettuale. Lavorò

⁵⁷ E. PEDRINI, *cit.*, p. 40.

molto su grandi scritte ed enunciati filosofico-poetici, sottolineando la dimensione relazionale dell'arte: più che un oggetto, un invito a riflettere su cosa fossero arte e musica. Di seguito una disamina del Saggio di Pedrini:

Il saggio di Pedrini "Riflessione teorica di Giuseppe Chiari all'interno del movimento Fluxus"

Il saggio di Pedrini viene pubblicato nel 1992 per le edizioni Calipso di Napoli in occasione della mostra tenutasi presso lo Studio Oggetto di Milano e rappresenta uno dei primi contributi critici sistematici dedicati alla riflessione teorica di Giuseppe Chiari all'interno del movimento *Fluxus*. Pedrini, in questo saggio, inquadra l'opera dell'artista fiorentino non semplicemente come produzione artistica, ma come elaborazione di una vera e propria teoria dell'arte che si distingue, pur dialogando con essa, dalle altre posizioni del movimento internazionale *Fluxus*.

Uno degli aspetti fondamentali dell'interpretazione di Pedrini riguarda i concetti di determinazione e flessibilità che egli individua nel pensiero teorico di Chiari. Sebbene questa concezione derivi in parte dall'influenza di John Cage, essa assume in Chiari una connotazione peculiare che Pedrini mette in evidenza: mentre in Cage l'indeterminazione si lega spesso a procedimenti aleatori di matrice orientale, in Chiari essa diventa principio ontologico dell'opera stessa. La flessibilità indica, per Pedrini, la capacità dell'opera di adattarsi, trasformarsi, di essere "viva" proprio perché non si cristallizza in forma definitiva. Questo approccio si manifesta concretamente nelle partiture di Chiari che, in modo progressivo, si trasformano da notazioni musicali in elaborati diagrammi visivi, quindi da composizione sonora a visiva e a esperienze dirette. L'opera diventa così un campo di possibilità piuttosto che un oggetto finito.

Pedrini analizza un aspetto cruciale: la progressiva trasformazione della partitura musicale in

opera viva e concettuale. La partitura cessa di essere uno strumento funzionale all'esecuzione musicale e diventa opera autonoma, oggetto di contemplazione estetica e veicolo di riflessione teorica. Pedrini sottolinea che questo processo non rappresenta un tradimento della dimensione musicale, ma piuttosto un ampliamento, una liberazione dai vincoli della tradizione notazionale. Secondo la lettura di Pedrini, le partiture di Chiari diventano mappe concettuali che visualizzano relazioni, possibilità, aperture. Esse non prescrivono un'esecuzione determinata, ma suggeriscono campi d'azione, territori di sperimentazione.

Pedrini dedica particolare attenzione agli *statement* di Chiari, quali "tutte le opere sono opere" e "l'arte è facile". Queste affermazioni non vanno lette come provocazioni gratuite o giochi linguistici fini a sé stessi, ma come strumenti di interrogazione radicale sulla natura stessa dell'arte. L'affermazione "tutte le opere sono opere" porta alle estreme conseguenze la demistificazione dell'oggetto artistico avviata dalle avanguardie storiche. Dunque, se tutte le opere sono opere, il valore non risiede nell'oggetto in sé, ma nello sguardo che lo costituisce come artistico, nella relazione che si instaura tra soggetto e oggetto, tra artista e mondo. Allo stesso modo, nell'affermazione "l'arte è facile" non si vuole banalizzare la pratica artistica, ma liberarla da sovrastrutture ideologiche e dalle gerarchie di valore imposte dal sistema dell'arte tradizionale. Pedrini evidenzia come questi *statement* creino paradossi produttivi che portano ad aprire la possibilità di una percezione estetica allargata, non più limitata ai confini istituzionali del museo o della galleria.

Pedrini, nel saggio, mostra che Chiari condivide con *Fluxus* alcuni principi fondamentali: l'anti-commercialismo, la critica all'istituzione arte, l'intermedialità, la valorizzazione del processo rispetto al prodotto. Tuttavia, egli sottolinea anche le peculiarità dell'approccio Chiariano. Mentre molti artisti *Fluxus* privilegiano

l'evento, l'*happening* e la *performance* collettiva, Chiari mantiene una dimensione più contemplativa, più legata alla riflessione teorica. La sua opera, pur essendo spesso performativa, non rinuncia mai alla dimensione concettuale, alla formulazione di una teoria dell'arte che sia essa stessa pratica artistica. Pedrini colloca Chiari in una posizione tra *Fluxus* e Arte Concettuale, tra estetica dell'evento ed estetica del pensiero.

Pedrini propone anche un confronto con Cage. Cage rappresenta il punto di partenza teorico per molte riflessioni di Chiari, ma quest'ultimo sviluppa il pensiero Cageiano in direzioni originali. Dove Cage dissolve l'io dell'artista nel caso e nella struttura, Chiari mantiene un rapporto tra soggettività e apertura, tra intenzionalità e indeterminazione. Il gesto Chiariano è sempre un gesto individuale, anche quando si apre all'imprevedibile e all'altro.

Pedrini evidenzia come l'opera di Chiari rappresenti un momento espressivo interdisciplinare di particolare complessità. Chiari non è solo un artista che lavora in campi diversi, ma un pensatore che dissolve le distinzioni stesse tra discipline. La musica diventa visiva, la poesia diventa gestuale, l'arte visiva diventa performativa. Questa interdisciplinarietà, secondo Pedrini, non è solo una scelta stilistica, ma una conseguenza logica della teoria dell'arte di Chiari. Se l'arte è viva, se il segno artistico non si distingue ontologicamente dal gesto quotidiano, se l'opera è un processo più che un oggetto, allora le distinzioni disciplinari diventano artificiali, limitanti. L'arte di Chiari è una dissoluzione dei confini, un'apertura verso un'esperienza estetica che coinvolge la totalità dell'essere.

Pedrini mette in luce la dimensione etica e pedagogica dell'opera di Chiari. L'arte non può essere insegnata nel senso di una trasmissione di contenuti o tecniche, ma può essere praticata come scoperta personale, come processo di autoformazione. Questa posizione ha implicazioni profonde sulla concezione del rapporto tra artista e pubblico, tra

maestro e allievo. Chiari rifiuta la verticalità della trasmissione culturale tradizionale per proporre un modello orizzontale, basato sulla condivisione dell'esperienza. Il pubblico non è chiamato a fruire passivamente dell'opera, ma a partecipare attivamente alla sua costituzione.

Pedrini conclude il suo saggio osservando come l'opera e il pensiero di Chiari, all'inizio degli anni Novanta, stessero diventando sempre più centrali e significativi all'interno del sistema dell'arte. A distanza di oltre trent'anni dalla pubblicazione del saggio, questa profezia critica si è ampiamente verificata: l'interesse per *Fluxus* e Chiari è cresciuto costantemente, le sue opere sono state esposte e sono state oggetto di studio e riflessione.

L'attualità del pensiero Chiariano risiede, secondo l'interpretazione di Pedrini, nella sua capacità di anticipare questioni che sarebbero diventate centrali nell'arte contemporanea: la dematerializzazione dell'opera, la critica dell'autorialità, la partecipazione del pubblico, l'interdisciplinarietà, la dimensione relazionale ed esperienziale dell'arte. Pedrini analizza come la teoria dell'arte in *Fluxus* elaborata da Chiari non sia solo un capitolo della storia dell'avanguardia, ma un contributo teorico che continua a interpellare l'arte del presente, a offrire strumenti concettuali per comprendere e praticare l'arte come forma di vita e pensiero.⁵⁸

XI FLUXUS IN ITALIA: IL LIBRO DI CATERINA GUALCO

Il movimento *Fluxus* non fu solo un gruppo artistico, ma una "attitudine" o un "flusso" di idee, con caratteristiche nomadi e antiaccademiche. La storia di *Fluxus* è frammentata e difficile da documentare, ma grazie al libro di Caterina Gualco *Fluxus Italia*, abbiamo un oggetto unico di stu-

dio che non si limita a un catalogo, ma si propone come una narrazione corale, una "mappa" per orientarsi in un'arte che sfugge a definizioni rigide⁵⁹.

La genesi del libro

L'idea del libro nacque nel 2001, durante una conversazione con l'artista Ben Vautier, per celebrare il cinquantesimo anniversario del primo festival *Fluxus* a Wiesbaden nel 1962. A causa della crisi economica, un grande evento celebrativo a Genova, come quello del quarantesimo anniversario, non era possibile. Ben Vautier suggerì quindi di creare un libro che catalogasse mostre, *performance* ed eventi di *Fluxus* in Italia a partire dagli anni Sessanta.

L'autrice descrisse la ricerca come un'impresa ardua e ringraziò i suoi collaboratori, sottolineando il concetto di "nomadismo" tipico degli artisti *Fluxus*, che si manifestava nel loro passaggio da una disciplina all'altra:

*«Ben disegnò la copertina che sarebbe stata una specie di guida: il profilo dell'Italia con elencate a fianco le principali città che hanno ospitato Fluxus. Da qui è nata la scelta della cronologia per aree geografiche, con la volontà di evidenziare il nomadismo peculiare degli artisti Fluxus, che si manifesta soprattutto nei loro lavori, con la migrazione da una disciplina all'altra, spesso non privilegiando alcuna»*⁶⁰.

Gualco volle ricordare gli artisti attraverso quelli che Ben Vautier chiamò "aneddoti". Il primo incontro fu nel 1977 nella sua casa sulla collina di Saint-Pancrace a Nizza. Ben aveva ancora molti oggetti nel suo negozio e proponeva scambi alle persone che andavano a trovarlo: *«Non ricordo più cosa gli ho dato io, ma ho ancora il libro che ho avuto in cambio: è una traduzione francese dei quaderni di Malte di Rilke...»*⁶¹ sulla cui copertina Ben

ha scritto, con la sua scrittura ormai famosa nel mondo: *«Questo è un libro che ho da molto tempo e che non ho mai letto, benché ami moltissimo Rilke»*⁶².

Nel 1978 Gualco conobbe Robert Filliou a Flayosc, dove viveva in un mulino con moglie e figlia. Poi vennero a Genova a presentare *The Eternal Network*: quel giorno nella galleria c'erano solo otto persone, ma Robert affermò che l'unica cosa che gli artisti potevano fare era continuare il loro lavoro.

Gualco, grazie alla conoscenza di Francesco Conz, fece la conoscenza di Philip Corner, Dick Higgins e molti altri, tra cui Giuseppe Chiari: pensando a lui, lo immaginava sorridente e distaccato da tutto quanto lo circondava. Conobbe anche Ben Patterson, un uomo definito da lei "un vulcano di idee", il quale definì quel periodo dagli anni Sessanta agli anni Settanta "l'età d'oro di Fluxus".

La rete italiana di Fluxus

Gualco raccontò l'incontro nel 1972 con Francesco Conz e Joe Jones⁶³, chiedendo a quest'ultimo di metterli in contatto con gli altri componenti del gruppo Fluxus: Gino Di Maggio a Milano, Conz ad Asolo, Rossana Chiessi a Reggio Emilia e Morra a Napoli. Il flusso di artisti verso l'Italia fu intenso: arrivarono da ogni parte del mondo.

Nel 1977 a Cavriago, Reggio Emilia, si tenne il concerto *Fluxus* diretto da Geoff Hendricks, Joe Jones e Takako Saito, interpretando "pezzi" di altri autori appartenenti al movimento. Già nel 1974, attraverso Morra, gli intrecci internazionali aumentarono con Hermann Nitsch e gli incontri a casa Conz ad Asolo, da Rossana Chiessi a Reggio Emilia, a Napoli da Morra, da Gualco a Genova. Naturalmente, grazie alle gallerie di Morra a Napoli e di Gino Di Maggio a Milano, si esprimevano edizioni, opere prodotte a Cavriago e documenti.

⁵⁹ C. GUALCO, *Fluxus in Italia*, Il canneto editore, Genova, 2012, p. 4.

⁶⁰ *Idem*, p. 6.

⁶¹ *Idem*, p. 8.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ *Idem*, p. 54.

⁵⁸ E. PEDRINI, *cit.*

L'autrice raccolse le testimonianze dei partner italiani citati sopra e nel libro fornì una lettura storica degli eventi, portando ordine nel turbine di ricordi ed emozioni. All'interno di un capitolo si può trovare la cosiddetta voce dei "Testimoni", artisti vari che diedero la definizione concettuale di cosa fosse *Fluxus*. Ogni risposta degli artisti, definite "anarchiche", rifletteva l'essenza stessa di *Fluxus*: una storia che si nutrive di spontaneità e personalità.

La curatrice ebbe un ruolo come archivista e narratrice: nel ridare voce agli artisti non più in vita, attraverso un'antologia di testi, mise in luce l'importanza della documentazione e dell'archivio per la storiografia di un movimento come *Fluxus*, spesso documentato solo attraverso eventi e performance effimere.

L'Archivio Conz

Gualco iniziò una collaborazione con Francesco Conz⁶⁴ al fine di organizzare e storicizzare il suo Archivio, operazione che rese un *unicum* l'Archivio Conz. La particolarità dell'Archivio Conz fu il concetto di "incontri", chiave per comprendere appieno lo sviluppo e l'influenza esercitata dall'archivio nel corso di oltre trent'anni di attività. La grande capacità di Francesco Conz di creare un ambiente favorevole alla convivialità e allo scambio fu ciò che permise l'instaurarsi di rapporti che andavano ben al di là della mera produzione di alcuni oggetti per le edizioni o per l'archivio.

L'Archivio Conz⁶⁵ disponeva di un'enorme quantità fotografica relativa ai periodi dal 1973 al 1979, ma era difficile stabilire con certezza a quale performance o mostra si riferissero. Conz nel 1979 chiuse ogni attività commerciale a Cittadella e si trasferì a Verona, dedicandosi unicamente all'arte e all'archivio. L'appartamento in Vicolo Quadrelli divenne uno dei luoghi d'incontro e di lavoro più importanti di Verona, e non solo, per quanto riguardava le neoavanguardie.

«In Vicolo Quadrelli transitarono praticamente tutti i più importanti artisti internazionali: Joseph Beuys, Hermann Nitsch, Allan Kaprow, Eugen Gomringer, i fratelli De Campos, Henri Chopin, Jacques Spacagna, Lawrence Ferlinghetti, Robert Ashley, Ay-O, Giuseppe Chiari, Jean Dupuy, Robert Filliou, Juan Hidalgo, Esther Ferrer, Alice Hutchins, Jackson Mac Low, Ralph Ortiz, Charles Morrow, Alan Saret, Philip Broutin, Ben Patterson, Günter Brus, Erik Dietman, Gerhard Rühm, Geoff Hendricks, Philip Corner e moltissimi altri»⁶⁶.

Alcuni dei principali avvenimenti dell'Archivio Conz⁶⁷:

ASOLO: Palazzo Baglioni, Via Belvedere (1973-1979)

1973 – Joe Jones: Concerto e mostra personale in Palazzo Baglioni (settembre). Jones si stabilì ad Asolo fino al 1979

1973 – Günter Brus: ospite ad Asolo, dipinse *La Croce del Veneto*

1973 – Hermann Nitsch: realizzò e allestì la *Asolo Raum*

1974 – Joe Jones: realizzò la *Sound Sculpture*

1974 – Jan Van Raay: ospite ad Asolo, autenticò l'archivio GAAG (giugno)

1974 – Al Hansen: performance *Running* (luglio), documentazione fotografica di Jan Van Raay

1974 – Otto Mühl: ospite ad Asolo, realizzò alcuni dipinti

1974 – Charlotte Moorman e Nam June Paik: performance *Kosugi's Chamber Music* (documentata poi nell'omonima edizione del 1981)

1974 – Charlotte Moorman e Nam June Paik: performance *Zen Smile*

1974 – Geoff Hendricks: performance *Between Two Points*, A-

solo e Rosa Pinela (luglio '75, documentata poi nell'omonima edizione del 1975 in collaborazione con Pari & Dispari)

1975 – Hermann Nitsch: performance *Requiem for Schwarzkogler* (22 febbraio 1975)

1975 – Peter Moore: ospite ad Asolo, autenticò alcune foto presenti nell'Archivio e collaborò alla realizzazione dell'edizione di Paik & Moorman *Untitled (Retrospective 1964-1974)*

1975 – Alison Knowles: ospite ad Asolo

1975 – Geoff Hendricks: ospite ad Asolo, realizzò l'edizione *Between Two Points* e consegnò a Francesco Conz alcune opere storiche di George Maciunas

1975 – Otto Mühl: ospite ad Asolo

1975 – Mostra ZAJ alla Galleria Multipla (Marchetti e Hidalgo), 9 aprile

1975 – Takako Saito: si stabilì ad Asolo per sei mesi e realizzò una installazione interattiva nella galleria della casa di Via Belvedere

1975 – Gerhard Rühm: ospite ad Asolo

1977 – Alison Knowles: ospite ad Asolo, realizzò l'edizione *Leone d'Oro*

1977 – Charlotte Moorman: performance di Mieko Shiomi *Cello Sonata* sul campanile di Asolo

1977 – Joe Jones: realizzò l'edizione *History of the Music Bike* (in collaborazione con Pari & Dispari) – performance a Cavriago

1977 – Carolee Schneemann: ospite ad Asolo, realizzò l'edizione *More than Meat Joy*

1977 – Takehisa Kosugi: ospite ad Asolo – performance *Anima 7*

1977 – Philip Corner: ospite ad Asolo, realizzò *Metal Meditations, Early Fluxus Music Action e Metelementus*

⁶⁴ *Idem*, p. 58.

⁶⁵ *Idem*, p. 64.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ *Idem*, pp. 66-68.

1979 – Dick Higgins: ospite ad Asolo, iniziò la realizzazione dell'edizione *New York, 1959-1960*

1979 – Bob Watts: ospite ad Asolo, iniziò l'edizione *Notes and Sketches, 1964-1966*

1979 – Milan Knížák: ospite ad Asolo, preparò l'edizione *Destroyed Music*, terminata l'anno successivo

VERONA: Piazzetta Pescheria (1979-1983)

1980 – Joe Jones: *Kinderkonzert* presso il Caffè Centrale di Asolo

1982 – Banchetto *Fluxus* in onore di Filliou (giugno 1982) con la partecipazione di Robert Filliou, Joe Jones, Dick Higgins, Emmett Williams, Malcolm Goldstein. Durante la serata vennero eseguite numerose performance. Documentazione fotografica di Fabrizio Garghetti

1982 – Bob Watts: ospite a Verona, terminò l'edizione *Notes and Sketches 1964-1966*. Alla serata di presentazione parteciparono, oltre a Watts, Giuseppe Chiari, Eric Andersen, Giuseppe Desiato (marzo '82)

1983 – Charlotte Moorman: ospite a Verona, realizzò la performance di Giuseppe Chiari *Per arco* (documentata poi nell'omonima edizione del 1985)⁶⁸

Patrizio Peterlini,

La continuità di Fluxus in Italia

Dopo il 1963 si attivarono relazioni, intrecci, corrispondenze e concerti come un flusso continuo fatto di nomi di musicisti, artisti, editori di riviste e dischi, galleristi, critici e curatori, riviste, riedizioni e collezioni. *Fluxus* attraversò la penisola italiana in lungo e in largo, dal nord al sud, con una continuità inarrestabile⁶⁹. Primi fra tutti Giuseppe Chiari e Sylvano Bussotti, che parteciparono allo storico evento di Wiesbaden del 1962, e poi Gianni Emilio Simonetti con i suoi con-

certi a partire dal 1967⁷⁰. Francesco Conz a Cittadella, ad Asolo e Verona con le sue famose edizioni, e il ruolo fondamentale di Gino Di Maggio a Milano con le edizioni della Multipla, la ristampa – in collaborazione con Giancarlo Politi – dell'intera edizione *cc V TRE* nel 1970, ed eventi organizzati, esposizioni itineranti e personali da anni con la Fondazione Mudima.

Ubi Fluxus Ibi Motus, curata da Achille Bonito Oliva durante la Biennale di Venezia del 1990 (già nella sua mostra *Contemporanea*, tenuta al parcheggio di Villa Borghese a Roma nel 1973, aveva dato spazio alle attività di *Fluxus*), e negli ultimi anni aveva curato l'importante *Fluxus Biennial* presso l'Auditorium di Roma, iniziando proprio con una mostra di Maciunas.

Importante fu il ruolo di Rossana Chiessi con le attività siglate Pari & Dispari a Reggio Emilia e quelle a Napoli di Beppe Morra, che a partire dagli anni Settanta organizzò personali, eventi e concerti di molti esponenti Fluxus. Infine, la tenace Caterina Gualco⁷¹ che con la sua Unimedia Modern continuò a sviluppare gli eventi Fluxus a partire dal 1977 e che nel quarantennale del 2002 si attivò nel ruolo di coordinamento e ideazione della grande mostra *The Fluxus Constellation* presso Villa Croce a Genova. Oggi possiamo ripercorrere nella sua galleria *Fluxus 1962-2012 We are Still Alive!* presso Villa Croce.

Ridare la voce: testimonianze degli artisti

Giuseppe Chiari

Helena Kontova: Senti di essere ancora un artista di Fluxus?

Giuseppe Chiari: Sì, certo. E come si può rispondere di no, dal momento che Fluxus è solo un nome. Fluxus è la cosa più indefinita che conosco. Forse gli uomini che ho visto a Belgrado di notte pulire le strade con una grandissima pompa d'acqua – una pompa grandissima, incredibile – forse quegli uomini sono

*Fluxus. Anzi lo sono senz'altro. Speriamo che in questo momento non stiano dichiarando la mia espulsione...*⁷²

Dick Higgins

*Ma come è possibile che questo gruppo stranamente composto da artisti diversi di disparate origini ed età, che non sembrano legati da un'ideologia coerente, stia insieme?... Certo, non tutte queste opere "intermediali" sono opere Fluxus: il fenomeno Fluxus compare quando queste opere sono trattate come modelli concettuali, senza eccesso di materiale impiegato nella loro realizzazione...*⁷³

George Maciunas / Larry Miller

Larry Miller: Mi piacerebbe chiederti del nome Fluxus, intendo dire da dove deriva?

George Maciunas: È spuntato quando, a New York, stavamo pensando come chiamare la nuova pubblicazione.

Larry Miller: Quando dici "stavamo" intendi dire tu e La Monte?

George Maciunas: No, La Monte sembrava non interessarsene. Eravamo piuttosto io e il mio partner gallerista, che avrebbe potuto chiamare la galleria così o in qualche altro modo. Ma poi la galleria fallì e non se ne fece niente. Egli si ritirò e uscì dalla scena.

Larry Miller: Lui non è un artista.

George Maciunas: No, sostanzialmente sono stato io da solo che alla fine ho deciso che avremmo usato questo nome e la decisione è dipesa dai numerosi significati che trovi per tale parola nel dizionario, significati molto allargati, alcuni anche divertenti. A nessuno sembrava interessare granché di come avremmo chiamato la rivista perché non c'erano incontri formali o gruppi o alcunché.

Larry Miller: Quindi inizialmente il nome è stato pensato in riferimento a...

George Maciunas: Proprio alla pubblicazione.

⁶⁸ *Idem*, p. 70.

⁶⁹ *Idem*, p. 98.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ *Idem*, p. 100.

⁷² *Idem*, p. 118.

⁷³ *Idem*, p. 116.

Larry Miller: Una pubblicazione chiamata...

George Maciunas: Fluxus, e così è...⁷⁴

Siamo ancora vivi:

Ben Vautier su Fluxus Italia

Caterina Gualco nell'ultimo capitolo del suo libro. Siamo ancora vivi raccolse altre memorie scritte da artisti Fluxus sulla definizione personale di cosa fosse Fluxus in Italia. La definizione di Ben Vautier rappresentava a pieno Fluxus Italia:



XII FLUXUS ITALIA

Ben Vautier, Nizza,
dicembre 2011:⁷⁵

«Ho 76 anni e perdo la memoria
Ma cercherò ugualmente di parlarvi di Fluxus in Italia.

Se si dovesse inventariare tutte le attività Fluxus in Italia ci vorrebbe un volume di 1.500 pagine e un elenco completo per i nomi propri. Sin dall'inizio in questa Italia dal terreno tanto propizio (il Futurismo, l'Arte Povera, Piero Manzoni ecc.) Gino Di Maggio della Mudima ha capito che Fluxus conteneva la Storia del-

l'arte e ha adottato Fluxus come si adotta un bambino turbolento.

Da allora Fluxus in Italia è cresciuto come un'erba selvatica attraverso i suoi luoghi, città, movimenti, gruppi, individui, ristoranti, collezionisti, gallerie: alcuni attirati dall'eccitazione del nuovo e dello shock, altri per poter dire "sono stato il primo", altri ancora, non bisogna nascondere, alla ricerca di una miniera d'oro per fare buoni affari.

Ma soprattutto Fluxus Italia sono migliaia di aneddoti.

Fluxus Italia è Chiari che suona una sola nota triste.

Fluxus in Italia è la Mudima che pubblica Bullshit ed espone Vostell in una piscina nera.

Fluxus in Italia è Caterina Gualco con Philip Corner e Ben Patterson che ridono e inventano progetti nuovi tutti i giorni.

Fluxus in Italia è John Cage che prende il treno.

Fluxus in Italia sono le cene pazzesche alle inaugurazioni dove si ride.

Fluxus Italia è Conz e le sue 10.000 foto di Paik, di Geoff e degli altri, foto talvolta sfuocate ma talmente intime.

Fluxus in Italia è Luigi Bonotto, che colleziona migliaia di documenti.

Fluxus in Italia è Giancarlo Politi che cade nella zuppa Fluxus e dice sì e no allo stesso tempo.

Fluxus in Italia è Ben Patterson che va e viene tra Wiesbaden e Genova e realizza a Catania in Sicilia un vero concerto alla Maciunas.

Fluxus in Italia è Emily Harvey che espone a Venezia Fluxus di New York: Brecht, Alison, Paik, Takako, Xatrec, ecc...

Fluxus in Italia sono i critici d'arte: Bonito Oliva, Germano Celant, Tomaso Trini, Daniela Palazzoli, Henry Martin, ecc... che dicono "sono io che so che cosa è Fluxus..."

Devo fermarmi, Caterina mi ha detto di non superare le 20 righe. Se dovessi citarli tutti ce ne sarebbe per quindici pagine.

Buonanotte e viva Fluxus in Italia».

XIII FLUXUS IN ITALIA: MOSTRE E EVENTI A GENOVA

In Italia Fluxus si diffuse a partire dalla metà degli anni Settanta grazie al contatto diretto tra artisti italiani e figure internazionali del movimento. Milano, Roma, Firenze e Genova divennero le città principali in cui si consolidarono le prime esperienze Fluxus. Gli artisti italiani ne reinterpretarono le strategie in chiave locale, dando vita a performance e azioni musicali innovative: tra i protagonisti principali si annovera Giuseppe Chiari.

La diffusione di Fluxus in Italia ebbe un ruolo fondamentale nel promuovere un'arte sperimentale e interdisciplinare, capace di superare i confini tra musica, performance e arti visive. Il movimento incoraggiò la partecipazione del pubblico e trasformò la vita quotidiana in materia artistica, influenzando profondamente la scena contemporanea italiana. In questo senso, Fluxus non rappresenta soltanto un fenomeno storico, ma anche una vera e propria filosofia estetica, che invita a considerare l'arte come esperienza condivisa e vissuta, dove ogni gesto, suono o oggetto può assumere valore creativo.

Gesto e segno:

la prima mostra italiana (1964)

La mostra Gesto e segno⁷⁶ rappresentò una tappa fondamentale nella storia dell'arte sperimentale italiana. Allestita nel 1964 alla Galleria Blu di Milano, fu la prima manifestazione italiana dedicata al movimento Fluxus. Curata da Gianni Emilio Simonetti e Daniela Palazzoli, la rassegna segnò l'ingresso ufficiale di Fluxus nel panorama artistico italiano, introducendo il pubblico a un'arte

⁷⁶ <https://www.sharevolution.it/wp-content/uploads/2020/11/Biografia-Simonetti.pdf>

⁷⁴ Idem, pp. 112-113.

⁷⁵ Idem, pp. 180-183.

che sfidava le convenzioni tradizionali e promuoveva l'interazione diretta con l'opera.

La Galleria Blu, fondata nel 1959 da Lucio Fontana, si era già distinta per la sua apertura verso le avanguardie internazionali. Con *Gesto e Segno*, la galleria consolidò la sua reputazione come punto di riferimento per le ricerche artistiche più innovative. La mostra presentò una serie di opere che enfatizzavano il gesto e il segno come elementi primari dell'espressione artistica, riflettendo l'influenza delle teorie di John Cage e la filosofia di George Maciunas.

Tra gli artisti partecipanti, oltre a Simonetti e Palazzoli, figuravano Giuseppe Chiari, Emmett Williams, Robert Filliou, Daniel Spoerri e Ben Vautier. Le opere esposte includevano performance, azioni musicali e oggetti interattivi, invitando il pubblico a diventare parte attiva dell'esperienza artistica. Un esempio emblematico fu l'uso degli *event scores*, istruzioni semplici e aperte all'interpretazione, che sfidavano le tradizionali nozioni di autore e spettatore. La risonanza di *Gesto e segno* fu tale che nel 1965 venne organizzato un secondo evento, ampliando ulteriormente la diffusione di *Fluxus* in Italia.

Fluxus a Roma e Firenze

Dal 1964 al 1965 a Roma⁷⁷, Chiari partecipò a *happening* e performance *Fluxus*, che spesso si tenevano in gallerie private come la Galleria L'Attico, in spazi alternativi e nelle università. Negli anni Settanta continuò a esibirsi in performance e *happening* a Roma, spesso in collaborazione con altri artisti Fluxus italiani e internazionali. Negli anni Ottanta e Novanta partecipò a mostre collettive e rassegne Fluxus, consolidando la sua presenza nel panorama artistico romano.

A Firenze, nel marzo 1973, venne eseguita alla Galleria Schema l'opera del 1968 *Suonare la stanza*, mentre *Suonare la città* nello stesso anno fu presentata all'Università di Architettura. Nel 2017 cinque gallerie d'arte celebrarono simultaneamente le opere di Chiari, esponendo nuclei di opere cronologicamente e tematicamente vari: fotografie, strumenti, collage, performance documentate. Seguì un'altra mostra nel 2023 dedicata alla sua produzione degli anni Sessanta e Settanta.

I primi eventi Fluxus a Genova (1967-1970)

Il 6 giugno 1967, Genova⁷⁸ la Bertesca di Masnata e Trentalance ospitò un *Concert Fluxus* proposto da Gianni Emilio Simonetti. Nel cartoncino di invito compariva un personaggio orientale che dal posteriore ignudo emetteva a mo' di flatulenza l'annuncio della manifestazione, affiancato da un altro soggetto che sulla schiena coperta esibiva la scritta beffarda "*Performers hide and watch the audience come in, wait and leave*". Il programma era nutrito, contemplando pezzi di ventuno fluxer.

Simonetti replicò nella stessa sede nel 1970 con due personali di George Brecht e Daniel Spoerri, e nello spazio milanese presentò rassegne di Robert Filliou, Wolf Vostell, Ben Vautier e Giuseppe Chiari.

La mostra del 1988: teoria dell'arte in Fluxus

Nel 1988 Unimedia e Studio Leonardo V-idea, in collaborazione con il Centre Culturel Franco-Italien Galerie, il Goethe-Institut e l'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Genova, organizzarono una mostra il cui titolo portava l'impronta delle tesi filosofico-scientifiche di Enrico Pedrini, autore del testo *Giuseppe Chiari e la teoria dell'arte in Fluxus*, dove ipotizzava un parallelo tra l'evoluzione quantistica nel campo della fisica e la conseguente messa in crisi della causalità con l'atteggiamento di *Fluxus*: arte dell'indeterminazione del

tutto e, nello stesso tempo, dell'inverso di tutto.

Nelle sale dello Studio Leonardo V-idea erano raccolti lavori "classici" come:

Not Wanting to Say Anything About Marcel (1969) di John Cage, dedicato a Duchamp

Gesti sul piano di Giuseppe Chiari (1962) eseguita da Frederick Rzewski

Climatisé en traversant (1972) di George Brecht

La signature manque (1973) di Ben Vautier

Man Heart's Mirror (1977-78) di Dick Higgins

All'Unimedia, Caterina Gualco esponeva invece:

Cathode's Garden di Nam June Paik

Vari strumenti automatici di Joe Jones

Personaggi-noci di Bob Watts

- *Una depressione endogena* di Wolf Vostell
- *Destroyed Music* di Milan Knížák
- Un cestino con *Pezzi di realtà* di Philip Corner

The Fluxus Constellation (2002)

Il cammino di *Fluxus* proseguì nel 2002 con la mostra *The Fluxus Constellation*⁷⁹, al Museo di Villa Croce, curata da Sandra Solimano, con opere di molti artisti Fluxus, tra cui Ben Patterson, George Maciunas, Yoko Ono e Alison Knowles.

Ben Patterson creò un'installazione *site-specific* per l'esposizione *Constellation of the First Magnitude*, in occasione del quarantesimo anniversario del movi-

⁷⁷ *Idem*, pp. 37-41.

⁷⁸ *Idem*, pp. 31-36.

⁷⁹ L. LECCI, C. GUALCO, F. SERRATI, *Fluxus 1962-2022: Sixty Years in Flux*, De Ferrari, Genova, 2024.

mento *Fluxus*. L'opera consisteva in un'installazione a soffitto di trentacinque plafoniere circolari sospese su un fondo blu notte. Le trentacinque lampade componevano una cosmogonia fantastica tratta da *The Star Atlas*, una riedizione dell'atlante astronomico di Johannes Hevelius del 1690, in cui erano riconoscibili i volti di tutti i protagonisti che gravitavano nel gruppo, abbinati al loro segno zodiacale: George Maciunas formava il corpo dello Scorpione, Robert Filliou quello di un Capricorno, Wolf Vostell completava la figura della Bilancia. Le plafoniere si accendevano e si spegnevano a intermittenza, senza un tempo prestabilito, sottolineando come il "caso" fosse un elemento fondativo della ricerca dell'artista, creando un cielo stellato ironico e dinamico che rappresentava la "Galassia Fluxus".

*Eptastellare (2019)*⁸⁰

La galleria d'arte Unimedia, fondata nel novembre del 1970 da Caterina Gualco, ha svolto la sua attività di promozione dell'arte non solo in Italia, ma anche in collaborazione con la Fondation Doude a Blois, dove realizzò il progetto-mostra *Eptastellare* nel maggio 2019.

L'esposizione rese omaggio a sette artisti storici del movimento Fluxus: Giuseppe Chiari, Philip Corner, Geoffrey Hendricks, Alison Knowles, George Maciunas, Ben Patterson e Ben Vautier. Il titolo si ispirava alla cittadella di Palmanova in Friuli, una città ideale rinascimentale a pianta stellare, simbolo di un'arte che unisce geometria, gioco e libertà.

Gualco concepì la mostra come una "*citadelle à sept branches*", un luogo in cui ogni artista rappresentava una punta dell'ideale della stella *Fluxus*, irradiando energia creativa e significato.

L'esposizione volle trasmettere l'idea che *Fluxus* non è mai morto, ma vive in un "eterno presente".

Fluxus 1962-2022. Sixty Years in Flux (2022)

Un altro importante appuntamento fu realizzato nel 2022 a Villa Croce, dove venne creata una mostra per la celebrazione dei sessant'anni di *Fluxus*. I curatori furono Caterina Gualco, Leo Lecchi e Francesca Serrati. La mostra, intitolata *Fluxus 1962-2022. Sixty Years in Flux*, espose opere di George Maciunas, Nam June Paik, Yoko Ono, Ay-O, Ben Patterson, Dick Higgins e Giuseppe Chiari.

In questa mostra collettiva si potevano notare le macroscopiche differenze fra le opere dei diversi autori:

Ben Vautier: un muro gremito di scritte multicolori tracciate a spray

George Brecht: il minimalismo con lastre di pietra irregolari scheggiate ai margini sulle quali era incisa la parola "void"

Henry Flynt: l'approccio concettuale che saggiava le potenzialità del paradosso tracciando su un foglio la frase "*This Sentence is in French*" (1988), definita a margine come "falsità che si auto-verifica"

Yoko Ono: una serie di quattro disegni composti con larghe scie di inchiostro legati al retaggio della calligrafia giapponese (*Senza titolo*, 1990)

Giuseppe Chiari: comparve con lo spartito di un concerto per automobili, presentato attraverso partiture, documenti e fotografie che illustravano le azioni collettive nello spazio urbano, uno degli esempi più radicali della ricerca sonora di Chiari.

Il "giocosso eterno presente"

Il "giocosso eterno presente" è un modo per dire che *Fluxus* non è qualcosa confinato nel passato, ma rimane attivo, vivo, presente. Un esempio si avrà il 3-4 ottobre 2025 con l'evento *Open House*,⁸¹ in cui si potrà esplorare l'archivio

di Caterina Gualco, composto da opere, documenti e testimonianze che raccontano il movimento e i suoi artisti, confermando che lo spirito di *Fluxus* continua a fluire nel presente e nel futuro dell'arte contemporanea.



⁸⁰ Dall'Archivio Gualco Uni media.

⁸¹ *Twenty years of Starts 2005-2025: The Modern & Contemporaryart Galleries of Genoa.*

XIV CONCLUSIONI

La ricerca condotta ha permesso di analizzare in modo sistematico le origini, lo sviluppo e la ricezione del movimento *Fluxus*, con particolare attenzione alla sua diffusione in Italia e al ruolo che la città di Genova ha rivestito in questo processo.

Dall'indagine emerge con chiarezza come *Fluxus* non sia riconducibile a un movimento unitario e codificato, bensì a una rete internazionale di artisti e di esperienze accomunate da un approccio radicalmente innovativo, teso a superare le distinzioni tradizionali tra le arti e a promuovere una concezione dell'opera come evento aperto e partecipativo. Le figure di John Cage e George Maciunas hanno rappresentato punti cardine di questa trasformazione, il primo attraverso la sperimentazione musicale e concettuale, il secondo attraverso la strutturazione di una rete di festival, pubblicazioni e iniziative che hanno dato coerenza e visibilità al gruppo.

In Italia, *Fluxus* ha trovato una declinazione originale grazie a personalità come Giuseppe Chiari, che ha saputo integrare musica, gesto e arti visive, e grazie a realtà come quella genovese, dove mostre, archivi e iniziative hanno contribuito a consolidare e trasmettere l'eredità del movimento. Le attività del Museo di Villa Croce e il lavoro di Caterina Gualco costituiscono esempi significativi della continuità e della rilevanza che *Fluxus* ha assunto in questo contesto.

L'analisi complessiva conferma l'attualità del movimento: *Fluxus* ha infatti introdotto un paradigma artistico che continua a influenzare pratiche contemporanee fondate sull'interdisciplinarietà, sulla partecipazione del pubblico e sulla ridefinizione del concetto stesso di opera d'arte. La sua eredità non risiede soltanto nelle opere e nei documenti prodotti, ma soprattutto nel metodo e nell'attitudine critica che hanno saputo aprire nuovi orizzonti all'esperienza estetica.

In questo senso, *Fluxus* rappresenta ancora oggi un punto di riferimento imprescindibile per comprendere i processi di trasformazione dell'arte contemporanea e il suo costante dialogo con la vita quotidiana.

TIZIANA ROZZIA

XIII

IL SOFÀ DELLE MUSE

A cura di ANGELA AMBROSINI

*«L'arte non riproduce ciò che
è visibile, ma rende visibile
ciò che non sempre lo è»*

(Paul Klee)

NEVICATA

*per 'Nevicata'
di Liliana Agostini Ambrosini*

Da tanto non nevicava
tra queste macchie
a strapiombo sulla forra.
Ora che smarrisce il verde
e raro s'avventa contro
folate di cieli mutevoli
in azzurro, lento torna
il bianco a traboccare
ricordi. Vieni, torna anche tu
a rimestare colori sulla tavolozza
dei giorni, avvolgi di tenere nubi
il soffio del tempo
che non si ferma,
come questo silenzio tranquillo
che passa dietro la finestra
e finge fulgori d'albe.

ANGELA AMBROSINI
[inedito]



Liliana Agostini Ambrosini
Nevicata (1972)
Olio su tela, cm. 40 x 50

XIV

VISIBILE PARLARE

A cura di
DAVIDE PUGNANA

*Colui che mai non vide cosa
nuova/
produce esto visibile parlare...
(Pur X 95)*

RAFFAELLO RITRATTISTA

Da anni leggo e rileggo quello che può essere considerato lo zibaldone dechiriniano che va sotto il nome de "Il meccanismo del pensiero" e lì, in quell'alveo ampio e circolare, ricco di meditazioni sulla scienza della pittura, prendono posto le smaglianti pagine su Raffaello. Che cosa ci dice De Chirico? Che cosa isola della grandezza del pittore marchigiano? Intanto ci fa subito notare che guardando un dipinto di Raffaello la prima impressione che riceviamo è «un'impressione di solidità», come se ci trovassimo dentro una stanza dalle architetture perfette, tra le quali occhieggia un «cielo sodo e disteso». E perché questo miracolo di fermezza plastica e luminosa avvenga basta uno solo dei suoi ritratti. Non c'è dettaglio di costruzione che non trasuda «solidità»: dalla sfera cranica alle pieghe delle vesti e dei panneggi; dalle mani agli angoli dei volumi dove posa la figura, dai capelli alle mani. In ogni centimetro di tela c'è «un che di stabile, d'immobile e di ritorto, che fa pensare all'eternità della materia».

Sembra che queste figure ritratte preesistano al loro autore; sembra che «nessun rumore, rivelatore di esistenza, odano le loro orecchie». Belle notazioni, vero?

Prendiamo due esempi tra i molti possibili. Partiamo da una protagonista della galleria palatina a Firenze. In queste sale foderate di opere strepitose figura uno dei più celebri ritratti di Raffaello, tra quelli cioè la cui contemplazione non è mai abbastanza definitiva. Mi riferisco a "La Velata" la cui identità storica non è certa. Quello che è certo è ciò che vediamo. È il miracolo al quale assistiamo,

a partire dalla linea scura con cui termina il suo profilo destro e la pastosità dell'incarnato, leggermente velato da una sfumatura che arretra i lineamenti e che avvolge il vestito. La donna indossa una veste di seta grigia sopra una camicia più chiara di lino leggero, plissettata minuziosamente e raccolta intorno al busto da una arricciatura corta. Ci soffermiamo sul velo avorio che le scende sulle spalle, sul prezioso pendente, sul bracciale d'oro al posto sinistro, sulla curvatura del collo, resa irresistibile da una collana semplice di grani d'ambra di forma ovale. E poi gli occhi neri, il sopracciglio arcuato, lo sguardo rivolto altrove. È tutto un mistero alla luce del sole.

Noi vediamo tutto, cogliamo ogni elemento eppure tutto sfugge. Come il vero dettaglio protagonista: la plateale, sontuosa, abnorme manica di seta bordata d'oro, con il suo enfatico disordine, che occupa visivamente tutta la parte inferiore del quadro con un volume così morbido che sembra voler bucare la superficie e debordare oltre la cornice, invadendo il nostro spazio fisico. Questa manica di seta d'oro è dipinta con una evidenza tattile diversa dal resto delle stoffe, e soprattutto dal velo che sembra arretrare e semplificarsi anche nella vaghezza delle pieghe. Questa manica spinta in avanti è il centro focale di tutto il movimento del dipinto ed è il modo in cui Raffaello restituisce tutta la sensualità del mondo femminile, con quelle pieghe profonde e sinuose che si rincorrono esageratamente, in un trionfo di bizzarra e già complicata allure barocca. Tra i ritratti più celebri di Raffaello vi è anche quello di papa Leone X in compagnia di Giulio de' Medici (il futuro Clemente VII) e Luigi de' Rossi. Raffaello lo dipinse perché fosse inviato a Firenze per il matrimonio del nipote Lorenzo duca di Urbino e la nobildonna francese Madeleine de La Tour. L'opera fece grande impressione: Vasari ne fece una descrizione di stupefatta ammirazione, che ben rievoca l'impressione che l'opera fece presso i contemporanei: in-

cantava l'acuta descrizione degli oggetti, la resa minuziosa dei dettagli preziosi e soprattutto "i lumi delle finestre, le spalle del papa e il rigirare delle stanze" riflessi nel pomello della sedia camerale. I colori si basano su una stupenda "sinfonia dei rossi", dal purpureo del copricapo di velluto, alle sete cardinalizie dai toni accesi, fino allo scarlato del drappo lanoso sul tavolo e alla tinta sanguigna delle frange e della stoffa sulla sedia. Scrive stupendamente il Vasari:

«Fece in Roma un quadro di buona grandezza, nel quale ritrasse papa Leone, il cardinale Giulio de' Medici e il cardinale de' Rossi, nel quale si veggono non finte, ma di rilievo tonde le figure; qui vi è il veluto che ha il pelo, il damasco a dosso a quel Papa, che suona e lustra; le pelli della fodera morbide e vive, e gli ori e le sete contrafatti sì che non colori, ma oro e seta paiono. Vi è un libro di carta pecora miniato che più vivo si mostra che la vivacità, et un campanello d'argento lavorato, che non si può dire quanto è bello. Ma fra l'altre cose vi è una palla della seggiola brunita e d'oro nella quale, a guisa di specchio, si ribattono (tanta è la sua chiarezza) i lumi de le finestre, le spalle del Papa et il rigirare delle stanze».

Per visione diretta dell'opera posso confermare la precisione della traduzione verbale vasariana. La bellezza del dipinto sembra racchiusa tutta nella vibrazione dei rossi che lo abitano. Rosso cinabro, schiarito dalla luce, è il panno semplice con pieghe quasi inesistenti che copre il tavolo sul quale spicca il nastro rosso cupo del campanello e quello identico che esce dal libro. Rosso è il manto di velluto bordato di lana bianca del papa, diverso dalla mozzetta più cupa che porta in testa, attraversata da ombre violacee. Rosso cinabro è la cappa del cardinale Giulio, che arretra per la luce che gli arriva dalle spalle del papa, di raso brillante con i riflessi appena accennati. Della stessa stoffa, ma di colore diverso perché più in ombra, la cappa di

Luigi de' Rossi dietro la sedia. E ancora rossi, perduti nell'ombra, sono la spalliera, il cuscino della sedia e il vestito del cardinale che vi si aggrappa. La veste di seta invernale di Leone, incastrata come il frutto perlaceo in una conchiglia gigantesca, è di un bianco abbagliante e risale attraverso i bordi della cappa lungo il busto, rigira intorno al collo e intorno alla testa, e isola il protagonista assoluto del ritratto. Torniamo così a De Chirico che ho citato all'inizio. Anche lui sosta per lunghi istanti davanti a questo portentoso ritratto e lascia scritto:

«Nel ritratto del papa, in quella testa tonda e potente, dall'aspetto di proconsole romano, le carni appaiono di una solennità granitica, mentre le due figure laterali, che sorgono dall'ombra oscura del fondo, sembrano apparizioni di pietra».

Di pietra, come presenze di idoli eterni.



Raffaello
La velata



Raffaello
Ritratto di Leone X con i cardinali Giulio de' Medici e Luigi de' Rossi

XV
IL RACCONTO

**LA GUERRA
DI MIA MAMMA**

Mamma cucinava bene,
anche di più.
Peccato che papà spesso arrivava
tardi, a piatti già freddi. In più,
appena a tavola
si fissava sul telegiornale.
Erano i tempi della Thatcher (per
i più giovani,
cercate su Wikipedia)
e della guerra per le Falkland
(giovani, continuate a
googlerare).
Quindi, oltre alla guerra del
"arrivi che è freddo" anche quella
fra "la guerra è giusta - no quella
donna è pazza-".
Tutti i giorni così finché una
volta papà ed anche noi ragazzi,
non ricordo perché,
arrivammo veramente tardi,
ma molto tardi, a pranzo.
Mamma era uscita; trovammo in
tavola stracchino e prosciutto.
Ed un biglietto:
- La bomba non mi è riuscita.
chiamate la Tatcher -
Mamma 1
Tatcher 0.

CRISTINA MALATESTA

XVI RECENSIONI

**“POESIE”
di Malia Santangelo
Pescara di Diana**

Malia è un nome che è tutto un programma: bellissimo, fascino, ricco di promesse. Un nome che evoca il canto delle mitiche Sirene, ma che però la poetessa non è: Malia è uno spirito puro, rarissimo tanto che è puro.

Promesse, quelle di Malia, che sono state tutte mantenute, proprio come quelle di questa sua silloge recente, che esprime l’universo vastissimo di uno spirito fedele non soltanto alla Poesia, ma anche alla Pittura, caratteristica di una formazione e di una cultura sviluppate ad amplissimo raggio.

Arricchita dall’alta prefazione di Valerio Cremolini – che basta da sola a collocare Malia nel Parnaso del Golfo dei Poeti – mi preme qui sottolineare come il ventaglio degli interessi toccati dalla poetessa in questo libretto di sole 39 liriche rappresenti veramente un vero universo: si va dal culto sacrale della propria terra, ancorché adottiva (“*Mather Lunigiana*”) – con quel tocco di modernismo nel titolo che fu assai caro al Pascoli – alla meditazione della “*Pietà Rondanini*” di Michelangelo; si va dalla “*Lettera per Anna Frank*” ad un “*Mattino a Monterosso*”, il primo ostello, fatale, di Montale; si va da “*Assisi 1985*”, soggiorno artistico ma pure devozionale, alla musica del Valzer in “*Danzare con Strauss*” Un panorama meraviglioso, uno sguardo sul mondo che non dimentica i compagni di percorso come Oreste Burroni (un autore caro anche al CLSD: di lui ricordiamo “*Il Cantico della Lunigiana*”, suo capolavoro) e come il giornalista, scrittore e attore spezzino Giancarlo Fusco.

E quante cose apprendiamo da questa bella guida al mondo ed alla vita di una piccola, grande terra: Montereccio, il suo Canto del Maggio e l’ombra di Dante (“*Mather Lunigiana*”); le cave di marmo delle Apuane, le mille

Maestà, e tutti i «Cristi... Croci... Santi» di una regione dalle tradizioni profondissime (“*Uomini arte e marmo*”) fino soffermarsi sul “*Vino del Candia*”, nettare «...*da sposi per le torte bianche/Vino con braccia forti/E voce di torrente*».

Ma non è certo una poesia didascalica quella di Malia e di tanto in tanto regala slanci di altissima sapienza, come in “*Era il mare la meta*”:

Era il mare – la meta?

Gioca il gozzo a braccio di ferro

Col maestrale tra gli scogli.

Una bolla d’acqua – la vita.

dove una domanda alla Ettore Cozzani (buon allievo del Pascoli...) introduce una idealizzazione montaliana in due versi cui segue la chiusa in un puro stile alla Salvatore Quasimodo.

È una poetessa nel pieno della sua fulgida maturità Malia Santangelo Pescara di Diana.

Dunque, onore a lei!

MIRCO MANUGUERRA

Malia Santangelo Pescara di Diana
Poesie
Le edizioni del Porticciolo,
La Spezia, 2017
ISBN 978-88-9635-731-6

DODICI POESIE di Francesco Cherubino

In una bella miscellanea edita col titolo “*I Poeti di Ponte Vecchio*” (collana poetica di DanteBus edizioni, Genova, vol. 57, 2025) sono inserite 12 liriche di Francesco Cherubino, un giovane esordiente che promette molte buone cose. Parliamo di un’anima ancora immersa nella prorompente frenesia di un’età adulta appena iniziata, ma già perfettamente consapevole del carattere transitorio delle nostre tracce e perciò predisposta con un giusto equilibrio al culto della memoria, al dolce cullare della nostalgia e pure all’affermazione di valori che – alla faccia dei tanti disfattisti di oggi – non possono assolutamente tramontare. Diciamo quindi che Cherubino è uno di quegli autori di nuova leva che ci rende sicuri che la nostra cultura ha ancora un futuro, il che non è poco.

Genovese, anche se di nascita a Ivrea, dunque figlio di quella terra di poeti e navigatori che è specificamente la Liguria, l’Autore è certamente ancora un poeta in formazione in cui però già si nota un interessante approccio alla metrica: la presenza dell’endecasillabo è occasionale, dunque siamo al verso decisamente libero, ma è decisa la predilezione verso le composizioni in quattro quartine a rime strutturate con schema vario: a volte abbiamo coppie di versi a rime bacciate, a volte a rime alternate. Non sfugge peraltro il caso (“*Culla di ricordi*”) di un “sonetto moderno” (due quartine e due terzine in versi liberi) con schema AABB, CCDD, EFE, GGG, laddove in una sola occasione (DD) il poeta ripara con un’assonanza: diremo un primo tocco di mestiere.

Ma al di là delle questioni formali, circa le quali sarà il tempo ad indirizzare la ricerca del Nostro sulle singole parole e dunque a proiettarlo verso una scienza del verso pienamente matura, sono alcuni contenuti notevoli di questa prima dozzina di liriche che devono qui maggiormente interessare.

In “*Scuola di vita*”, composizione dedicata proprio al periodo delle

scuole medie superiori, Cherubino dimostra una maturità rara: il poeta ha tratto tesoro da una esperienza generalmente non facile e ne serba un ricordo felice: «*Tutto di te ricordo con nostalgia*». Nulla di malinconico, però, perché il ricordo è quello di una esperienza di vera formazione in quanto proiettata verso il futuro: «... *quando alla cima vuoi puntare/dove i sogni iniziano, bisogna tornare*». Stupisce la concretezza di quel “bisogna tornare”: i sogni non sono cosa vana; sono la nostra stella polare.

Non oslo. Nella già citata “*Culla di ricordi*” si avverte la necessità di preservare un mondo che pare svanire: «*Rintocchi di campane giù per la valle,/paesi in pietra ed antiche stalle./ Vento leggero tra i rami d’ulivo,/verdi i tuoi occhi,/dolce il respiro*», ma è nel verde degli occhi della giovane fanciulla che si legge la traccia di una viva speranza che tutto quel mondo sarà infine preservato: artefici del miracolo saranno proprio le nuove generazioni.

Importanti, infine, nella poetica sviluppata da Cherubino, sono le presenze degli astri (il “firmamento”, il “cielo troppo luminoso”, i “milioni di stelle” di “*Cosmonauta*”; la “Via Lattea” in “*Santa Maria*”; “l’Universo” in “*Glicine*”) e il fluire inesorabile del tempo, come in “*Controcorrente*”:

«*Vorrei piegare il tempo,
aprire una fessura tra i giorni,
e ritrovarvi lì.*

[...]

*Ma il tempo è un fiume
che scorre solo verso il mare...»*

Ma in mezzo a tanto fluire non ci può essere altro che l’amore.

Non ha importanza se quello del poeta è ancora un amore acerbo o già maturo: è amore, e tanto basta, come in “*Baratto*”:

«*Scambierei ogni domani
per un solo ieri con te...».*

Si potrebbe forse dire qualcosa di più?

MIRCO MANUGUERRA

AA.VV.
I poeti di Ponte Vecchio
DanteBus edizioni,
Roma, 2025
ISBN 979-12-5705-470-0

«CHE EPOCA TERRIBILE QUELLA IN CUI GLI IDIOTI GOVERNANO DEI CIECHI»



WILLIAM SHAKESPEARE
(DA RE LEAR)

«È GIUNTO IL TEMPO DI DECIDERE SE STARE DALLA PARTE DEI MERCANTI O DA QUELLA DEGLI EROI»



CLAUDIO BONVECCHIO
(PREMIO 'PAX DANTIS' 2009)

«SENZA WAGNER NON ESISTE L'OC-
CIDENTE. CON WAGNER NASCE LA
QUESTIONE MODERNA DELLA
DICOTOMIA TRA AVERE E ESSERE»



QUIRINO PRINCIPE
(PREMIO 'PAX DANTIS' 2017)

«SE IL CRISTIANESIMO SE NE VA, AL-
LORA DOVREMO AFFRONTARE MOL-
TI SECOLI DI BARBARIE»



THOMAS STEARNS ELIOT

RIVISTE E SITI CONSIGLATI

ARTHOS – Pagine di Testimo-
nianza Tradizionale, fondata da
Renato Del Ponte, I.C.D.C. -
ARÿA, Genova.

arya@oiel.it

CRISTIANITÀ – Organo uffia-
ciale di Alleanza Cattolica, fon-
data da Giovanni Cantoni, Arti
Grafiche Ancora, Milano.

info@alleanzacattolica.org

IL PORTICCIOLO – Rivista di
informazione, approfondimenti
e notizie di cultura, arte e so-
cietà, Centro Culturale 'Il Portic-
ciolo', La Spezia.

segreteria@ilporticciolocultura.it

SIMMETRIA – Rivista di Studi
e Ricerche sulle Tradizioni
Spirituali, Associazione Cultura-
le 'Simmetria', Roma.

edizioni@simmetria.org

**ASSOCIAZIONE DI STUDI
EMANUELE SEVERINO**

<https://www.emanueleseverino.it/>

<https://www.facebook.com/ccs.ases>

a.studiseverino@gmail.com

«SE QUALCUNO TI DICE CHE NON CI
SONO VERITÀ, O CHE LA VERITÀ È
SOLO RELATIVA, TI STA CHIEDENDO
DI NON CREDERGLI.
E ALLORA NON CREDERGLI»



ROGER SCRUTON

Immagine di Pete Helme -
<http://www.rogerscruton.com>, CC BY-SA 3.0,
<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=53959002>

«UN GIORNO LA PAURA
BUSSÒ ALLA PORTA,
IL CORAGGIO ANDÒ AD APRIRE
E VIDE CHE NON C'ERA NESSUNO»



MARTIN LUTHER KING

XVII

ARCADIA PLATONICA

A cura di
NUNZIO FESTA

La Poesia è il fiorire dell'Uomo nella Parola.

(Giuseppe Ungaretti)



ALLE SOGLIE DI PRAGA



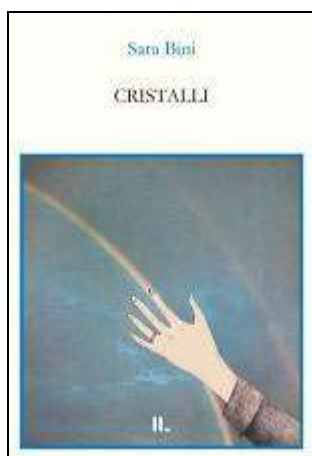
NUNZIO FESTA

EUGENIO SIGNORIBUS
PIETRO PAOLO TARASCO,
"Soglie praguesi",
Ed. Metteliana, Città di Castello,
2020, pgg. 44.
ISBN 979-12-8141-122-7

«e via nella pioggia notturna / che tutti dilegua all'istante / e pare svagante anche l'eco / - polvere, resta con me! -»: la chiusa magistrale di "Stanza verbale" ha una potenza evocativa nel mentre d'una dissoluzione improvvisa, anzi è, possibilmente, esaustiva. Ma non siamo che al cominciamento del cominciamento. Ché qui il poeta di scomparire e apparizioni, Eugenio De Signoribus, incastra il suo verbo alla spirito dell'arte di congiunzione compiuta da Pietro Paolo Tarasco. Con opere a intervallare i versi fino a comporre la piccola opera d'arte e oggetto di manifattura che è "Soglie praguesi". Solamente due premesse, per eventuale lettrice o lettore non pronto: "casa H" e "campo H" sono la casa dove il poeta Holan (fantasma che regna su Tarasco e De Signoribus) abitò per molti anni, sull'isola di Kampa, e il ci-

mitero di Praga, luogo di sepoltura dello stesso. Tanto l'artista Pietro Paolo Tarasco quanto il poeta Eugenio De Signoribus son devoti, insomma, a Holan, Kafka e, dietro tutti, a Praga. Il luogo mentale e reale dentro il quale alla fine le penne s'incontrano. Dopo l'abbraccio della conoscenza diretta, personale. Delle 7 poesie contenute in "Soglie praguesi", senza tentennamenti, quella decisiva risulta proprio "casa H". Mentre l'uomo chiude le tendine della dimora, s'apre un mondo ulteriore. Tipo Salgari che inventava i suoi mappamondi narrativi da una distanza siderale. Irreale. Epperò, appunto: »(...) solo la parola accetta in visita / e il pane e acqua della scrittura / ma essa è già lì, incasata / nella dote dura del pozzo / è pronta a calare laggiù / fine nella zona più oscura / e risalendo lavata / accordare la mano al custode».

GLI HAIKU DI SARA BINI



Sara Bini è una poetessa, cantautrice e counselor a mediazione artistica; fra le altre cose, come si suol dire, ha trionfato nel 1997 al

Concorso Internazionale di Poesia e Narrativa "Cinque Terre", con la silloge poetica "Sehnsucht – Nostalgia dei Senza Terra" (che è anche il nome del suo blog e del suo canale youtube. Gli haiku raccolti in "Cristalli" (Interno Poesia Editore, BR, 2024), sono una delle piacevoli scoperte di questo inizio di anno:

"Equidistante
da ogni nostro abisso
gelo riflesso".

Come vuole la 'tradizione', insomma, poche parole che aprono una suggestione oltre la suggestione poetica, la materia del pensiero stesso, dopo l'estetica, ci possiamo permettere, della dizione.

"Un frullare di
lenzuola autunnali
trapassa luce".

E scorgiamo, certo, quella freccia scagliata dal cielo in una direzione che l'epigrafe del libro aveva annunciato, infatti:

"Dai mie contrasti
come rugiata emergo
filo di perla".

Ma è in "Nativo" che, per limiti sentimentali del sottoscritto, trovo l'esempio della massima risoluzione che ci possa essere:

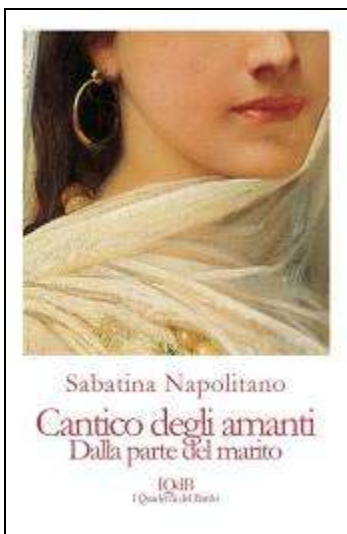
"Rosa di peschi,
crepuscolo di borgo;
le mie radici".

Poi vengono i Tanka, ancora più avanti la sezione "poesie cristalline", le "poesie-canzoni". Epperò è nella brevità il punto più alto di resa.

NUNZIO FESTA

SARA BINI,
"Cristalli",
Interno Poesia Editore, Brindisi
2024
ISBN 979-12-8013-842-2

**IN DIFESA DEI MARITI
CON
SABATINA NAPOLITANO**



Sabatina Napolitano, classe '89, è una poeta, scrittrice, insegnante. Suoi testi sono apparsi nella rivista "Gradiva", su "La Poesia e lo Spirito", "Poeisadelnostrotempo" e diverse altre testate. La sua prima raccolta poetica è del 2010. Ha pubblicato ad oggi un romanzo e otto sillogi.

L'ultima fatica è "*Cantico degli amanti. Dal lato del marito*", prefazione di Pasquale Vitagliano, postfazione di Gianpaolo G. Mastropasqua (i Quaderni del Bardo Edizioni, Lecce, 2024, pgg. 104). Si tratta di due testi in una pubblicazione: *Cantico degli amanti* è una rilettura del "Cantico dei Cantici" della Bibbia; *Dal lato del marito* è una raccolta di cinque sezioni intervallate da citazioni dell'opera di Mario Luzi più una sezione scritta con un 'io' maschile sotto il titolo "Scritte da lui per me"; in altre citazioni i rimandi sono a Herman Hesse, Asaf, Hafez.

«Appena sveglio ti sussurro
la piegatura dei fogli.
E tu mi accarezzi.
Hai delle domande ogni mattina,
ogni ferita è stata portata via
da una nuova corrente.
La tua casa è avvolta in ogni angolo/
della mia voce (...)».

NUNZIO FESTA

SABATINA NAPOLITANO,
"*Cantico degli amanti. Dal lato del marito*",
Quaderni del Bardo Edizioni, Lecce,
2019, pgg. 104.
ISBN 979-83-4606-470-1

**UN PRECARIO IN
FRAMMENTI**



Può bastare davvero poco, a volte, per perdersi del tutto nei mondi di certi versi. "*Frammenti di un precario*", del giornalista barese Giuseppe Di Matteo, è l'ultimo libro che c'ha fatto questo. Con forza maggiore, anche, quando i versi sono parola messa col fuoco. Puliti dalla troppa 'narrazione', oseremo dire. Con quello stile, appunto, che qui insomma riceve la forma più alta.

I paesaggi di senso sono luoghi di persone, nella poesia di Di Matteo. Proviamo la forza e l'idea di Cuba – le sue belle bandiere, come sentiamo le bellissime desolazioni milanesi. Non fossimo oramai temprati bene: piangeremmo in Grassano del nostro Donnola.

Il sentirsi costantemente mobile e assecondato dalla natura sociale, fortifica l'autore. E lo porta a scrivere in perenne condizione di spaesamento. Tutto in precario equilibrio. Eppure sostenuti da briciole, dal residuo della vitale resistenza al patire. Verso la felicitazione. Il tocco, poi, la luna del meridiano Bodini. A futura memoria.

Giuseppe Di Matteo è collaboratore giornalistico per "Il Giorno" e per "La Gazzetta del Mezzogiorno"; il suo esordio è rap-

presentato dal libro di poesie "*Con te io penso con le mani*".

Questo sua nuova pubblicazione continua un discorso di maturazione, evidentemente. Che, per quanto possiamo capirne, si regge proprio in quanto vissuto da quella forma d'inadeguatezza utile alla creatività in genere.

Il retroterra spirituale e spiritato forse di Di Matteo ci spiega, infine, quanto come e per fortuna da sempre il sentirsi e viverci da comunicati è un ottimo favore alla ricerca della poesia. Nei tempi che sono e nei tempi che saranno. Perfino dentro un'Italietta ex Belpaese, ma comunque zona bellissima della Terra.

NUNZIO FESTA

GIUSEPPE DI MATTEO
"*Frammenti di un precario*",
Les Flaneurs, Bari, 2019)
pgg. 120, euro 10.00
ISBN 978-88-3131-417-6



IL MARE

I flussi, la costa, il sole
l'entroterra
i sentieri
il profumo del vento
la follia del cielo delle stelle
le maree,
in un uomo che rimane
e perde sé
per tornare
come viandante del silenzio
infinito,
sulla quiete di un'onda.

MARCO LANDO

(Da *Il canto della luna*, 2019)

NEL ROSSO DEI PETALI

*Come sono rossi
questi petali.
Li guardo troppo a lungo
e diventano ferite.
Non chiedono nome.
Non chiedono senso.
Solo cadono
come un respiro spento.
Forse erano sangue.
Forse il mondo
che si scioglieva un poco.
Non insisto oltre.
Che la vita si sbuccia
se la vedo troppo.
Guardo soltanto
il rosso che tace.
Ogni sua goccia
si raccoglie in una rosa.
È tutto qui.
Quando il rosso
resta rosso e basta.
Non dico nulla.
Non adesso.
Il silenzio -
fiorisce lo stesso.*

CHIARA ERCOLINO

XII IL COLORE DELLA NOTTE

Il colore della notte
in un pugno di sterpi arsi
cerca un improbabile
stato di grazia
stride il vuoto nell'anima
non sa più parlare
della meraviglia
si sente tacere
la nuova arte
su tutte le cose
del mondo

(26 gennaio 1998)

FEDERICO ARDUINO

(da *Fiori di Luce*, Freebooks, 2000)

INVERNO

*Pioggia
scende
sfregiando
il pallore
dei cuori.
Non mormora.
Nei focolai
crepita
il grigio
di un giorno
assente.*

ANGELA AMBROSINI
(da *Silentes anni*, Edizioni Tracce,
2006)

MARE DI NUVOLE

*Dalla bellezza eterea
approdava in isole diverse
s'immergeva nella luce
nei colori del silenzio;
risorgeva nella calma
di un arcipelago di nuvole
-del vento bizzarre forme-
S'illuminava l'anima
alla sera di mondi svaniti
nel mare del cielo.*

†AUGUSTA ROMOLI
(da *Frange di vita*, Nicomp Letture,
2016)





**Il CLSD ringrazia
il Comitato di Redazione
e tutti gli Autori
che hanno collaborato
alle 17 rubriche di questo
Numero 221:**

SAGGISTI

Angela AMBROSINI
Piergiorgio CAVALLINI
Nunzio FESTA
Cristina MALATESTA
Mirco MANUGUERRA
Sergio MARCHI
Simone MUSSO
Maria Adelaide PETRILLO
Davide PUGNANA
Tiziana ROZZIA
Gaetano SCALTRITO

POETI - ARTISTI

Angela AMBROSINI
Federico ARDUINO
Chiara ERCOLINO
Marco LANDO
† Augusta ROMOLI

**TUTTO APPARE RICCO DI
SIGNIFICATO ED OGNI OCCASIONE
DI CONOSCENZA
È FONTE DI FELICITÀ**

(GIUSEPPE BENELLI)

**Centro Lunigianese
di Studi Danteschi**

Sede Sociale
c/o Museo
‘Casa di Dante in Lunigiana’
via P. Signorini 2 Mulazzo (Ms)

Indirizzo Postale
via Santa Croce 30
c/o Monastero di
S. Croce del Corvo
19031 – AMEGLIA (SP)

Presidenza
328-387.56.52

lunigianadantesca@libero.it

Info
www.lunigianadantesca.it

Contribuzioni
Iban Bancoposta
IT92 N 07601 13600
001010183604

Conto Corrente Postale
1010183604

Partita IVA
00688820455

